



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

Forme e modi dell'epica²

IV, 1

2023

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: Alvaro Barbieri (Università degli Studi di Padova), Roland Béhar (Sorbonne Université), Anton F.H. Bierl (Universität Basel), Matteo Bittanti (Università IULM), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Sapienza Università di Roma), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Danielle Feller (Université de Lausanne), 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), Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova), Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Maria Maffezzoli (Università degli Studi di Siena), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Figurina Liebig n° 5 - *Rodomonte vinto da Bradamante (canto XXXV)*

«AOQU» IV, 1 (2023)

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

ISBN 9788855269711

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2023/1



Copyright © 2023

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

Grafica di copertina: Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa: Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano
www.ledizioni.it

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**

Indice

Premessa	pp. 7-9
Jacopo Pesaresi, <i>Un poema epico nella Ferrara di Leonello d'Este: la "Meleagris" di Basinio da Parma</i>	pp. 11-36
Carlo Baja Guarienti, Elisabetta Menetti, <i>Giocare con Boiardo. Su una riscrittura a fumetti dell'"Inamoramento de Orlando"</i>	pp. 37-57
Gabriele Baldassari, <i>Le ecfrasi encomiastiche nella storia dell'"Inamoramento de Orlando" di Boiardo</i>	pp. 59-102
Christian Rivoletti, <i>Ariosto e Dante. Sulla funzione modellizzante di alcuni aspetti narrativi e realistici della "Commedia"</i>	pp. 103-136
Andrea Agosta, <i>Il sogno dell'eroe. L'esperienza onirica come "soggetto" modalizzatore tra romanzo cavalleresco e poema epico rinascimentale</i>	pp. 137-165
Paolina Catapano, <i>Modello virgiliano e retorica dell'"exordium": alcune questioni intorno al proemio epico nella trattatistica cinquecentesca</i>	pp. 167-195
Ilaria Ottria, <i>In dialogo con il "Furioso". Il proemio delle "Trasformazioni" di Lodovico Dolce tra imitazione e variazione</i>	pp. 197-222
Angelo Chiarelli, <i>Da guerriera a innamorata: l'evoluzione del personaggio di Marfisa nella tradizione epica italiana</i>	pp. 223-249

- Maria Shakhray, *The Demonized «Inimico altero» and Its Representations in the Context of Italian and French Epic on Lepanto* pp. 251-278
- Fabiana Cecamore, Giacomo Cuoco, Gaia Sirchia, *Il “Don Chisciotte” di Michel Foucault, il limite fra l’epica e il romanzo* pp. 279-301
- Emanuele Delfiore, *Tra memoria idillica ed innalzamento ironico: la funzione letteraria delle ricordanze epiche nelle “Confessioni d’un Italiano”* pp. 303-321
- Camilla Tibaldo, *Tradurre l’epica: sull’“Encide” di Zanzotto e Pasolini* pp. 323-341
- Mirko Mondillo, *Epico ed ipermoderno in “Mistero napoletano”* pp. 343- 364

PREMESSA

La settima uscita di «AOQU» – che coincide peraltro temporalmente con il riconoscimento della scientificità tanto per l'Area 10 quanto per l'Area 11 – torna a essere, dopo cinque volumi monografici, un numero aperto che ripete intenzionalmente il titolo *Le forme dell'epica* con cui la rivista aveva esordito. Proprio nella sua poliedricità questo numero mostra l'ampio spettro cronologico e interdisciplinare che costituisce il fulcro e l'ambizione della rivista, con escursioni dalla classicità al crinale del XX secolo. Significativo è come sia possibile riconoscere tra i tredici saggi connessioni, costanti, richiami, come a ribadire la fitta trama di linee che percorrono il genere epico.

Il numero si apre con il saggio di Jacopo Pesaresi dedicato al poema latino quattrocentesco *Meleagris* di Basinio da Parma, di cui viene indagato il ruolo di cesura e connettore tra la raffinatissima memoria umanistica del poema ovidiano e la fondamentale officina ferrarese di poesia narrativa moderna che, nella corte di Lionello, affina ed elabora quella strumentazione che sarà poi ereditata da Boiardo.

Proprio Boiardo è il perno di due ulteriori saggi. Quello di Carlo Baja Guarienti ed Elisabetta Menetti, che affronta il rivoluzionario capolavoro ferrarese guardando alla sua recentissima trasposizione a fumetti a opera di Marco Aldrighi e Lucia Gabbi patrocinata dal Centro Studi Matteo Maria Boiardo; una riscrittura che costituisce l'ultimo caso della fortunata “contaminazione” tra i romanzi cavallereschi e una delle forme d'arte più rappresentative della contemporaneità, ma anche – come spiegano i due

autori del soggetto del fumetto – una riscrittura che dialoga al contempo con quella in prosa di Gianni Celati.

Il secondo contributo boiardesco è quello di Gabriele Baldassari, rivolto a due ecfrasi encomiastiche – o meglio, problematicamente encomiastiche – contenute nel secondo libro dell'*Inamoramento*, di cui sono analizzate le finalità ideologiche all'interno del progetto politico-comunicativo estense proiettandole, nel quadro del più vasto orizzonte contemporaneo, su affascinanti problemi di cronologia relativa.

Nel saggio di Christian Rivoletti viene affrontato un ulteriore caso di relazioni interne al sistema – latamente inteso – del genere poema, in questo caso tra *Commedia* dantesca e *Furioso* ariostesco, considerati come macchine narrative: in particolare, viene studiato il ruolo modellizzante della costruzione dantesca dell'io narratore e personaggio anche come strumento di inglobamento nel testo della realtà contemporanea, che è naturalmente uno dei tratti più caratterizzanti dell'opera ariostesca. Anche nell'intervento di Andrea Agosta viene affrontato un fondamentale istituto narrativo proprio al genere, visto nei due poli del modello omerico e di due casi del Cinquecento italiano (*Mambriano* e *Italia Liberata da' Goti*), ossia il sogno che preveda l'intervento di un visitatore onirico con funzione conativa sul personaggio sognante, modificandolo nell'identità e nelle azioni.

È invece alla funzione-Virgilio che guarda il saggio di Paolina Catapano, in particolare per la ricezione cinquecentesca dell'*incipit* dell'*Eneide*, e soprattutto per il fantasma del più vasto proemio tramandato da Donato e Servio. La ricostruzione della fortuna dei quattro versi spuri, ben frequentati dai trattati rinascimentali di poetica, permette di seguire una delle molteplici linee di opzioni e continuità che costituiscono la fitta trama del sistema epico. Il saggio di Ilaria Ottria si concentra invece sulle *Metamorfosi* ovidiane e su un particolare caso di riscrittura-traduzione cinquecentesca, quella delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, riletta nel filtro dei poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto all'interno del cortocircuito ermeneutico che proiettava il romanzo in ottave sul grande poema latino.

È invece un personaggio a costituire il perno dell'intervento di Angelo Chiarelli; la costante-Marfisa, infatti, viene seguita dall'*Orlando* boiardesco a quello ariostesco per approdare infine ai poemi della seconda metà del XVI secolo, tra dimensione comica ed

elaborazione psicologica. Con il saggio di Maria Shakhray l'attenzione si volge a uno degli elementi canonici della polarizzazione epica, ossia la configurazione dell'Altro, come asse di una dicotomia politica, etnica, religiosa, sacrale. In questo caso la focalizzazione si fissa sull'epica storica nata intorno alla battaglia di Lepanto (da Bolognetti a Costo, da Demier a Metello) e le sue differenti strategie narrative di demonizzazione dell'avversario. In un dialogo a tre voci (Fabiana Cecamore, Giacomo Cuoco, Gaia Sirchia) è il Don Chisciotte cervantesco – sulla scorta delle letture di Foucault e Lukács – a essere riletto come cesura tra epica e romanzo moderno e tra Rinascimento e *Âge classique*: il parametro della follia del cavaliere della Mancia, emblema del collasso epico-rinascimentale, e la sua incapacità di distinguere verità e finzione vengono applicati all'episodio del teatrino di burattini di Mastro Pedro, simbolo dello svuotamento morale ed epistemico del genere epico.

Gli ultimi tre saggi ci portano infine nella più vicina modernità: con le nieviane *Confessioni di un italiano*, per le quali Emanuele Delfiore ricostruisce la rete di richiami alla tradizione epico-cavalleresca (Tasso, Ariosto, Cervantes) che disegna un variato gioco tra i personaggi del romanzo ottocentesco e quelli dei modelli; con gli abbozzi di traduzione del poema virgiliano a opera di Zanzotto e Pasolini, studiati da Camilla Tibaldo, le cui divergenti scelte traduttorie per lessico, sintassi, forma mostrano diverse proiezioni del genere epico (e della classicità) sull'orizzonte contemporaneo; con *Mistero napoletano* di Ermanno Rea, il cui palinsesto epico (stilistico, ermeneutico e valoriale) viene analizzato da Mirko Mondillo all'interno della categoria di ipermoderno.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese

UN POEMA EPICO NELLA FERRARA DI LEONELLO D'ESTE: LA *MELEAGRIS* DI BASINIO DA PARMA

Jacopo Pesaresi
Università di Bologna

RIASSUNTO: Il presente contributo si pone l'obiettivo di compiere un sondaggio nella letteratura epica ferrarese pre-boiardesca utilizzando come *case study* il poema *Meleagris* dell'umanista Basinio da Parma (1448). Dopo averne presentati i caratteri generali, ci si concentra sugli aspetti narrativi, analizzati sulla base di un confronto con l'ipotesto diretto del poema, ovvero il passaggio delle *Metamorfosi* ovidiane incentrato sulla caccia al cinghiale calidonio. Si enucleano due linee direttrici della tecnica narrativa di Basinio: l'implementazione della complessità strutturale dell'opera (frutto di una triplice volontà di aumento del pathos della narrazione, di *aemulatio* del modello e di esaltazione encomiastica del signore) e l'amplificazione dei caratteri peculiari dell'ipotesto ovidiano, ovvero quei passaggi che incrinano il registro epico. Si conclude dunque evidenziando la presenza *in nuce*, già in questa fase della letteratura ferrarese, di una spiccata sensibilità narrativa, che convive ancora con forme integralmente umanistiche di imitatio classica.

PAROLE CHIAVE: Umanesimo, Ferrara, poesia epica, Basinio da Parma, Meleagro, Ovidio, tecniche narrative

ABSTRACT: This paper's aim is to investigate the epic literature produced in Ferrara in the generation before Boiardo, using Basinio da Parma's poem *Meleagris* (1448) as a case study. The main focus is on its narrative aspects, analysed on the basis of a comparison with the poem's direct source, i.e. the passage from Ovid's *Metamorphoses* centred on the Calydonian boar hunt. Two guiding lines of Basinio's narrative technique are identified: the implementation of the structural complexity of the work (the result of a threefold will to increase the pathos of the narration, to achieve an *aemulatio* of the model and to introduce an encomiastic exaltation of the lord) and the amplification of the peculiar features of the Ovidian text, namely those passages that undermine the epic register. It is therefore highlighted the presence *in nuce*, already in this phase of Ferrarese



literature, of a marked narrative sensibility, which still coexists with fully humanistic forms of classical *imitatio*.

KEY-WORDS: Humanism, Ferrara, Epic poetry, Basinio da Parma, Meleager, Ovid, Narrative Techniques

1. INTRODUZIONE

Nel 1874 Giosue Carducci fu invitato a tenere una lezione pubblica a Ferrara. L'occasione era delle più rilevanti: le celebrazioni del quarto anniversario ariostesco. Tuttavia, non di Ariosto parlò – o almeno non direttamente –, bensì della corte di Leonello d'Este, marchese di Ferrara tra il 1441 e il 1450.¹ La posizione critica sottesa a tale scelta è chiara: è in quello specifico contesto che vanno ricercate le radici dell'esperienza poetica di Ariosto.

Leonello fu dunque, che creò quella, se mi sia lecito così dire, spiritual region della cultura ferrarese, lungi dalle tempeste politiche e dalle fiere controversie dei pensieri e delle passioni, nella quale potesse poi fiorire ed espandersi la poesia del Boiardo e dell'Ariosto.²

E se proprio gli anni di Leonello hanno rappresentato un momento di svolta, è merito in primo luogo di Guarino Veronese,³ come ben esprime l'incipit del celebre e ancora fondamentale volume di Riccardo Brusagli, *Stagioni della civiltà estense*:

Alle origini della vita culturale estense brilla un evento mitico: la venuta a Ferrara, nel 1429, di Guarino Veronese [...] Guarino a Ferrara significa [...] non solo lo stabilirsi di una nuova «politia letteraria», come amava dire Leonello, cioè di una nuova sapienza linguistica affinata sui classici, ma anche l'inaugurarsi di una splendida tradizione di studi greci [...].⁴

¹ Per una panoramica storica, si veda BRUNELLI 1993.

² La stesura autografa della lezione è conservata presso la Biblioteca di Casa Carducci (Cartone LXII, 7, 1). Parte dei suoi contenuti confluirono nel volume CARDUCCI 1881, da cui si trae la citazione (p. 53).

³ Assai ampia, meritatamente, è la bibliografia riguardo a questa capitale figura. Per un inquadramento biografico, si veda PISTELLI 2003 e, più datato ma comunque importante, SABBADINI 1891. Tutt'oggi fondamentali per comprendere il ruolo avuto da Guarino e dal suo magistero sono SABBADINI 1896, GARIN 1958, ID. 1966 e ID. 1976. Si ricorda anche TISSONI BENVENUTI 1991.

⁴ BRUSCAGLI 1983: 15-17.

Precettore di Leonello prima e poi professore dello Studio, che contribuì a rendere un'istituzione di primo piano, Guarino, sostenuto attivamente dal marchese, determinò un netto mutamento di Ferrara in senso umanistico. Il suo arrivo in città determinò «una nuova stagione culturale nella corte estense»,⁵ dando vita a «uno dei capitoli più luminosi dell'Umanesimo quattrocentesco, non soltanto padano: un periodo che [...] conferì ben presto a Ferrara una primazia culturale fino allora tutt'altro che indiscutibile».⁶

La corte di Leonello si profila dunque come uno snodo cruciale della storia intellettuale ferrarese (e non solo): ma a che letteratura ha dato vita quel circolo così all'avanguardia? La produzione letteraria del *milieu* leonelliano ha avuto un impatto tanto forte quanto la sua portata culturale? Che relazioni si possono individuare con la letteratura delle generazioni successive? In attesa di compiere uno studio sistematico e unitario della produzione leonelliana che possa rispondere in modo completo a tali domande, il presente articolo si pone l'obiettivo di compiere un sondaggio nella letteratura epica ferrarese pre-boiardesca focalizzandosi su un poema composto in tale contesto, utilizzato come *case study*: la *Meleagris* di Basinio da Parma. Lo scopo vuole essere duplice: da una parte, aggiungere qualche tassello all'interpretazione di un'opera che, pur dotata di un'edizione moderna,⁷ aspetta ancora di essere studiata a fondo; dall'altra, ricercare nel poema degli elementi che possano concorrere a fornire delle prime risposte alle questioni poste poco sopra.

2. UN FIGLIO DELL'UMANESIMO E LA SUA OPERA: LA *MELEAGRIS* DI BASINIO DA PARMA

Basinio da Parma, «litteratissimo [...], qui in utraque lingua, latina scilicet et greca, probe callet»: che è ottimo esperto di entrambe le lingue, ovvero latino e greco.⁸ La definizione è di Leonello d'Este, che di Basinio fu il primo protettore, e mette in evidenza il tratto forse più rilevante della sua fisionomia intellettuale: la profonda conoscenza del greco. Nato nel 1425 in territorio parmense, ricevette un'educazione all'avanguardia, impartitagli dai più

⁵ MALATO 1996: 578.

⁶ Ivi: 635.

⁷ BASINIO, *Meleagris* [Berger].

⁸ La citazione si legge nell'ancora fondamentale profilo bio-bibliografico CAMPANA 1970.

importanti pedagoghi della stagione umanistica (prima, a Mantova, Vittorino da Feltre e Teodoro Gaza;⁹ in seguito, a Ferrara, Guarino), grazie a cui divenne uno degli autori più rappresentativi dell'epoca: «Basinio è Quattrocento puro, sembra esprimere la sostanza di tutto un secolo nelle varie manifestazioni della sua arte».¹⁰ Poeta assai prolifico,¹¹ il poema al centro dell'articolo fa parte della sua produzione ferrarese¹² che – composta, oltre al testo in analisi, da *carmina*, in esametri o in distici, contenenti numerosi riferimenti alla vita culturale cittadina –¹³ rappresenta una chiave di accesso privilegiata al *milieu* umanistico leonelliano.

Composta tra il 1447 e la prima metà del 1448,¹⁴ la *Meleagris* è un poema epico-mitologico in tre libri (per un totale di 2.426 esametri) che narra la caccia al cinghiale calidonio e la conseguente morte di Meleagro, attingendo, come fonte principale, all'ottavo libro delle *Metamorfosi* ovidiane. Rispetto al modello, Basinio ha accentuato il carattere epico della vicenda innestandovi i principali stilemi dell'epica classica, a livello di episodi (invocazioni alle muse, catalogo degli eroi, catabasi, compiuta però non dall'eroe bensì dalla principale antagonista, la dea Diana), ma anche a livello stilistico e linguistico: il dettato basiniano è infatti profondamente influenzato nel suo incedere tanto da Virgilio quanto da Omero, ma anche da Apollonio Rodio, che interagiscono proficuamente con la base ovidiana.

Come sempre accade in Basinio, però, la presenza consistente e strutturante dei modelli classici non soffoca l'originalità della composizione né la voce personale dell'au-

⁹ Su Vittorino si vedano ACCAME 2016, GIANNETTO 1981, VASOLI 1983. Riguardo al ruolo ricoperto dall'insegnamento del Gaza a Mantova e poi a Ferrara, si veda MONFASANI 1994. Per un inquadramento biografico, si rimanda a BIANCA 1999. Per considerazioni più generali sull'insegnamento nell'età umanistica, si rimanda, oltre ai già citati contributi di Eugenio Garin, anche a GRENDLER 1991.

¹⁰ ARNALDI - GUALDO ROSA - MONTI SABIA 1964: XXII.

¹¹ Nel corso della sua breve vita, interrottasi a soli trentadue anni, arrivò a comporre «diciottomila versi (attenendosi a un calcolo prudente) di poesia dotta, di alto livello formale e certo con ambizioni d'arte» (CAMPANA 1970).

¹² Nella città estense il poeta si fermò dal 1446 al 1449-1450, ovvero negli anni di regno di Leonello (cfr. FERRI 1914). Successivamente, si trasferì nella corte riminese di Sigismondo Pandolfo Malatesta, in cui compose le opere a cui è maggiormente legata la sua fama: il *Liber Isottacus* (per cui cfr. nota 19), gli *Astronomica* (per cui cfr. CHISENA 2016) e l'*Hesperis*, su cui si tornerà in seguito (in particolare, cfr. nota 21).

¹³ Si veda BASINIO, *Cyris e Carmina varia* [Ferri]. Un'analisi di tali testi in PIEPER 2018. Una nuova edizione critica, corredata di traduzione e commento, dei *carmina* ferraresi di Basinio è in allestimento a cura dell'autore.

¹⁴ BASINIO, *Meleagris* [Berger]: 14.

tore, che riesce a emergere nella sua individualità.¹⁵ Ciò è a maggior ragione vero nel caso della *Meleagris*, operazione della cui portata un semplice riscontro quantitativo permette di avere immediata percezione: nell'ipotesto ovidiano il racconto infatti occupa circa 270 versi (vv. 274-546), solo un nono dell'ampiezza del poema di Basinio. È proprio questa operazione di riscrittura e ampliamento, le tecniche con cui essa è stata condotta e il contenuto delle aggiunte, ciò di cui si parlerà nei paragrafi successivi. Il presente contributo, infatti, partendo dai risultati del lavoro di individuazione di fonti e modelli, già compiuto in modo soddisfacente,¹⁶ si concentrerà sul piano narrativo. Per permettere una piena comprensione dell'analisi, che si realizzerà tramite affondi su singoli aspetti ed episodi, si presenterà innanzitutto la struttura tematica del poema.

2.1. *Liber primus*

Il poema si apre con l'invocazione alle muse e la descrizione dell'antefatto della vicenda: Eneo, re di Calidone, aveva smesso di compiere i sacrifici in onore di Diana, che, come punizione, aveva liberato nel suo regno un enorme cinghiale. Meleagro, figlio di Eneo, prende la decisione di cacciare l'animale e a lui si uniscono entusiasti innumerevoli altri eroi.

In seguito al catalogo dei cacciatori (in cui ampio spazio è dedicato ad Atalanta, protagonista femminile), gli eroi si precipitano verso il territorio abitato dal cinghiale: subito avviene il primo incontro con il mostro a cui seguono i primi tentativi di colpirlo con la lancia, che vanno però a vuoto. Eccitato da un discorso di Nestore, Giasone suscita il primo assalto generale al cinghiale, che però schiva tutti i colpi e fugge nei boschi oscuri.

Intanto, dall'alto dei monti Diana osserva la scena e, allarmata dal dispiegamento di valorosi eroi, decide che, da quel momento, nascosta da una densa nube, interverrà in prima persona nella caccia.

Nel mentre, l'azione è ripresa e Giasone scaglia con enorme potenza la lancia contro il cinghiale: Diana interviene e spezza la punta d'acciaio dell'arma, facendo sì che non

¹⁵ Per un'operazione simile realizzata da Basinio in età più matura nel poema *Hesperis*, si veda SMETS 2022. Per una bibliografia sull'*Hesperis*, si veda la nota 21.

¹⁶ Cfr. BASINIO, *Meleagris* [Berger], ma anche D'AMICO 2002 e SCHINDLER 2007.

ferisca l'animale. Questa azione porta alla prima morte: il cinghiale, infatti, azzanna Leucoleno uccidendolo, per poi scomparire nella foresta aiutato da Diana, che fa calare una densa nebbia impedendo agli eroi di inseguire la bestia.

2.2. *Liber secundus*

Con l'inizio del secondo libro, la scena torna a Calidone. Tiresia profetizza la morte di Meleagro: solo il padre può salvare il ragazzo, ricominciando a compiere sacrifici per Diana, ma il re non accetta la profezia.

Nel bosco, intanto, Meleagro e Atalanta si innamorano reciprocamente. La caccia stenta a riprendere: Fauno rivolge ai compagni un lungo discorso e si inoltra poi per primo nella foresta alla ricerca del cinghiale. Lì i cacciatori scorgono una pozza con profonde acque stagnanti, dove individuano la bestia; Atalanta scaglia la lancia, ma il cinghiale la evita e fugge attraverso la palude. Gli eroi decidono allora di erigere un ponte, così attraversano la palude e raggiungono l'animale. È nuovamente Atalanta a scagliare la lancia, che questa volta va a segno. La ragazza è la prima a colpire il cinghiale: Meleagro le promette, come ricompensa in caso di successo, la testa dell'animale, provocando l'invidia degli altri eroi.

La narrazione della caccia, arrivata al suo momento cruciale, è interrotta da una scena divina: Giove rassicura Diana che Meleagro è destinato a morire per mano di sua madre e la dea decide allora che da quel momento in poi non interverrà più nella caccia.

Dentro il bosco, intanto, Meleagro uccide il cinghiale. Il passaggio successivo è la sepoltura dei caduti: mentre gli eroi sono impegnati nei riti funebri, giunge un messaggero che li invita a fermarsi al casino di caccia di Eneo. Dopo una nuova battuta di caccia raggiungono la villa e lì si rifocillano a un banchetto; un aedo, Elicope, intona un canto, e si accende l'amore tra Meleagro e Atalanta.

2.3. *Liber tertius*

Il terzo e ultimo libro si apre con un banchetto degli dèi organizzato da Giove, movimentato da una lite tra quest'ultimo e Giunone, placata da Vulcano.

Si passa allora alle vicende terrene: nel pieno della notte, Meleagro e Atalanta sono svegli, preda degli affanni d'amore. Fattosi giorno, Teseo parte per Calidone insieme a Ercole e Tideo, così da informare Eneo dell'esito della caccia. Meleagro dà inizio alla distribuzione dei premi e dà la testa del cinghiale ad Atalanta. Plessippo, suo zio, gli si scaglia contro: assegnare il trofeo di caccia a una donna toglierebbe lustro all'intera impresa. Meleagro rivendica indignato la sua decisione.

La scena passa a quel punto al mondo ultraterreno: Diana, negli inferi, parla con la Furia Megera e le chiede di inondare di furore Meleagro e sua madre: lui ucciderà gli zii e lei, per vendicarsi, lo ucciderà.

Nel frattempo, Meleagro taglia la testa al cinghiale e la dà ad Atalanta. Plessippo si infuria, intima la ragazza di cedere il trofeo e invita Meleagro a scontrarsi in duello. Il veleno instillato da Megera dentro Meleagro agisce: il ragazzo trafigge lo zio al petto, uccidendolo, per poi uccidere anche l'altro zio, Tosseo.

Nel punto culminante dell'azione, la scena si sposta nel palazzo di Eneo, che, messo al corrente dell'uccisione del cinghiale, chiede a Diana la riconciliazione. Mentre sono in corso gli atti sacrificali un messaggero informa della morte di Plessippo e Tosseo: Altea, infettata da Megera, a cospetto delle salme dei fratelli decide di uccidere il figlio. Recupera dunque il ceppo di legno dalla cui sopravvivenza, sin dalla nascita, per volere delle Parche, dipende la vita del figlio, decisa a bruciarlo.

La scena cambia: per l'ultima volta ci si rivolge agli dèi. Pallade si dispera per la morte ormai decisa di Meleagro, ma viene rincuorata da Giove che la invita a riporre le sue speranze di gloria in Tideo.

Altea, in preda alla furia, dopo aver lottato con se stessa, getta il ceppo nelle fiamme. Immediatamente pentitasi, cerca di salvarlo, ma Megera lo impedisce, afferrandola e portandola con sé negli inferi.

Meleagro, nel frattempo, è attraversato da un dolore lancinante. Proprio sul punto di morire, dedica un pensiero ad Atalanta (che definisce sua moglie) e si rivolge a Diana,

che riconosce come causa del suo tormento. Poi, preda delle fiamme e avvolto dall'oscurità, muore.

3. PER UN'ANALISI DELL'OPERA, TRA *INVENTIO* NARRATIVA ED *AEMULATIO*

Come anticipato, ciò che ora si andrà ad analizzare sarà il piano narrativo dell'opera, mostrando, tramite il ricorso a precisi riscontri testuali, le due linee direttrici seguite da Basinio nell'intervenire sulla traccia delle *Metamorfosi*: l'implementazione della complessità strutturale dell'opera e l'amplificazione dei caratteri peculiari del testo ovidiano.

3.1. *La complicazione dell'intreccio: un'operazione all'insegna dell'inventio narrativa*

Ci si soffermerà innanzitutto sull'implementazione della complessità strutturale dell'opera. Gli snodi fondamentali della vicenda non vengono modificati rispetto alla narrazione ovidiana; al contempo, però, la trama viene piegata da Basinio ai propri scopi, prendendosi la libertà di inserire eventi, personaggi e digressioni che, estranei alle precedenti narrazioni del mito, rendono meno lineare l'intreccio e rallentano il processo che porta all'ineluttabile (in quanto stabilito dal fato) compimento della trama. L'effetto di tale operazione è la moltiplicazione dei piani spaziali: se, infatti, il livello temporale è unico e la narrazione procede in modo cronologicamente coerente, l'azione non si svolge più soltanto nel bosco (e poi, finita la caccia, a Calidone), ma viene mostrato ciò che avviene in contemporanea nei diversi spazi in cui si svolgono le azioni della trama principale e quelle a lei corollarie.

Lo stile narrativo utilizzato da Basinio consiste nella giustapposizione, spesso senza soluzione di continuità, di episodi paralleli, ovvero di azioni che si svolgono in contemporanea in spazi diversi. La regia di Basinio si esplica dunque in primo luogo nella scelta dei momenti della trama in cui inserire il trapasso da una scena all'altra, dietro cui si riconosce una strategia coerente: lasciare sospesa l'azione principale nei momenti di maggiore tensione inserendo episodi che, pur coerenti e funzionali all'avanzamento della trama,

interrompono il flusso della narrazione, così da ritardare la risoluzione di tali momenti di tensione e aumentare l'attesa nel lettore.

Il principale piano spaziale introdotto da Basinio riguarda il mondo degli dèi, che vengono ritratti mentre discutono e prendono decisioni sulle azioni degli uomini. Si tratta di scene costruite tramite un fitto dialogo intertestuale con i poemi epici classici – in cui, com'è noto, il ruolo degli dèi è di assoluta centralità. Tuttavia, ciò che preme sottolineare ai fini del ragionamento che si sta conducendo sono i punti della narrazione in cui Basinio ha deciso di inserire queste scene: nell'ordine, durante il primo assalto generale dei cacciatori al cinghiale; appena dopo il primo colpo inflitto all'animale da Atalanta e subito prima che Meleagro lo uccida; in apertura del terzo libro, quando, conclusasi la caccia, si è in attesa di capire come si giungerà alla conclusione definitiva della vicenda, con la morte del protagonista; in seguito alla lite tra Plessippo e Meleagro; infine, nel momento in cui Altea, presa la decisione di uccidere il figlio, erige la pira per bruciare il ceppo. Come si nota, si tratta di punti di massima tensione, momenti di svolta nell'avanzamento della trama che è dunque volutamente interrotta dall'abile strategia narrativa di Basinio.

A dimostrazione di ciò, si osservi quanto avviene con le scene ambientate nel secondo spazio introdotto da Basinio, ovvero Calidone: esse vengono collocate l'una in apertura del secondo libro, in un momento in cui tutti gli sforzi compiuti dai cacciatori sembrano vani; l'altra, immediatamente dopo l'uccisione degli zii da parte di Meleagro. Anche in questo caso, dunque, l'inserimento delle scene sembra rispondere al criterio di creazione di un'attesa nel lettore riguardo allo scioglimento dei momenti di tensione lasciati in sospeso nella trama principale. Il secondo di questi episodi è poi particolarmente significativo perché il suo inserimento crea una giustapposizione stridente tra la tragicità dell'evento appena narrato e la descrizione di Calidone in festa per il buon esito della caccia e per il ritorno in patria di Tideo: il lettore sa che le profezie propizie rivolte da Ercole a Eneo sono già smentite in partenza, nel momento stesso in cui vengono pronunciate, perché sa che Meleagro ha già ucciso gli zii determinando la sua stessa morte; ma i personaggi in scena ne sono del tutto ignari, e ciò fa sì che si espanda sulla sequenza una luce ferocemente e tragicamente ironica, creata dall'autore semplicemente giustapponendo due episodi.

Già da queste prime considerazioni, dunque, si può cominciare ad apprezzare l'abilità narrativa di Basinio e la modernità della sua operazione, che mira ad aumentare il *pathos* della narrazione non solo tramite escamotage stilistici e poetici (come, per esempio, gli interventi diretti del narratore, di ascendenza virgiliana, che sottolineano pateticamente i momenti di tensione), ma anche sfruttando la struttura macrotestuale del poema, tramite l'intersecazione dei diversi piani spaziali.

3.2. *Un esempio di aemulatio umanistica: la sfida ai modelli e la concezione del mito*

La finalità narrativa non è però l'unica che si può individuare dietro all'implementazione della complessità strutturale dell'opera: l'inserimento dei nuovi episodi, infatti, risponde anche alla volontà di Basinio di fornire prove della propria abilità poetica, cimentandosi – pur rimanendo sempre all'interno di un impianto epico – con registri diversi. Non sarà infatti un caso che tali episodi coprano un ampio spettro stilistico, ed è da sottolineare che almeno due delle aggiunte contengono elementi che saranno poi rielaborati da Basinio in modo più compiuto in opere successive e di altra natura: si tratta della scena del banchetto degli dèi e della scena dei tormenti amorosi di Meleagro e Atalanta. L'idea di rappresentare un simposio divino sarà alla base dell'epillio intitolato *Diosymposeos liber*,¹⁷ in cui difatti Basinio riutilizzerà versi attinti dal suddetto passaggio della *Meleagris*;¹⁸ i tormenti amorosi dei due protagonisti ricordano invece le epistole che Sigismondo e Isotta si scambiano nel *Liber Isottaeus*,¹⁹ ma anche il travagliato rapporto tra Basinio stesso e Ciride consegnato alla testimonianza poetica delle elegie composte a Ferrara.²⁰ Poema epico, dunque, poema mitologico, che si apre però ad altre strade che fungeranno da traccia per esperienze successive e di altro segno.

¹⁷ Cfr. COPPINI 2003.

¹⁸ Messe in evidenza dall'apparato intratestuale allegato al testo in BASINIO, *Meleagris* [Berger].

¹⁹ Il testo si legge in BASINIO, *Liber Isottaeus* [Ferri]. Tra gli studi a riguardo, si segnala COPPINI 1992; PANTANI 2006; PIEPER 2006; COPPINI 2009. La prima edizione tradotta e commentata dell'opera è in corso di stampa a cura dell'autore.

²⁰ Cfr. nota 13.

Proprio dietro questo sfoggio delle proprie capacità poetiche, per altro, si cela uno dei tratti caratterizzanti di Basinio (che in questo, come per tanti altri aspetti, è una figura esemplare della sensibilità umanistica): la volontà di sfida nei confronti dei modelli. Egli, infatti, pur costruendo le sue opere rimanendo sempre aderente ai grandi modelli classici (da cui attinge episodi, personaggi ma anche *iuncturae* e interi versi), non si limita a imitarli ma si pone l'obiettivo di emularli, creando un qualcosa di nuovo e, in definitiva, di migliore. Se è particolarmente chiaro per un'opera come l'*Hesperis* (il grande poema epico di Basinio composto nella successiva stagione trascorsa a Rimini, primo tentativo di creazione di un'epica di materia contemporanea che rispettasse tutti i crismi del genere classico),²¹ ciò vale però senza dubbio anche per la *Meleagris*, su cui difatti Basinio riponeva ampie speranze di gloria poetica: non solo egli dedicò l'opera a Leonello d'Este e gli inviò una copia ufficiale di dedica,²² ritenendo (e a ragione)²³ che il poema potesse permettergli di entrare nelle sue grazie, ma si premurò di far conoscere il testo anche a papa Niccolò V,²⁴ e proprio in un'epistola metrica a lui indirizzata lamentò che tale poema non gli avesse fatto ottenere gli onori sperati e, dal suo punto di vista, meritati.²⁵ Tutta la poesia basiniana è da leggersi, dunque, nella prospettiva dell'*aemulatio* e della ricerca di gloria seguita al riconoscimento del proprio valore; e adottando questa prospettiva si comprende meglio l'essenza della *Meleagris*, riscrittura ovidiana che, impreziosita da elementi soprattutto virgiliani e omerici, ma anche da aggiunte nuove e originali, voleva, in definitiva, superare il modello.

Per raggiungere i propri scopi, Basinio non si precludeva nessuna possibilità e non si poneva limiti dettati da forme di venerazione verso i modelli: il trattamento riservato all'integrità della materia è, proprio per questo motivo, molto disinibito. Ciò lo si coglie

²¹ Ampia la bibliografia a riguardo, di cui si ricorda almeno i recenti PIEPER 2010; PETERS 2015; ID. 2016; SCHAFFENRATH 2017; COPPINI 2018. Un elenco completo – impossibile da realizzare in questa sede – si può trovare in BASINIO, *Hesperis* [Peters].

²² Biblioteca Estense, Modena, Codex Estensis latinus 6 (= *a X. 2, 29*). Cfr. BASINIO, *Meleagris* [Berger]: 29; 33.

²³ Come ricompensa, infatti, Leonello affidò per il 1448 a Basinio l'insegnamento della grammatica nella scuola primaria del Comune – o almeno, questa è la ricostruzione tradizionale. Cfr. CAMPANA 1970.

²⁴ Gli inviò l'opera in una copia di dedica, di cui resta un antigrafo: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1676. Cfr. BASINIO, *Meleagris* [Berger]: 31; 35.

²⁵ Epistola consegnata alle carte del codice Vat. lat. 3591.

chiaramente se si presta attenzione al fatto che più volte, nel corso dell'opera, i personaggi fanno riferimento ad avvenimenti che, nella cronologia tradizionale degli eventi mitici, sono accaduti dopo la caccia al centro del poema (che è collocabile prima della guerra di Troia, a cui poi alcuni dei cacciatori prenderanno parte).²⁶ L'infrazione di Basinio della cronologia è una spia importante della sua concezione del mito: gli eventi mitici non sono mai considerati eventi storici né tantomeno, all'estremo opposto, fatti oggetto di interpretazione (allegorica o evemeristica che sia), ma sono considerati esclusivamente nella loro valenza narrativa, in quanto *fabulae*. Questa concezione del mito è alla base della disinvoltura con cui Basinio, nel comporre la *Meleagris*, è intervenuto sui modelli per creare una trama nuova e più aderente ai gusti del suo uditorio: il mito, in definitiva, è inteso nella sua natura più squisitamente letteraria ed è dunque piegato alle necessità narrative e poetiche.

3.3. *L'invenzione letteraria a scopi encomiastici*

Si presenterà ora un esempio chiaro della disinibizione di Basinio nell'intervenire sulla *fabula* mitica, che permetterà allo stesso tempo di fare luce su un ulteriore aspetto sotteso alla complicazione strutturale dell'opera, ovvero la volontà di rendere omaggio a Leonello d'Este. Entrambi questi elementi, infatti, sono alla base dell'introduzione di un nuovo personaggio: Fauno, eroe italico, citato cursoriamente nell'*Encide* e da lì ripreso,²⁷ il cui sviluppo e la cui partecipazione alla caccia al cinghiale calidonio rappresentano delle novità basiniane assolute. L'ipotesi che si propone è che dietro a questa scelta ci sia una motivazione essenzialmente encomiastica: Fauno rappresenterebbe infatti un *alter ego* mitico di Leonello, che in questo modo sarebbe stato reso parte attiva all'interno della caccia. A supporto di questa tesi, si analizzeranno i tre passaggi del poema riguardanti Fauno, evidenziandone gli elementi che concorrono all'identificazione tra le due figure.

²⁶ Ciò è detto esplicitamente da Ovidio stesso, in un passo che si riporterà in seguito (cfr. paragrafo 3.4).

²⁷ Il passo in questione è Verg. *Aen.* VII 45-49 («Rex arua Latinus et urbes / Iam senior longa placidas in pace regebat. / Hunc Fauno et nympha genitum Laurente Marica / Accipimus; Fauno Picus pater, isque parentem / Te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor»). Si cita da VIRGILIO, *Encide* [La Penna - Scarcia].

Fauno viene citato per la prima volta all'interno della rassegna degli eroi del primo libro: Basinio gli dedica una lunga descrizione (versi 232-245), l'unica in cui si sofferma sugli antenati dell'eroe (viene detto, riprendendo il già citato passo dell'*Enaide*, che Fauno è figlio di Pico e discendente, dunque, di Saturno). Tuttavia, l'aspetto più significativo di tale passaggio è la giustificazione che viene data alla partecipazione di Fauno alla caccia. Viene infatti detto che egli, insieme al suo gruppo di italiani, si era spinto fino ad Argo «ingenti Graiorum incensus amore / Viseret ut mores»²⁸ e, trovandosi lì per caso, si era unito alla caccia. L'enfasi posta sull'amore di Fauno per la cultura greca è un elemento rivelatore, dal momento che il filellenismo era proprio uno dei tratti distintivi di Leonello e della cultura della sua corte, all'avanguardia anche e soprattutto per l'attenzione allo studio del greco. L'ardore filogreco di cui era preda Fauno, forte a tal punto da spingerlo a viaggiare fino in Grecia, sembra dunque un chiaro richiamo a Leonello e un elemento forte di immedesimazione tra le due figure.

Il secondo passaggio in cui Fauno ricopre un ruolo di primo piano si colloca nella sezione iniziale del libro secondo, in un momento in cui la caccia è in stallo. Fauno pronuncia un acceso discorso per spronare i compagni e, nel farlo, allega come modello esemplare i giovani italici che, dice, «[...] venatu [...] indulgere [...] / Montivagasque agitare feras consuevit et omnem / Pernici studio nemorum perferre laborem».²⁹ Anche in questo caso, Basinio enfatizza un elemento, l'amore per la caccia, che era una nota e peculiare caratteristica di Leonello (del resto, la decisione stessa di Basinio di comporre un poema di materia venatoria deriverebbe da tale passione del suo signore). Non sarà dunque un caso che Fauno insista sulle sue personali abilità in materia di caccia:

[...] Puer ipse per altos
Errabam montes. Mediis e vallibus apros
Saepe puer solus latebris exire subegi
Et patiens virtutis eram. Frigusque famemque
Saepe tuli in silvis, rupes et tecta subibam,
Si quando Omnipotens vasto tonuisset Olympo

²⁸ 'Infiammato da un forte amore per i greci, per vederne i costumi' (*Meleagris*, I 238-239). Tutte le traduzioni, tranne quando diversamente indicato, sono dell'autore.

²⁹ 'Sono abituati a dedicarsi alla caccia, a inseguire selvaggina che vaga per i monti e sopportare ogni fatica dei boschi con impegno e dedizione' (*Meleagris*, II 138-140).

Et quateret rapidos australi urbine nymbos.
Tantus honos praedae, tanto venatus amori!³⁰

Si tratta di parole che, al netto del filtro letterario, facilmente si possono immaginare pronunciate da un cacciatore appassionato ed esperto come Leonello, che sicuramente si sarebbe potuto riconoscere in questa lusinghiera descrizione per interposta persona. Ma c'è di più: all'interno del discorso di Fauno è presente anche un breve accenno alla formazione dei giovani italici (o, per meglio dire, ferraresi...) a opera dei «rigidi magistri» che li istruivano in questo modo: «Iusticiam didicere prius puerique volentes, / Quod rectum novere, colunt [...]».³¹ Dietro a questo riferimento ai *magistri* della gioventù italiana sembra legittimo vedere un'allusione proprio alla generazione di insegnanti capeggiati da Guarino Veronese che, come si è detto, ha determinato la svolta culturale di Ferrara. E il fatto che l'unica virtù di questi *pueri* a essere citata esplicitamente – e per di più a inizio verso – sia la *iusticia* è un altro indizio a favore della lettura metaletteraria del passaggio e della figura di Fauno: al termine del poema, infatti, Basinio si rivolge direttamente al suo patrono e ne esalta proprio la giustizia:

Mox laudes, memorande, tuas, tua splendida, quando
Maior in Italia, neque te praestantior ullus
Iusticia, Leonelle, canam.³²

Basinio non terrà fede a questa promessa e non scriverà mai un poema in lode di Leonello, esaltato come il più giusto di tutti gli italiani; ma, alla luce di quanto detto, la sensazione è che in realtà lo avesse già fatto con l'opera stessa che questi versi chiudono.

³⁰ «Io stesso da ragazzo vagavo per le alte montagne. Io solo, ancora ragazzo, spesso costringevo i cinghiali ad andarsene dai loro rifugi nel mezzo delle valli e perseveravo nel coraggio. Spesso sopportai nei boschi il freddo e la fame. Passavo sotto rocce e ripari, se mai l'Onnipotente tuonava dal lontano Olimpo e spingeva impetuose nuvole di pioggia con un tempestoso vento del sud. Così grande è l'onore della preda, così grande l'amore per la caccia!» (*Meleagris*, II 157-164).

³¹ «I giovani impararono come prima cosa la giustizia, e onorano volontariamente ciò che hanno conosciuto come giusto» (*Meleagris*, II 149-150).

³² «Presto canterò le tue lodi, o degno di essere ricordato, e le tue splendide gesta, poiché nessuno in Italia è più importante e più eccellente in giustizia di te» (*Meleagris*, III, 933-935).

La terza e ultima comparsa di Fauno nel poema è un'ulteriore occasione per esaltare indirettamente le qualità di Leonello. Finita la caccia, infatti, e prima che gli eroi si rechino al casino di Eneo per ristorarsi e trascorrere la notte, Polluce esplicita a Fauno il desiderio di iniziare una nuova battuta di caccia avendo proprio lui come compagno. L'italico rifiuta questa lusinghiera (e singolare) proposta perché, dice, ha giurato fedeltà a Meleagro e non intende venire meno alla parola data: «iuvenes parere roganti / Usque decet».³³ Fauno, insomma, mette in mostra i suoi pregi di grande fedeltà e spiccata integrità morale: due qualità che appartenevano alla tradizionale rappresentazione elogiativa dei sovrani. Tramite Fauno, dunque, Basinio costruisce una rappresentazione di Leonello in quanto sovrano ideale: giusto, impavido e fedele.

Basinio, del resto, non era nuovo all'esaltazione poetica di Leonello. Tra i già citati *carmina* composti durante gli anni ferraresi, infatti, compaiono tre testi di carattere spiccatamente encomiastico dedicati proprio alla celebrazione del signore. Utilizzando la classificazione e la numerazione dei testi proposte da Ferri,³⁴ che non seguono però la volontà dell'autore e non presentano una reale motivazione di ordine filologico,³⁵ si tratta dei *Carmina varia* 7, 13 e 16. Nel primo componimento, in distici elegiaci, *Ad divum Leonellum Estensem*, Basinio ribadisce la sua volontà di celebrare Leonello con la sua poesia («Carmine fama tui nostro tolletur ad astra», v. 29), con abbondanza di riferimenti agli *auctores* antichi (*in primis* l'amato Omero) che hanno reso immortali i nomi degli uomini e delle donne che hanno cantato. E funzionale al discorso che si è appena svolto sarà allegare un distico (vv. 13-14) in cui si rimarca la passione di Leonello per i boschi e la caccia: «Si te delectant silvae saltusque ferarum, / Invenies toto carmine lustra meo». Come si nota, si tratta di una caratterizzazione del marchese ben attestata in diversi contesti, che supporta dunque l'ipotesi della sua identificazione con Fauno.

Ugualmente in distici elegiaci, ma sensibilmente più corto, è il *carmen* 13, *In salutationem marchionis Estensis Leonelli per musas in aedibus Iohannis Romei*,³⁶ nel cui primo distico subito ritorna un elemento chiave dell'esaltazione di Leonello che abbiamo

³³ È giusto che i giovani obbediscano a colui che continua a chiedere loro di farlo' (*Meleagris*, II 754-755).

³⁴ BASINIO, *Cyris e Carmina varia* [Ferri].

³⁵ Come affermato, da ultimo, in CHISENA 2022.

³⁶ Per un'analisi dell'occasione di composizione di tale carme, si rimanda a MASSÈRA 1928: 43.

già incontrato: la sua *iustitia*. Così, infatti, si apre il componimento: «Salve summe ducum Caesar Leonelle: triumphos / Iustitia et virtus dat tibi magna novos». Cruciale nella rappresentazione letteraria del signore è dunque tale caratteristica, che anche in questo caso è rilevata grazie alla dislocazione in incipit di verso.

Conclude la rassegna il carme 16 (*Epistola ad divum Leonellum Estensem*), lungo componimento in esametri in cui compare addirittura un'invocazione a Meleagro stesso: «Tu, Meleagre, novas inter cludere figuras, / Felix laude tui lectoris: maximus inter / Ille pater pictas referet tua carmina Musas» (vv. 18-20). Insomma, numerosi sono gli elementi presenti nei *carmina* dedicati a Leonello che possono concorrere a supportare la tesi che si è avanzata, ovvero riconoscere in Fauno un *alter ego* del signore di Ferrara. Per di più, rilievi di questo tipo illuminano in modo esemplare la prassi di Basinio di creare un sistema tra le proprie opere tramite rimandi e richiami tematici e linguistici, prassi che agisce evidentemente anche in questo caso, e in modo particolarmente efficace.

Un'ultima considerazione si può avanzare, a proposito di tale ipotesi, ovvero che in altri punti della *Meleagris* si ha la sensazione che Basinio, narrando la trama mitica, stia invece descrivendo la contemporaneità. È merito di Berger, infatti, avere ipotizzato che la scena della costruzione del ponte sulla palude (libro secondo, versi 382-400) sia un'allusione alla coltivazione delle paludi ferraresi da parte di Leonello e suo padre, Niccolò, e che la lunga descrizione della residenza di caccia di Eneo (libro secondo, versi 695-730) nasconda in realtà un riferimento al castello di Belriguardo, fuori Ferrara, reggia estiva della corte estense.³⁷ Sarebbero questi ulteriori elementi che concorrerebbero a legittimare una lettura metaletteraria e “attualizzante” del poema. Del resto, già Rinaldi ha osservato che «non sarebbe [...] impossibile leggere il *Meleagridos* [...] come allegoria politica e cortigiana», prospettiva del tutto coincidente con quanto espresso fino a questo momento, anche se poi prosegue «che nel protagonista nasconde i tratti del principe ferrarese»,³⁸ ipotesi che si è provato a cambiare di obiettivo, investendo – si spera fondatamente e ricorrendo a indizi convincenti – del compito di nascondere i tratti di Leonello non Meleagro bensì Fauno. In ogni caso, adottando questa prospettiva il poema mitologico viene inondato di luce nuova che apre squarci di contemporaneità e attualità nel tempo storico del mito.

³⁷ BASINIO, *Meleagris* [Berger]: 319; 342.

³⁸ RINALDI 1990: 526.

3.4. *L'amplificazione dei sales ovidiani: un passaggio esemplare*

Resta ora da presentare la seconda linea direttrice seguita da Basinio nella composizione del poema, ovvero l'amplificazione dei caratteri peculiari del testo di Ovidio. Anche in questo caso, ci si affiderà all'analisi di un brano che si ritiene esemplare per illustrare come abbia agito l'*inventio* narrativa basiniana sulla traccia ovidiana. Il passo in questione è rappresentato dai versi 540-570 del primo libro. Essi rappresentano la riscrittura di soli sette versi ovidiani, *Metamorfosi*, VIII 365-371:

Forsitan et Pylus citra Troiana perisset
Tempora, sed sumpto posita conamine ab hasta,
Arboris insiluit, quae sbata proxima, ramis
Despexitque, loco tutus, quem fugerat hostem.
Dentibus ille ferox in querno stipite tritis
Inminet exitio fidensque recentibus armis
Eurytidae magni ristro femur hausit adunco.³⁹

Basinio sfrutta questo spunto per costruire una scena molto più elaborata. La premessa è che, ai versi 394-416, i Dioscuri, inseguiti dal cinghiale, erano fuggiti, e Nestore li aveva pesantemente ripresi, accusandoli – sulla base di un modello epico –⁴⁰ del loro comportamento molle ed effeminato.⁴¹ L'episodio della scalata di Nestore della quercia viene reinterpretato così da Basinio (corsivo mio):

At fera diva viam medios infensa per hostes
Quaerere, nec celerem cursum dare posse per altum
Agmen et oppositos nusquam sibi cernere saltus.

³⁹ 'E forse anche Nestore di Pilo sarebbe morto prima della guerra di Troia, se puntando la lancia in terra non avesse preso lo slancio e non fosse saltato sui rami di una quercia che era lì vicino, guardando poi di lassù, da quel posto sicuro, il nemico a cui si era sottratto. Quello, infuriato, si mise a sfregare le zanne contro il tronco dell'albero, minacciando morte, poi, forte di quelle armi riarrotate, colpì al femore, col grugno uncinato, il grande figlio di Eurito' (OVIDIO, *Metamorfosi* [Bernardini Marzolla]: 313).

⁴⁰ Soprattutto iliadico: cfr. *Iliade*, II 235; VII 96; IX 617.

⁴¹ «Corripuere fugam forma spectanda iuventus. / «Quo fugitis, trepidi, muliebris inertia luxus?», / Nestor ait, «pavidos quo vos fuga raptat, Achivae?»» (*Meleagris*, I 405-407).

Undique tela viri ac rigido venabula ferro
 Protentant. Fremit ore ferox oculosque corusco
 Ardentis fulgore viros detorquet in omnis.
 Sic fugit et solum multis e millibus acrem
 Nestora dirus adit; positoque sub arbore telo
 Conscendit vastam duro conamine quercum
 Quanquam difficili, neque enim consuetes agrestum
 More suas salices tergum post falce bipenni
 Scandere, nec suibus patulum quassare cacumen
 Illicis et glandes duros glomerare per agros.
 Ingenium facit ipse timor. *Risere secuti*
 Castor et alta Iovis prolesque simillima Pollux.
 “*Quo fugis?*”, *exclamans*, “*muliebris inertia luxus?*”,
Castor ait, “*caelumne tibi sedesque deorum*
Ire placet? Pavidos quo nos fuga raptat Achivas?
 Et fugis, o demens, tantusque in pectore langor
 Regnat et ante tubae sonitum diffidimus armis?”
 Vix ea, crudus aper truncum quercumque superbis
 Dentibus arripuit, spectatque in sydera torvo
 Lumine, Nestoreosque pedes conatur et alta
 Crura sequi terque ipse furens se attollit in altum
 Robur. At ille tremens aditu fugiebat anhelos
 Prensabatque manu duros super arbore truncos:
 Qualis avem pellax noto insidiata cubili
 Suscipit evolvens ardentia lumina vulpes,
 Donec abire canes cogunt et credere nocti
 Invitam, scaevit rabies vesana vorandi:
 Haud alia est quercum magnam spectantis imago
 Illius, ellucent ferralia dentibus ora.⁴²

⁴² ‘Ma la feroce bestia, furiosa, cercava una via attraverso i nemici, e non poteva precipitarsi rapidamente attraverso la schiera compatta né da nessuna parte davanti a lei vedeva gole [in cui fuggire]. Da tutte le parti gli eroi tendono le armi e le lance da caccia dalla rigida punta d'acciaio. Impetuoso, [il cinghiale] sbuffa dalla bocca e volge gli occhi, scintillanti di uno splendore abbagliante, verso tutti gli uomini. Così fugge e, spietato, attacca Nestore, l'unico zelante tra tante migliaia; egli, abbandonata l'arma sotto l'albero, si arrampica su un'enorme quercia, con un grande e arduo sforzo: non era infatti abituato a salire sui suoi salici come i contadini, con una falce a doppio taglio sulla schiena, né a scuotere l'ampia cima e ammassare ghiande sui duri campi per i maiali. La paura stessa lo rende in grado di farlo. Castore e Polluce, eccelsi e quasi indistinguibili figli di Giove,

L'invenzione ovidiana di Nestore che, per sfuggire al cinghiale, sale su un albero, viene rielaborata da Basinio innestandovi un clima da romanzo alessandrino, o da commedia,⁴³ in cui il saggio per antonomasia viene rappresentato nel momento in cui si arrampica goffamente su una quercia, insistendo su questa sua difficoltà motoria mettendolo a confronto con dei decisamente poco epici contadini, abituati a salire sugli alberi per farne cadere dalle cime le ghiande con cui sfamare i maiali; e i Dioscuri, che assistono alla scena, non solo non fanno nulla per aiutare Nestore, ma addirittura scoppiano a ridere e lo deridono, riprendendo puntualmente e ribaltando le parole che l'eroe aveva rivolto loro in precedenza. L'effetto della scena è, in ultima analisi, comico, ma si può comprendere la sua vera natura solo mettendolo in rapporto con il suo diretto ipotesto.

Lo spunto narrativo introdotto da Ovidio già in sé, infatti, è degno di nota, dal momento che il gesto di Nestore infrange il registro epico che caratterizza la narrazione ovidiana della caccia. Si legga, a questo proposito, cosa scrive Franz Bömer nel suo commento alle *Metamorfosi* (sottolineatura mia):⁴⁴

Diese im wesentlichen epische und dramatische Tradition wirkt bei Ovid deutlich fort, die epische vorwiegend in der Schilderung der Jagd (vgl. bes. VIII 328 *maius opus*), die dramatische in der Althaea-Tragödie. Und doch hat der Dichter, dem bekanntlich schon Quintilian vorgeworfen hat, er könne *in herois quoque* nicht von der *lascivia* lassen (s. u. VIII 606),

che lo stavano seguendo, scoppiarono a ridere. “Dove fuggi, buono a nulla, molle come una femminuccia?” esclama Castore, “Ti piace avvicinarti al cielo e alla sede degli dèi? Dove ci porta la fuga, a noi pavide donnette greche? E tu fuggi, sciocco, e una così grande fiacchezza regna nel cuore e diffidiamo delle armi ancor prima che suoni la tuba?”. Appena pronunciate queste parole, il crudele cinghiale assaltò il tronco e la quercia con le superbe zanne, e fissa il cielo con sguardo truce, e cerca di raggiungere in alto i piedi e le gambe di Nestore e tre volte, furibondo, si solleva verso l'alta quercia. Ma Nestore, tremando, fuggiva trafelato e cercava di afferrare con la mano i duri rami in cima all'albero: come una volpe ingannatrice che tende un'imboscata a un uccello in un nido noto lasciando vagare gli occhi bramosi, finché dei cani non la costringono contro voglia ad andarsene e affidarsi alla notte [affinché la nasconda e la protegga dai cani], e infuria una rabbia folle per divorare [l'uccello], non diversa è l'immagine del cinghiale che fissa la possente quercia e la sua bocca mortale lampeggia con le zanne’.

⁴³ È del resto nota l'attenzione degli umanisti al registro comico, resa attuale dalla riscoperta fatta da Nicola Cusano nel 1429 di dodici inedite commedie plautine. Il gusto comico deve dunque aver permeato anche un umanista altrimenti estraneo al genere come Basinio, e che ciò sia avvenuto proprio a Ferrara – città che più di tutte contribuì alla rinascita quattrocentesca del teatro comico – risulta essere perfettamente plausibile e coerente.

⁴⁴ OVIDIO, *Metamorphosen* [Bömer].

diese Illusion gelegentlich *lascive* durchbrochen: Der Eber wird in grotesker Übertreibung geschildert (VIII 282ff.), Nestor rettet sich, durchaus unheroisch, durch einen eigenartigen Sprung auf einen Baum (VIII 365ff.), und Theseus rät dem Pirithous zum „besseren Teil der Tapferkeit“ (VIII 405ff.).⁴⁵

Si tratta, dunque, di un aspetto caratteristico dello stile del poeta sulmonese, che era solito incrinare il registro epico a favore di momenti, come definiti da Quintiliano, di *lascivia*, ovvero quei *sales* tipici di Ovidio che si devono a un gusto per la narrazione e a una ricerca di intrattenimento del lettore a cui Basinio non poteva restare impassibile, dal momento che risultano assai affini con la sua stessa sensibilità di narratore, così come è emersa dall'analisi condotta fino a questo momento.⁴⁶

L'operazione che egli compie a partire dal passaggio ovidiano (che doveva avere catturato la sua attenzione proprio per la sua particolarità) è rivelatoria della sua tecnica narrativa. Basinio, infatti, non si limita a riproporre la scena al suo pubblico, ma la amplifica enfatizzandone ulteriormente la *facies* comica: l'operazione che compie è dunque quella di una "parodia" intesa nel senso neutro e tecnico del termine, ovvero una riscrittura amplificata e di segno autonomo che approfondisce e rifunzionalizza gli elementi più significativi e peculiari dell'ipotesto, portandoli in direzioni nuove e moderne. Per di più, egli crea una trama di riferimenti intratestuali che aggiungono valore al testo: solo un lettore che si ricordi le parole pronunciate da Nestore ai Dioscuri 150 versi prima, infatti, è nella condizione di apprezzare appieno il passaggio. L'attenzione macrotestuale posta da Basinio nella composizione del poema, che si è messa in evidenza mostrando la cura rivolta alla scelta degli snodi in cui inserire le scene nuove, agisce dunque anche in operazioni come questa, che presuppongono una partecipazione attiva del lettore alla comprensione del testo.

⁴⁵ Ivi: 96. 'Questa tradizione essenzialmente epica e drammatica continua chiaramente ad avere effetto in Ovidio: l'epica prevalentemente nella raffigurazione della caccia (cfr. in particolare VIII 328 *maius opus*), quella drammatica nella tragedia di Altea. Eppure il poeta, che già Quintiliano accusava, come è noto, di non saper rinunciare a elementi lascivi *in herois quoque* (cfr. VIII 606 infra), infrange talvolta *lascive* questa illusione: il cinghiale è raffigurato con esagerazione grottesca (VIII 282 ss.), Nestore si salva, in maniera del tutto poco eroica, saltando su un albero in un modo particolare (VIII 365 ss.), e Teseo consiglia a Piritoo "la parte migliore del coraggio" (VIII 405 ss.).'

⁴⁶ E che Basinio apprezzasse particolarmente Ovidio è dimostrato dal fatto che egli rappresenta di gran lunga l'autore classico più imitato da Basinio nelle sue opere elegiache.

La strategia narrativa che emerge in modo così chiaro dall'ultimo passo presentato è, in ultima analisi, la stessa che informa l'intera operazione letteraria della *Meleagris* che, parodizzando il testo ovidiano e contaminandolo con elementi tanto omerici e virgiliani quanto del tutto originali, lo trasforma in qualcosa di nuovo, approfondendolo nella direzione di una narrazione che mira all'intrattenimento.

4. UNA POSSIBILE CONCLUSIONE

Con l'analisi di questo poema, inteso come *case study* per approcciarsi a un'indagine della produzione letteraria sorta alla corte di Leonello d'Este, si sono cercati di enucleare aspetti che potessero concorrere a fornire una prima e necessariamente parziale risposta alle questioni da cui ha preso le mosse il presente contributo. Alla luce dei paragrafi precedenti, si può affermare che quest'opera si dimostra un perfetto prodotto della più alta cultura quattrocentesca: la *Meleagris* è in ogni suo aspetto figlia dell'umanesimo, di cui rispecchia gli interessi e la sensibilità, nonché la tecnica letteraria fondamentale, quella dell'intertestualità. Al contempo, è da notarsi che questo elemento strutturante di *imitatio* classica convive con una spiccata sensibilità narrativa che ricerca, tramite le diverse soluzioni che si sono analizzate, il coinvolgimento e l'intrattenimento del pubblico di lettori. Per trarne una prima possibile conclusione (e in attesa di ulteriori ricerche a più ampio raggio che possano confermarla o smentirla), si può ipotizzare che la convivenza di questi due aspetti sia un segno dei tempi e del contesto culturale, e che dunque proprio in essa si possa ritrovare l'elemento *letterario* di continuità tra gli umanisti leonelliani e le generazioni successive, quelle che hanno dato vita alla «stupenda letteratura ferrarese»⁴⁷ per finire, come avevamo iniziato, con le parole di Giosue Carducci.

⁴⁷ CARDUCCI 1881: 40.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BASINIO, *Liber Isottaeus* [Ferri] = *Basinii Parmensis poetae Liber Isottaeus*, a cura di Ferruccio Ferri, Città di Castello, Società anonima tipografica «Leonardo da Vinci», 1922.
- BASINIO, *Cyris e Carmina varia* [Ferri] = *Le poesie liriche di Basinio: Isottaeus, Cyris, Carmina varia*, a cura di Ferruccio Ferri, Torino, Chiantore, 1925.
- BASINIO, *Meleagris* [Berger] = *Die Meleagris des Basinio Basini. Einleitung, kritische Edition, Übersetzung, Kommentar*, Bearbeitet von Andreas Berger, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2002.
- BASINIO, *Hesperis* [Peters] = Basinio da Parma, *Hesperis*, a cura di Christian Peters, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2021.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Bernardini Marzolla] = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.
- OVIDIO, *Metamorphosen* [Bömer] = Ovidio, *Metamorphosen*, Kommentar von Franz Bömer, Buch VIII-IX, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1977.
- VIRGILIO, *Eneide* [La Penna - Scarcia] = Virgilio, *Eneide*, Introduzione di Antonio la Penna, Traduzione e note di Riccardo Scarcia, Milano, BUR, 2017.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ACCAME 2016 = Maria Accame, *Rambaldoni, Vittorino de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, 295-298.
- ARNALDI - GUALDO ROSA - MONTI SABIA 1964 = *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di Francesco Arnaldi - Lucia Gualdo Rosa - Liliana Monti Sabia, Milano - Napoli, Ricciardi, 1964.

- BIANCA 1999 = Concetta Bianca, *Gaza, Teodoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, 737-746.
- BRUNELLI 1993 = Giampiero Brunelli, *Este, Leonello d'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 43, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, 374-380.
- BRUSCAGLI 1983 = Riccardo Bruscoli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- CAMPANA 1970 = Augusto Campana, *Basinio da Parma*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, 89-98.
- CARDUCCI 1881 = Giosue Carducci, *La gioventù di Lodovico Ariosto e le sue poesie latine. Studi e ricerche*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1881.
- CHISENA 2016 = Anna Gabriella Chisena, *Il poema "Astronomicon libri" di Basinio da Parma: edizione critica e commento*, Tesi di dottorato, Firenze, 2016.
- CHISENA 2022 = Anna Gabriella Chisena, *Le muse bucoliche di Basinio: l'ecloga a Niccolò V*, in *Sulla poesia italiana del Quattrocento: per Donatella Coppini*, a cura di Anna Gabriella Chisena - Clementina Marsico, Firenze, Edizioni Polistampa, 2022, 361-376.
- COPPINI 1992 = Donatella Coppini, *Basinio e Sigismondo: Committenza collaborativa e snaturamento epico dell'elegia*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia, Marsilio, 1996, 449-469.
- COPPINI 2003 = Donatella Coppini, *Un epillio umanistico fra Omero e Virgilio: il "Diosymposeos liber" di Basinio da Parma*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro De Nichilo - Grazia Distaso - Antonio Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, 301-336.
- COPPINI 2009 = Donatella Coppini, *Basinio da Parma e l'elegia epistolare*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di Roberto Cardini - Donatella Coppini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, 281-302.
- COPPINI 2018 = Donatella Coppini, *L'epica al servizio di Sigismondo. Greci e Latini nell'"Hesperis" di Basinio da Parma*, in *Gli antichi alla corte dei Malatesta*, a cura di Federicomaria Muccioli - Francesca Cenerini, Milano, Jouvence, 2018, 311-331.

- D'AMICO 2002 = Silvia D'Amico, *La caccia al cinghiale calidonio nell'umanesimo italiano: la "Meleagris" di Basinio Basini*, in *"La cruelle douceur d'Artémis". Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, a cura di Liana Nissim, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2002, 36-51.
- FERRI 1914 = Ferruccio Ferri, *La giovinezza di un Poeta. "Basinii Parmensis Carmina"*, Rimini, Tipografia Artigianelli, 1914.
- GARIN 1958 = Eugenio Garin, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze, Giuntine - Sansoni, 1958.
- GARIN 1966 = Eugenio Garin, *Educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza, 1966.
- GARIN 1967 = Eugenio Garin, *Guarino Veronese e la cultura a Ferrara*, in Id., *Ritratti di umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967, 69-106.
- GARIN 1976 = Eugenio Garin, *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Roma - Bari, Laterza, 1976.
- GIANNETTO 1981 = *Vittorino e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*. Atti del Convegno (Venezia, Feltre, Mantova, 9-11 novembre 1979), a cura di Nella Giannetto, Firenze, Olschki, 1981.
- GRENDLER 1991 = Paul F. Grendler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- MALATO 1996 = *Storia della Letteratura italiana*, vol. III. *Il Quattrocento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1996.
- MASSÈRA 1928 = Aldo Francesco Massèra, *I poeti isottei II*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCII (1928), 1-55.
- MONFASANI 1994 = John Monfasani, *L'insegnamento di Teodoro Gaza a Ferrara*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 5-7 marzo 1992), a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Università degli Studi, 1994, 5-17.
- PANTANI 2006 = *I poeti del Tempio Malatestiano: amore, morte e neoplatonismo*, in «La cultura», XLIV, 2 (2006), 215-241.
- PETERS 2015 = Christian Peters, *Mythologie und Politik im neulateinischen Epos*, in *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis*. Proceedings of the Fifteenth International

- Congress of Neo-Latin Studies (Münster 2012), edited by di Astrid Steiner-Weber - Karl A.E. Enenkel, Leiden, Brill, 2015, 408-419.
- PETERS 2016 = Christian Peters, "*Bella novabo*": *Basinio da Parma's Instant Epics*, in *The Economics of Poetry. The Efficient Production of Neo-Latin Verse, 1400-1720*, a cura di Paul Gwynne - Bernhard Schirg, Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt a.M. - New York - Wien, P. Lang, 2018, 101-130.
- PIEPER 2006 = Christoph Pieper, "*Nostrae spes plurima famae*". *Stilisierung und Autostilisierung im "Liber Isottaecus" des Basinio von Parma*, in "*Parodia*" und *Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Herausgegeben von Reinhold F. Gleis - Robert Seidel, Tübingen, Niemeyer, 2006, 91-110.
- PIEPER 2010 = Christoph Pieper, *In search of the marginal author. The working copy of Basinio of Parma's "Hesperis"*, in *Neo-Latin Philology. Old tradition, new approaches*, ("Supplementa Humanistica Lovaniensia", n. XXXV), Leuven, Leuven University press, 2014, 49-70.
- PIEPER 2018 = Christoph Pieper, *Epic challenges. Basinio da Parma's "Cyrus" and the discourse of genre in early humanistic elegy*, in *Tradição e transformação: a herança latina no Renascimento*, San Paolo, Humanitas, 2018, 121-148.
- PISTILLI 2003 = Gino Pistilli, *Guarini, Guarino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, 357-369.
- RINALDI 1990 = Rinaldo Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. 2, diretta da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1990.
- SABBADINI 1891 = Remigio Sabbadini, *Vita di Guarino Veronese*, Genova, Tip. Istituto Sordomuti, 1891.
- SABBADINI 1896 = Remigio Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Catania, Tip. Gelati, 1986.
- SCHAFFENRATH 2015 = Florian Schaffnerrath, *Narrative poetry*, in *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, a cura di Sarah Knight - Stefan Tilg, Oxford, Oxford University Press, 2015, 51-72.

- SCHAFFENRATH 2017 = Florian Schaffenrath, *Some Considerations on the Poetological Aspects of Basinio da Parma's "Hesperis"*, in «Humanistica Lovaniensia», LXVI (2017), 1-22.
- SCHINDLER 2007 = Claudia Schindler, *Die "unantike" Antike der Humanisten. Beobachtungen zur "Meleagris" des Basinio da Parma*, in «Studi umanistici piceni», XXVII (2007), 325-338.
- SMETS 2022 = Simon Smets, *Basinio da Parma's "Hesperis". A Homeric-Vergilian Fusion in Text and Paratext*, in «Humanistica Lovaniensia», LXXI, 2 (2022), 147-180.
- TATEO 1994 = Francesco Tateo, *Guarino Veronese e l'Umanesimo a Ferrara*, in *Storia di Ferrara*, vol. VII, a cura di Walter Moretti, Ferrara, Corbo Editore, 1994, 16-55.
- TISSONI BENVENUTI 1991 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Guarino, i suoi libri, e le letture della corte estense*, in *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Panini, Modena, 1991, 63-79.
- VASOLI 1983 = Cesare Vasoli, *Profilo di Vittorino da Feltre*, in Id., *Immagini umanistiche*, Morano, Napoli, 1983, 51-75.

GIOCARE CON BOIARDO. SU UNA RISCrittURA A FUMETTI DELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*

Carlo Baja Guarienti

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Elisabetta Menetti

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

RIASSUNTO: La riscrittura in forma di graphic novel dell'*Orlando innamorato*, iniziata nel 2021 su impulso del Centro Studi Matteo Maria Boiardo, raccoglie la sfida di avvicinare al poema un pubblico – quello dei giovani degli anni Duemilaventi – non avvezzo alla lettura della letteratura cavalleresca rinascimentale, ma pronto a riscoprire l'emozione, la sorpresa e la meraviglia nascoste nelle gesta dei paladini. Un tentativo che, guardando alle riscritture a fumetti dei grandi poemi epici e al lavoro di Gianni Celati, ha richiesto un'immersione nel testo boiardesco al fine di sciogliere, vagliare e intrecciare nuovamente i fili della narrazione per raccontare la “bella istoria” di Orlando a un nuovo pubblico.

PAROLE CHIAVE: Boiardo, *Orlando innamorato*, fumetti, *graphic novel*, Gianni Celati

ABSTRACT: The rewriting in the form of a graphic novel of *Orlando innamorato*, promoted in 2021 by the Centro Studi Matteo Maria Boiardo, takes up the challenge of bringing the poem closer to an audience - young people of the 2000s - not accustomed to reading Renaissance chivalric literature, but ready to rediscover the emotion, surprise and wonder hidden in the deeds of the paladins. An attempt which, looking at the comic rewritings of the great epic poems and at the work of Gianni Celati, required an immersion in Boiardo's text in order to untie, sift and weave the threads of the narrative again to tell Orlando's «bella istoria» to a new audience.

KEY-WORDS: Boiardo, *Orlando innamorato*, Comics, Graphic Novel, Gianni Celati

1. PREMESA: LE RAGIONI DI UNA RISCrittURA

Per accingersi a narrare i poemi cavallereschi, scrive Gianni Celati nella *Premessa* al suo *Orlando innamorato raccontato in prosa*, bisogna

rinunciare a molte superbie intellettuali, e smetterla di fare come i critici che vorrebbero eliminare ogni ingenuità di lettura. Se dovessimo togliere di mezzo ogni ingenuità dalla nostra lettura – ogni emozione, sorpresa, meraviglia – per trasformare tutto in “consapevolezza critica”, non si capisce davvero come verrebbe voglia di seguire le fantasie scatenate d’un poema cavalleresco.¹

La riscrittura in forma di *graphic novel* dell’*Inamoramento de Orlando*, iniziata nel 2021 su impulso del Centro Studi Matteo Maria Boiardo,² raccoglie la sfida di avvicinare al poema un pubblico – quello dei giovani degli anni Duemilaventi – non avvezzo alla letteratura rinascimentale, ma pronto a riscoprire l’emozione, la sorpresa e la meraviglia che le gesta dei paladini ancora sprigionano. Un tentativo, dunque, basato innanzitutto sulla fiducia nella possibilità di sperimentare oggi una lettura ingenua del poema.

Le ragioni di questa riscrittura, naturalmente, vanno cercate nella scarsa diffusione di cui ancora oggi gode il poema boiardesco presso il pubblico dei non specialisti, soprattutto rispetto alla pervasività – almeno a livello di conoscenza superficiale – della continuazione ariostesca. Un fenomeno la cui dimensione può essere quantificata macroscopicamente attraverso il motore di ricerca di Google: la ricerca della stringa di testo “Orlando innamorato” restituisce circa 212.000 risultati, mentre quella di “Orlando furioso” porta a circa 1.460.000 risultati.³

Eppure, nell’*Inamoramento de Orlando* come negli altri grandi poemi abbondano gli elementi capaci di garantire a un’opera un duraturo successo presso il pubblico: la contaminazione fra la materia carolingia e quella bretone e l’intreccio sorretto dalla forza

¹ CELATI 1994, *Premessa*: X.

² ALDRIGHI - GABBI 2022.

³ Ricerca effettuata in data 12-02-2023. Sulle vicende del poema dell’*Inamoramento de Orlando* fra la morte di Boiardo e la ripresa di Ariosto cfr. MONTAGNANI 2007.

dirompente della fantasia di Boiardo avvincono il lettore oggi come allora, trovando come ostacolo solamente la difficoltà della lingua poetica con la sua patina padana.⁴

2. ROMANZI CAVALLERESCHI E FUMETTO

Dopo aver visto attraverso i secoli rielaborazioni di ogni sorta – in prosa, in lingue e dialetti diversi, in forma drammatica, nel teatro dei pupi e nei maggi dell'Appennino tosco-emiliano –⁵ e aver dato origine a raffigurazioni pittoriche e plastiche, a partire dalla metà del Novecento i romanzi cavallereschi hanno cominciato a ispirare anche la “nona arte”:⁶ il fumetto.

In Italia, intorno alla metà dagli anni Sessanta, questa forma d'arte ha intrapreso un percorso – che ancora oggi si può ritenere ben lontano dalla conclusione – di rivalutazione da parte del pubblico e della critica, anche e soprattutto grazie ad autori come Umberto Eco, Italo Calvino e Dino Buzzati, che si sono dichiarati apertamente lettori di fumetti (e nel caso di Buzzati anche autori);⁷ ma già un trentennio prima di questa rivalutazione, il mondo del fumetto italiano aveva dato vita a un processo di contaminazione con la letteratura “alta” e, in particolare, con il romanzo cavalleresco, che è utile ricordare per sommi capi.⁸

Pionieri di questa contaminazione sono Gian Luigi Bonelli, Vittorio Cossio e Rino Albertarelli, che fra il 1941 e il 1942 pubblicano a puntate sul periodico «L'Auda-

⁴ Su questi argomenti ci limitiamo a citare PRALORAN 1990; ZAMPESE 1994; MATARRESE 2004; MONTAGNANI 2004; CANOVA 2011: 5-10; ZANATO 2015: 145-223; CAVALLO 2018: 23-25 con le relative bibliografie. Sull'opera dei pupi e il maggio cfr. CAVALLO 2004. Ricordiamo anche il sito del Centro Studi Matteo Maria Boiardo per ogni aggiornamento bibliografico: <<http://boiardo.letteratura.it>> (consultato il 16/04/2023).

⁵ Sugli adattamenti dell'opera di Boiardo in altri linguaggi cfr. CAVALLO 2019; sulle riscritture delle opere letterarie in forma di *graphic novel* si veda DE BENEDITTIS 2009 e sul fumetto a tema storico medievale DI CARPEGNA FALCONIERI 2021 con relativa bibliografia aggiornata.

⁶ BEYLIE 1964; LACASSIN 1971.

⁷ Tappe fondamentali di questo percorso sono ECO 1964; CALVINO 1965 (e le annotazioni su questo testo pubblicate dallo stesso Calvino su «Il Caffè», XII, 4 [1964], p. 40); ID. 1967; BUZZATI 1968 e ID. 1969. Cfr. CANNAS 2020.

⁸ Su questo cfr. in particolare CATELLI - RIZZARELLI 2016. Inoltre, sulle trasposizioni a fumetti dell'*Orlando furioso*, cfr. ARNAUDO 2014.

ce» una serie di episodi intitolati *Orlando l'Invincibile*.⁹ In questa riscrittura, che unisce episodi tratti dall'*Innamorato* e dal *Furioso*, Orlando è un eroe in cui si fondono elementi ostentatamente italici e sfumature desunte dai personaggi dei fumetti americani: un modo ingegnoso per guardare alle avventure dei supereroi d'oltre oceano nonostante la stretta imposta dal governo fascista alla circolazione di albi anglosassoni.¹⁰

La vera consacrazione del matrimonio fra classici della letteratura e fumetto, tuttavia, arriverà alcuni anni più tardi con il ciclo di Disney Italia “Le grandi parodie”, anticipato nel 1949 da *L'inferno di Topolino*. In questa parodia della prima cantica della *Divina Commedia*, un capolavoro riconosciuto del genere, gli autori Guido Martina e Angelo Bioletto sfruttano al massimo le potenzialità offerte dal *medium* creando due piani narrativi in dialogo fra loro: da una parte le immagini e i *balloon*, dall'altra le didascalie, formate da terzine di endecasillabi che giocano abilmente con la lingua di Dante. Nella conclusione del fumetto/poema, con un colpo di scena metanarrativo, i due autori si raffigurano nelle vesti di traditori, minacciati da Dante Alighieri (un Dante umano, raffigurato con naso aquilino e corona d'alloro secondo il modello iconografico classico) della massima pena proprio per l'opera che stanno scrivendo; a intercedere per loro ottenendo la grazia sarà proprio Topolino/Dante, doppio disneyano del poeta.¹¹

Nei decenni successivi la fortunata serie Disney italiana proporrà un vero e proprio viaggio attraverso la letteratura europea con titoli come *Paperino Don Chisciotte* (1956), *Paperiade* (1959), *Paperodissea* (1961) e *I promessi paperi* (1976). Nel frattempo, il modello si afferma anche negli Stati Uniti, dove nel 1955 Carl Barks, creatore della città di Paperopoli e dei suoi principali abitanti, pubblica *The Golden Fleece*, parodia dell'epopea degli Argonauti; del resto, anche il personaggio più celebre di Barks, Zio Paperone (Scrooge McDuck), nasce come parodia di un personaggio letterario, l'Ebenezer Scrooge di Dickens.

All'interno della serie de “Le grandi parodie” è possibile individuare un filone dedicato ai romanzi cavallereschi a partire dal *Paperin Meschino* («Topolino», nn. 197-

⁹ BONELLI - COSSIO - ALBERTARELLI 1941-1942.

¹⁰ CATELLI 2016a.

¹¹ MARTINA - BIOLETTA 1949-1950; RIZZARELLI 2016a. In generale, sul ciclo “Le grandi parodie”, cfr. ARGIOLAS - CANNAS - DISTEFANO - GUGLIELMI 2013.

199, 1958, testi di Guido Martina e disegni di Pier Lorenzo De Vita), che rilegge l'opera di Andrea da Barberino per scovare nel passato l'origine delle sventure di Paperino.

Nel 1960 è la volta di *Paperino il paladino* («Topolino», nn. 247-248, 1960, testi di Carlo Chendi e disegni di Luciano Bottaro), parodia dell'*Inamoramento de Orlando* la cui trama si allontana notevolmente dal modello; l'aspetto più interessante di quest'opera, che inaugura la trilogia del "ciclo paperingio", è certamente il linguaggio, un divertente miscuglio di antico e moderno, letterario e quotidiano che anticipa di sei anni il Brancaleone di Monicelli.¹²

Nel secondo episodio del "ciclo paperingio", *Paperin furioso. Poema poco cavalleresco* («Topolino», nn. 544-545, 1966, testi e disegni di Luciano Bottaro), Bottaro gioca abilmente con gli episodi del *Furioso*, mescolandoli e rivisitandoli, e con le incisioni antiche, oggetto di divertite citazioni. Inoltre, non mancano le contaminazioni con altre opere letterarie (lo scudiero Ciccio rimanda chiaramente al Sancho Panza di Cervantes) e con la musica pop contemporanea (la spada Durlindana per distrarre i nemici canta i successi di Gianni Morandi e Rita Pavone), le invenzioni fantasiose, gli anacronismi, il fecondo corto circuito – vero e proprio *topos* delle parodie – fra caratteristiche e vicende dei personaggi del modello letterario e di quelli Disney che li impersonano.¹³

Il "ciclo paperingio" si chiude nel 1967 con *Paperopoli liberata* («Topolino», nn. 598-599, 1967, testi di Guido Martina e disegni di Giovan Battista Carpi). Qui il rapporto con l'originale si fa molto labile, ma le trovate non mancano: l'incipit ricalca i versi tassiani e il narratore è un tasso di nome Torquato, un'invenzione che anticipa di diversi anni il noto gioco di *calembour* di Achille Campanile.¹⁴

Pochi anni dopo la conclusione del "ciclo paperingio", un altro autore italiano si cimenta con l'*Orlando furioso*: Pino Zac, nome d'arte di Giuseppe Zaccaria, illustratore e fumettista. Già autore nel 1969 di un film animato tratto da *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino¹⁵ e nel 1972 di una riduzione a fumetti animata de *La secchia rapita* di Alessandro

¹² RIZZARELLI 2016b.

¹³ EAD. 2016c.

¹⁴ TOMASI 2016.

¹⁵ *Il cavaliere inesistente*, regia di PINO ZAC, sceneggiatura di PINO ZAC - TOMMASO CHIARETTI, Italia 1969: <<http://www.youtube.com/watch?v=-fBW5rk1dJ0>>.

Tassoni,¹⁶ fra il 1972 e il 1973 Zac pubblica a puntate su «Eureka» un *Orlando furioso di Ludovico Ariosto* (poi raccolto in volume nel 1975)¹⁷ strutturato come un dialogo serrato e ironico fra Ariosto e lo stesso Zac: la rilettura entra nel testo di Ariosto e ne esce a piacimento tagliando, modificando o citando letteralmente e giocando con la tradizione figurativa del poema, l'arte, il cinema e il teatro in un'alternanza fra ironia e pathos.¹⁸

In anni più recenti, il romanzo cavalleresco è stato ripreso dai fumettisti italiani come un punto di partenza per raccontare nuove storie, oppure come palinsesto su cui rinarrare le storie antiche da un nuovo punto di vista.

In *Roncisvalle* («Martin Mystère», nn. 94-96, 1990, testi di Alfredo Castelli e disegni degli Esposito Bros) Martin Mystère viaggia attraverso l'Italia sulle tracce dei luoghi connessi con la figura di Orlando nella tradizione popolare: il risultato, come spesso accade nelle avventure del bonelliano “detective dell'impossibile”, è un intrigante e colto intreccio di dati storici, leggende, teorie pseudostoriche e invenzioni, il tutto perfettamente inserito nella *continuity* del fumetto.

Legati al mondo di Martin Mystère sono anche *L'isola che giaceva in fondo al mare* («Storie da Altrove», n. 8, 2005, testi di Carlo Recagno e disegni di Sergio Giardo), *spin-off* della serie principale imperniato su una leggenda veneziana riguardante Orlando, e *Il re rosso* («Martin Mystère gigante», n. 11, 2006, testi di Carlo Recagno e disegni degli Esposito Bros), che rilegge i personaggi di Boiardo e Ariosto in chiave fantascientifica.¹⁹

Restando in casa Bonelli, altri riferimenti più o meno isolati alle vicende di Orlando si possono rintracciare nelle avventure di Dylan Dog, Cico e Legs Weaver: un'ulteriore conferma del fascino esercitato dal romanzo cavalleresco sui fumettisti italiani.²⁰ Un fascino testimoniato anche da opere come *Verrà Orlando* di Sergio Toppi, una non-storia sui pupi siciliani,²¹ e *Furioso* di Lorenzo Chiavini, in cui la vicenda del paladino viene decostruita e trasformata in una netta condanna della guerra.²²

¹⁶ *La secchia rapita. Poema di A. Tassoni ricantato a fumetti da Pino Zac*, regia di PINO ZAC, Italia 1972: <<https://www.youtube.com/watch?v=hd01wsiPIYs>>.

¹⁷ ZAC 1975.

¹⁸ TORRE 2013.

¹⁹ ARNAUDO 2016a.

²⁰ ID. 2016b.

²¹ TOPPI 1986; SCARSELLA 2016.

²² CHIAVINI 2012; CATELLI 2016b.

3. RISCRIVERE L'*INNAMORATO* A FUMETTI

I presupposti della riscrittura di Aldrighi e Gabbi sono, naturalmente, diversi da quelli delle opere viste finora: se là l'intento era scherzare sul romanzo (come nelle parodie Disney), costruire trame sul rapporto fra letteratura, leggenda, storia e invenzione (come negli albi Bonelli) oppure riflettere sulla realtà attraverso la lente del racconto (come nelle opere di Toppi e Chiavini), qui l'obiettivo è una trasposizione del romanzo in un linguaggio differente, ma capace di preservare l'integrità della trama, dei personaggi e delle tematiche.

La ricerca di questo equilibrio fra conservazione e innovazione ha richiesto una riflessione preliminare sulla struttura del romanzo, sui suoi meccanismi interni, sul ruolo dei singoli episodi nell'insieme e – non ultimo – sul rapporto fra parola e immagine. La fase di preparazione del soggetto, dunque, è stata caratterizzata da uno smontaggio e rimontaggio dell'ingranaggio narrativo, con esperimenti di sottrazione e reinserimento di elementi e interi episodi finalizzati alla verifica della tenuta dell'ingranaggio stesso.

La semplice trasposizione del romanzo in tavole a fumetti, infatti, avrebbe vanificato l'intento del progetto: oltre alla mole dell'opera, difficilmente compatibile con un'impresa editoriale progettata per concludersi in pochi anni, le differenze nel ritmo della narrazione e nella scansione in volumi avrebbero reso il *graphic novel* un ibrido inadeguato sia al modello di partenza sia al mezzo espressivo utilizzato.

Si è scelto quindi di preservare l'*entrelacement*,²³ ma sottraendo alla trama alcuni fili che avrebbero disorientato il lettore: Astolfo e la lancia di Argalia, l'attacco di Gradasso contro Marsilio e le prodezze di Rinaldo a Barcellona, il confronto fra Orlando e la Sfinge e altri episodi importanti, ma troppo lontani dal filo prescelto per il primo volume. Alcuni di questi episodi verranno ripresi nei volumi successivi, altri saranno tralasciati e riservati alla scoperta del romanzo da parte del lettore: il *graphic novel* è soprattutto un invito alla lettura dell'opera di Boiardo.

Anche le scelte iconografiche sono frutto di una riflessione sul rapporto fra i diversi linguaggi dell'opera originale e della sua riscrittura: là dove Boiardo può omettere o alludere, le tavole di Lucia Gabbi devono mostrare e definire. Si è scelta quindi la strada di

²³ Sul meccanismo dell'*entrelacement* fra Boiardo e Ariosto rimando a MONTAGNANI 2016.

un consapevole anacronismo ed eclettismo negli abiti, negli accessori e nelle architetture, che pescano liberamente dal tempo di Orlando e da quello di Boiardo, dalla geografia reale e da quella fantastica. Del resto, è utile ricordare che il tempo e la geografia dell'*Innamoramento* sono irreali e, soprattutto, letterari: per descrivere terre lontane Boiardo si affida a Erodoto o Plinio trasportando la realtà di un passato remoto (quello degli autori antichi) in un passato a lui più vicino (il tempo di Carlo Magno e dei paladini) riletto con la sensibilità del Quattrocento padano.

Le invenzioni visuali di Aldrichi e Gabbi, che sfruttano riferimenti pop derivanti dal cinema e dalle serie televisive, sono un nuovo capitolo nel viaggio di Orlando attraverso il tempo e i lettori.

4. NUOVE STRATEGIE NARRATIVE

L'album è composto da 66 tavole in bianco e nero con pochi grigi a saturare i disegni e con molti contrasti brillanti per rendere il racconto più vivo, soprattutto nella descrizione visuale dei personaggi: Angelica è disegnata in modo leggero, molto bianca e trasparente, proprio come una magica "imago" della bellezza senza tempo, mentre Orlando è tratteggiato con segni più marcati, con un volto segnato, leggermente strabico e con una espressività pronunciata per esprimere al meglio il suo comportamento «stralunato», come lo descrive Boiardo, cioè «riscaldato», con il viso che si infuoca e uno sguardo strano e stravolto: «per questo è il conte forte riscaldato: / il viso li comencia a lampeggiare, / l'un l'altro ochio avëa stralunato».²⁴

Nella progettazione della sceneggiatura e dei disegni è stato necessario affrontare alcune questioni di fondo che riguardano il racconto: la natura ibrida della forma fumetto/*graphic novel*, la scelta di sostituire l'ipotesto con un nuovo linguaggio visuale, la caratterizzazione dei personaggi di Boiardo, il ritmo narrativo degli episodi, tra accelerazioni narrative e pause riflessive.²⁵

²⁴ Citiamo da BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova]: I VI 5.

²⁵ Sono stati importanti i seguenti studi francesi: MAIGRET - STEFANELLI 2012; GERBER 2014; BAUDRY 2018.



L'album appare come un ibrido perché si è sviluppato seguendo diverse tipologie che hanno creato un quadro d'insieme composito ma coerente: la comunicazione narrativa sequenziale tipica dei fumetti (*comics*) sollecita durante la lettura una ricomposizione del *continuum* narrativo, come in un romanzo grafico (*graphic novel*), alternando azione (duelli, cavalcate), riflessione (dialoghi, monologhi) e descrizioni d'ambiente (la fontana, il giardino, il palazzo).

L'adattamento ha come ipotesto il poema in ottava rima ma è stato rielaborato anche sulla riscrittura in prosa di Gianni Celati (*Orlando innamorato raccontato in prosa*, 1994),²⁶ che, a sua volta, è una forma ibrida perché è a metà tra una traduzione e una vera e propria riscrittura, come ha spiegato lo stesso Celati.²⁷ D'altronde, riutilizzare le ottave originali di Boiardo (nei *balloons* o nei commenti) era sembrata, fin dall'inizio, una strada impraticabile e, in ogni caso, inadatta a un progetto che, a differenza di altri precedenti "classici a fumetti", non voleva alludere al classico sfruttandone il linguaggio poetico ma, al contrario, voleva proporsi con nuovo linguaggio, più in sintonia con i tempi del racconto visuale contemporaneo. Da questo punto di vista l'esperienza del racconto in prosa di Celati è stata illuminante, così come le sue riflessioni sui poemi cavallereschi antichi, a partire dalla condivisione di una esperienza di riscritture dei poemi italiani iniziata con l'amico Italo Calvino e il suo *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (Einaudi, 1970).²⁸ È, infatti, su invito di Calvino che Celati aveva tentato, in un primo momento, di proporre il suo stesso schema, con ottave originali alternate a riassunti, tuttavia senza riuscirci:

Io tentavo di annotare le ottave per renderle leggibili, ma mi sono incastrato in questo lavoro per molti mesi. C'erano tante questioni di storia della lingua di cui non m'intendevo, oppure le variazioni fonetiche del dialetto usate da Boiardo... Insomma ho dovuto rinunciare a questo tentativo di fare un riassunto con una scelta di brani del poema. Allora ho deciso di raccontare semplicemente le trame, di raccontarle nel modo più semplice che potevo,

²⁶ CELATI 1994; MENETTI 2020.

²⁷ CELATI 2011: 112.

²⁸ CALVINO 2005.

cercando di mettere ordine in quel labirinto, dove ci si perde davvero e usando un po' la lingua del Boiardo che è sempre stupefacente.²⁹

Nell'adattare, quindi, il poema boiardesco al duplice linguaggio del fumetto (parole e immagini) il racconto di Celati e le sue annotazioni critiche hanno avvicinato la poesia di Boiardo alla sensibilità contemporanea, rendendo le sue fantasie più familiari. La riscrittura di Celati è servita per orientare il lavoro verso una più esatta definizione del gioco delle trame cavalleresche del Rinascimento italiano: una versione contemporanea di un poema senza fine che racconta la nostra esistenza attraverso le peripezie di personaggi che si perdono, si ritrovano e divagano senza meta, come nella vita. Attraverso Celati è risultato più comprensibile il senso del poema, oggi: un poema, cioè, che può essere ancora un «conforto nella vita» proprio perché la sua fantasia alleggerisce “i nostri cattivi pensieri”. Le sue storie fantasiose rappresentano molto bene una condizione esistenziale contemporanea, come la perenne ricerca di una meta, spesso irraggiungibile ma sofferta, sognata e desiderata. Le passioni di tutti i personaggi boiardeschi trascinano in un mondo divertente, ricco di colpi di scena che rilanciano continuamente la narrazione in molteplici direzioni.³⁰ Un poema, scrive Celati, che comunica anche una certa allegria a leggerlo, così come a raccontarlo in prosa: e «più di tanto non si può augurare a nessun mortale mentre andiamo tutti farneticando verso la nostra meta».³¹

In un certo senso, gli autori che hanno ispirato il fumetto sono stati due (Boiardo e Celati), i generi che sono stati assorbiti e riadattati nel *graphic novel* sono stati due (il poema narrativo in versi del primo autore e il racconto in prosa del secondo) e il rispecchiamento tra antico e contemporaneo ha subito una doppia rielaborazione (Aldrighi e Gabbi) con testi e immagini del tutto rinnovati. Infine, le riflessioni disseminate nella riscrittura di Celati hanno nutrito la scrittura di Aldrighi, permettendo di focalizzare meglio le caratteristiche dei personaggi e la straordinaria vitalità di un classico italiano “bizzarro” che può comunicare ancora oggi emozione e sorpresa.³² Così, il “poema in prosa”

²⁹ CELATI 1995: 10.

³⁰ MENETTI 2019: 1-8.

³¹ CELATI 1994: 337.

³² Sulla “emozione narrativa” del poema di Boiardo, come “poema anticlassico”, sempre fondamentale: PRALORAN 2005: 17.

di Celati ha “nutrito” Aldrighi e Gabbi, con una nuova libertà interpretativa e creativa, senza tradire (troppo) la cifra del mondo cavalleresco boiardesco con le sue invenzioni più divertenti e fantasiose.

L’eliminazione della narrazione poetica e musicale in ottava rima, inoltre, ha cambiato il linguaggio ma non la natura del poema: non si trova nessuna traduzione o parafrasi dell’antico, che poteva risultare incomprensibile ma una totale “rimediazione” a fumetti del poema, il quale ha assunto nuovi ritmi narrativi nella successione dei disegni e nuovi contenuti con frasi, resoconti e riassunti che accompagnano le immagini tra *gutters*, *panels*, *thought bubbles*, *speech balloons* e *story boxes*.³³

Per quanto riguarda, inoltre, l’aspetto “visuale” la prima domanda è stata: come possiamo distinguere il poema di Boiardo dallo stereotipo cavalleresco *fantasy* contemporaneo? Ma, questione ancora più spinosa, come tenere separati e distinti la ricezione del *prequel* (*L’innamoramento de Orlando*) da quella del suo più celebre *sequel* (*l’Orlando furioso*)?

Il destino visuale di Boiardo, infatti, sembra essere segnato fin dalle sue prime stampe nel Cinquecento: un «poema senza immagini proprie» ma illustrato con le immagini già usate nelle edizioni del *Morgante* o del *Furioso*. Si tratta di una «prassi illustrativa anomala» ma che rappresenta assai bene la fortuna ma soprattutto la sfortuna del poema di Boiardo nel canone della tradizione letteraria italiana e nella strategia comunicativa editoriale tra testo immagine di lunghissima durata.³⁴ Si tratta, d’altronde, di una trappola in cui il poema di Boiardo resta imprigionato per molto tempo se persino nel 1960 il fumetto *Paperino il Paladino* («Topolino», nn. 247 -248, 1960), che precede il *Paperin furioso* (1966), è molto distante dall’ipotesto boiardesco: «si potrebbe quasi dire che Chendi nelle 61 tavole che compongono la storia aggiri ogni possibile riscrittura della trama boiardesca riducendola a pura sinopia della vicenda».³⁵ L’innamoramento del paladino Paperino per Angelica/Paperina prende altre strade, molto diverse dall’originale e solo in un episodio (lo scontro con un drago sputafuoco, I xxiv 25-58 e II iv 15-85) danno la possibilità a Bottaro di proporre vignette esilaranti sulle piume bruciacchiate del

³³ Sono fondamentali per la narrativa a fumetti: McCLOUD 1993; EISNER 2001.

³⁴ Così RIZZARELLI 2022:19-73.

³⁵ Si veda EAD. 2016b: 183.

celebre papero, preso di mira dal drago sputafuoco. Infine, come non ricordare le severe parole di Calvino che, nella introduzione al “suo” *Orlando furioso*, aveva scritto che il poema di Boiardo aveva una «versificazione rozza» e una «ruvida scorza quattrocentesca»?³⁶

Per rispondere, dunque, a queste domande abbiamo isolato le caratteristiche principali che non solo distinguono l'*Innamorato* dal *Furioso* ma anche dall'immaginario contemporaneo cinematografico dei cavalieri medievali di area celtica, delle battaglie epiche senza storia e degli intrecci amorosi senza tempo, propri dei “medievalismi” contemporanei, anche nella versione distopica e apocalittica.³⁷ L'immaginario medievale avventuroso, inoltre, è all'origine di una varietà infinita di ambientazioni pseudomedievali che hanno creato in questi ultimi anni un ricco repertorio “visuale” al quale è possibile attingere con creatività e libertà, facendo tuttavia attenzione alla specificità del sottotesto di riferimento.³⁸

La scelta delle rilevanze narrative da trasformare in fumetto doveva tenere conto sia dell'ecclettica varietà compositiva del poema (fonti classiche, medievali e rinascimentali) sia delle invenzioni creative del poeta (personaggi e azioni). Prima di tutto abbiamo voluto mettere in rilievo l'invenzione della personalità vivace e sorprendente di Angelica in contrapposizione al carattere malinconico di Orlando, ammalato di un amore senza speranze. Abbiamo lavorato anche alla dinamica narrativa del poema, e cioè la sorpresa e l'emozione che scaturiscono dall'impianto magico fiabesco di alcuni episodi importanti. Dei tre libri del poema, infatti, abbiamo scelto una piccola ma significativa antologia del Primo Libro con tre episodi dei canti I, VI, VIII e IX: l'inizio del poema con il torneo di Pentecoste a Parigi, il magico giardino di Dragontina e il terribile episodio di Rocca Crudele, inserto tutt'altro che semplice.

Si tratta di un “racconto nel racconto” con un contenuto complesso e raccapricciante: una vecchia racconta l'orribile e disumana “storia di famiglia” di Rocca Crudele. Un vero e proprio incubo familiare dove si svela che l'anziana narratrice è la protagonista di atrocità inaudite in una catena di eventi sempre più alienanti e allucinanti, che partono dalla spiegazione della presenza nella Rocca di un mostro che mangia carne umana e che Ranaldo deve affrontare (e sconfiggere). La sinossi non è certo semplice: il mostro, come

³⁶ CALVINO 2005: 61.

³⁷ ROVERSI MONACO 2021: 25.

³⁸ DI CARPEGNA FALCONIERI 2021: 145.

spiega la vecchia al malcapitato cavaliere, è nato dal cadavere di una bellissima donna (Stella), che era stata aggredita e imprigionata proprio dal marito della narratrice (Marchino, re d'Aronda).

La sequenza di violenze inaudite è terribile: la vecchia, come Medea ma alleata alla povera Stella, per vendicarsi del marito gli aveva dato in pasto i figli; il marito per vendicarsi di Stella l'aveva imprigionata e legata al cadavere del marito fino alla scena della violenza di Marchino sul cadavere di Stella. Ma come si arriva a spiegare una storia così atroce, eppure così significativa per un poema rinascimentale che racconta l'umanità e il suo opposto (sia nei mostri sia negli uomini/mostro e nelle donne/mostro) e, quindi, non solo le meraviglie, le gioie e le avventure ma anche l'esistenza di un mondo sotterraneo, oscuro, perverso e inaccettabile? Aldrighi ha ricostruito l'episodio, disponendo gli elementi fondamentali della narrazione in due tavole di raccordo: i riassunti della "storia" emergono da un disegno "spezzato", come se fosse riflesso in uno specchio rotto. Sempre nel riassunto si trova il punto più controverso del racconto: la violenza di Marchino sul cadavere di Stella da cui nasce il mostro che verrà sconfitto da Rinaldo, punto da cui riprende la storia del fumetto.³⁹

Le azioni principali, infine, sono servite a dare una architettura alla sequenza delle tavole e per riprodurre l'atmosfera del poema di Boiardo: l'arrivo straniante di Angelica alla corte di Carlo Magno (la sorpresa), il combattimento del torneo (il carattere epico), l'innamoramento di Orlando (il carattere malinconico), la fuga di Angelica, la fontana dell'amore e del disamore di mago Merlino che produce la trama successiva (Angelica insegue Rinaldo; Rinaldo fugge; Orlando segue Angelica; Angelica fugge), e le due prove in cui cadono nelle diverse fughe sia Orlando, intrappolato dalla fata Dragontina (canti VI e IX) sia Rinaldo che si trova a combattere contro il mostro di Rocca Crudele (canto VIII).

I protagonisti sono descritti nelle loro caratteristiche principali con una certa attenzione al dettaglio del poema. Orlando è l'uomo tormentato e innamorato di amore vero e naturale perché non ha bevuto a una fonte magica: l'eroe si incarica anche di spiegare ad Angelica la diversa natura dell'amore che sta ingarbugliando le loro vite.⁴⁰ Rinaldo è il "cugino social", che non ha dubbi: odia Angelica perché ha bevuto alla fontana del

³⁹ Ivi: 62 e 63.

⁴⁰ ALDRIGHI - GABBI 2022: 42.



disamore, mentre Angelica ama Ranaldo, perché ha bevuto a quella dell'amore. Orlando confessa l'enormità del suo innamoramento con espressioni molto simili al poema che lo descrive tutto "soggiogato" da amore: «non ho difese contro l'amore». ⁴¹

Angelica è al centro dell'album: una donna bellissima, libera, volitiva e imprevedibile che non esita a salvare Orlando dal giardino incantato della fata. Questo è il gioco della vita, che Boiardo racconta come una festa della fantasia più sfrenata, divertente, ma anche malinconica: Orlando è disegnato con espressioni che indicano il suo disorientamento perché non è più un eroe epico ed è perso nei suoi pensieri. L'amore fa irruzione nel poema, scompaginando i piani dei cavalieri e rilanciando le loro peregrinazioni verso mete sempre più lontane.

L'apparizione di questa donna-maga orientale (il suo regno è nel Catai) cambierà per sempre il destino di Orlando, travolgendo le più antiche battaglie tra cristiani e saraceni verso un racconto a espansione continua tra fughe, trappole, ritrovamenti e sempre nuove avventure.

Nel descrivere i personaggi Aldrighi e Gabbi hanno mescolato linguaggi e immagini visuali antichi e contemporanei dai fumetti, alle serie TV (ovviamente il *Trono di spade*), agli attori più famosi che suscitano interesse e riconoscimento tra i giovani. Alcuni disegni sono solo di "movimento" con azioni ingigantite oppure frammentate (il torneo), altri si offrono alla riflessione di uno sguardo attento ai dettagli del disegno (la fontana, Orlando "in pace") e l'immagine assume un ruolo di primo piano.

Si tratta, infine, della riscrittura totale per immagini e testi, dove la cultura visuale *fantasy* della nostra contemporaneità acquista un nuovo valore interpretativo nel mantenere vivo il rapporto con il testo antico. Come tutti i testi creativi contemporanei l'albo di Aldrighi e Gabbi si propone come un nuovo linguaggio che comunica gli elementi narrativi centrali del poema di Boiardo (la sorpresa, lo spaesamento, i colpi di scena, le sequenze fantastiche) mentre promuove una lettura a più dimensioni, spaziale e testuale. La lettura del "fumetto boiardesco", probabilmente, può essere una nuova e piacevole rilettura anche per chi conosce bene l'originale ma desidera inseguire in modo nuovo le linee intrecciate di un poema che risveglia la voglia di decostruire e ricostruire le tante storie raccontate come in un divertente e appassionante gioco senza fine.

⁴¹ Ivi: 43.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALDRIGHI - GABBI 2022 = Marco Aldrighi - Lucia Gabbi, *Orlando innamorato. Primo volume: il giardino di Dragontina e Rocca Crudele*, Roma, Segni d'Autore, 2022.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato, L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- BONELLI - COSSIO - ALBERTARELLI 1941-1942 = Gian Luigi Bonelli - Vittorio Cossio - Rino Albertarelli, *Orlando l'Invincibile*, in «L'Audace» (poi «Albo Audace»), nn. 356-384, 403-416, 421, 423 e 426, 338bis, 339bis, Supplementi nn. 2 e 3, (1941-1942).
- BUZZATI 1969 = Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969.
- CALVINO 1965 = Italo Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.
- CALVINO 1967 = Italo Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.
- CALVINO 2005 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, 2005.
- CELATI 1994 = Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
- CHIAVINI 2012 = Lorenzo Chiavini, *Furioso*, Paris, Futuropolis, 2012.
- MARTINA - BIOLETTA 1949-1950 = Guido Martina - Angelo Bioletto, *L'inferno di Topolino*, in «Topolino», 7-12 (1949-1950).
- TOPPI 1986 = Sergio Toppi, *Verrà Orlando*, in *Immagini di Sicilia*, a cura di Claudio Bertieri, Palermo, Regione siciliana, 1986.
- ZAC 1975 = Pino Zac, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Milano, Corno, 1975.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARGIOLAS - CANNAS - DISTEFANO - GUGLIELMI 2013 = Pier Paolo Argiolas - Andrea Cannas - Giovanni Vito Distefano - Marina Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i Classici fra le nuvole*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013.

- ARNAUDO 2014 = Marco Arnaudo, *L'“Orlando furioso” nel fumetto italiano*, in *L'“Orlando furioso” nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, 611-654.
- ARNAUDO 2016a = Marco Arnaudo, *Martin Mystère e la tradizione cavalleresca*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 241-248.
- ARNAUDO 2016b = Marco Arnaudo, *Il tema dell'ippogrifo nei fumetti Bonelli*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 249-257.
- BAUDRY 2018 = Julien Baudry, *Cases-Pixels. Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, PUFR, 2018.
- BEYLIE 1964 = Claude Beylie, *La bande dessinée est-elle un art?*, in «Lettres et médecins» (marzo 1964), 11.
- BUZZATI 1968 = Dino Buzzati, *Prefazione*, in Walt Disney, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, Milano, Mondadori, 1968.
- CANNAS 2020 = Andrea Cannas, *Il meraviglioso mondo delle “Grandi Parodie” Disney e l'inquietante caso del “Paperin furioso”*, in «Cahiers d'études romanes», 40 (2020), 205-228 (<<http://journals.openedition.org/etudesromanes/10513>>).
- CANOVA 2011 = Andrea Canova, *Introduzione*, in BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova], Milano, Rizzoli, 2011, 5-65.
- CATELLI 2016a = Nicola Catelli, *Il furioso fra epos e cineromanzo*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 272-278.
- CATELLI 2016b = Nicola Catelli, *Per un poema di pace: il “Furioso” di Lorenzo Chiavini*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 283-292.
- CATELLI - RIZZARELLI 2016 = *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di Nicola Catelli - Giovanna Rizzarelli, in «Arabeschi», 7 (gennaio-giugno 2016), 159-297.
- CAVALLO 2004 = Jo Ann Cavallo, *L'Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», 5-7 (2002-2004), 157-170.
- CAVALLO 2018 = Jo Ann Cavallo, *Introduzione*, in *Boiardo*, a cura di Jo Ann Cavallo - Corrado Confalonieri, Milano, Unicopli, 2018, 7-25.

- CAVALLO 2019 = Jo Ann Cavallo, *Textual, Musical and Theatrical Adaptations of Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in «Italian Studies», 74, 2 (2019), 130-147.
- CELATI 1995 = *La lettura dei classici come terapia*, intervista di Sebastiana Nobili in «Inchiesta» (ottobre-dicembre 1995), 10.
- CELATI 2011 = Gianni Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre* in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, 112.
- DE BENEDITTIS 2009 = Matteo De Benedittis, *Arte mutante. Le metamorfosi "da" e "verso" il romanzo a fumetti*, in «Griseldaonline», 8 (2008-2009), <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/contaminazioni/matteo-de-benedittis-arte-mutante>>.
- DI CARPEGNA FALCONIERI 2021 = Tommaso di Carpegna Falconieri, *Il Medioevo nel fumetto* in *Il fumetto nel Medioevo*. Giornata di studi (Roma, 25 novembre 2019), a cura di Massimo Miglio, Roma, Istituto Storico italiano per il Medioevo, 139-172
- ECO 1964 = Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
- EISNER 2001 = Will Eisner, *Graphic storytelling; narrare per immagini*, Torino, Pavesio, 2001.
- GERBER 2014 = Laurent Gerber, *Hybridations. Le rencontre du texte et de l'image*, Tours, PUFR, 2014.
- LACASSIN 1971 = Francis Lacassin, *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, Paris, Slatkine, 1971.
- MAIGRET - STEFANELLI 2012 = *La bande dessinée: une médiaculture*, (dir.) Éric Maigret - Matteo Stefanelli, Paris, Armand Colin, 2012.
- MATARRESE 2004 = Tina Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'"Innamoramento de Orlando" all'"Orlando Innamorato"*, Novara, Interlinea, 2004.
- MCCLOUD 1993= Scott McCloud, *Understanding Comics: the Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1993 (anche in traduzione italiana, Torino, Pavesio, 2006).
- MENETTI 2019 = Elisabetta Menetti, *Introduzione alle passioni estreme: Boiardo, Bembo e la teoria degli affetti*, in «Griseldaonline», 18, 1 (2019), 1-8.
- MENETTI 2020 = Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

- MONTAGNANI 2007 = Cristina Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 37-52.
- MONTAGNANI 2016 = Cristina Montagnani, *Autore e lettore: la partita truccata dell'intreccio*, in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di Giulio Beltramini - Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, 286-295.
- MONTAGNANI 2004 = Cristina Montagnani, "Andando con lor dame in avventura". *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004.
- PRALORAN 1990 = Marco Praloran, "Maraviglioso artificio". *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- PRALORAN 2005 = Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 15-39.
- RIZZARELLI 2016a = Giovanna Rizzarelli, *Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 165-171.
- RIZZARELLI 2016b = Giovanna Rizzarelli, *Castella, madonne e draghi. Le avventure di un Paperino che parla all'antica*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 182-188.
- RIZZARELLI 2016c = Giovanna Rizzarelli, *L'inchiesta autunnale di un papero furioso*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 189-195.
- RIZZARELLI 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ROVERSI MONACO 2021 = Francesca Roversi Monaco, *Medioevo prossimo venturo: distopie apocalittiche medievalescanti nella produzione audiovisiva contemporanea*, in «Bianco e Nero», 600 (2021), 24-29.
- SCARSELLA 2016 = Alessandro Scarsella, *L'ultimo puparo: Sergio Toppi (1932-2013)*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 279-282.
- TOMASI 2016 = Franco Tomasi, *Canto le armi furiose e il Paperino*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 196-199.

TORRE 2013 = Andrea Torre, Pino Zac, "Orlando furioso" di Ludovico Ariosto, Milano, Corno, 1975 ("I cartoons in grande" 3), in *Il poema immaginato. "Visioni" dell'Orlando furioso tra XX e XXI secolo*, a cura di Fabrizio Bondi - Alessandro Giammei - Giovanna Rizzarelli - Andrea Torre, in «Arabeschi», 2 (luglio-dicembre 2013), 206-210.

ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, "Or si fa rossa or pallida la luna". *La cultura classica nell'"Orlando innamorato"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.

ZANATO 2015 = Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.

LE ECFRASI ENCOMIASTICHE NELLA STORIA DELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO DI BOIARDO

Gabriele Baldassari
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il contributo si concentra sulle due ecfraasi dinastiche nel poema di Boiardo (II xxv e xxvii), mettendo in rilievo alcuni aspetti del modo in cui sono costruite, con l'intento di comprendere meglio la loro funzione, la loro possibile collocazione cronologica e il loro rapporto con le vicende compositive del poema. Secondo la lettura proposta, l'ecfrasi del canto xxv non risponde solo alla necessità di correggere gli errori storici presenti nella genealogia che chiude il canto xxi, ma all'intento primario di glorificare l'aquila bianca estense e il suo ruolo di storico alleato della Chiesa, probabilmente in un momento di difficoltà nei rapporti con papa Sisto IV, che può essere fatto coincidere con i primi anni Ottanta, non necessariamente con lo scoppio della guerra con Venezia. Si propone l'ipotesi che questa ecfraasi sia stata concepita insieme a quella del canto xxvii che esalta la dinastia degli Aragonesi, e in particolare la figura di Alfonso duca di Calabria, individuato fin dalla formazione della Lega tra Milano, Firenze e Napoli come personaggio fondamentale per la salvaguardia dello Stato estense. Si discute così la possibilità che nella prima versione dell'*Innamoramento* fosse presente la cosiddetta ottava II xxvii 56bis, che esalta le imprese militari di Alfonso, di contro all'opinione di autorevoli boiardisti, e in particolare di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, e in accordo invece con Tiziano Zanato.

PAROLE CHIAVE: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, ecfraasi, poesia encomiastica, Estensi.

ABSTRACT: The essay focuses on the two dynastic ecphrases in Boiardo's poem (II xxv and xxvii), highlighting some aspects of the way in which they are structured, with the intention of better understanding their purpose, their possible chronological placement and their relationship to the compositional events of the poem. According to the interpretation proposed, the ecphrasis of Canto xxv aims not only at correcting the historical errors in the genealogy that concludes Canto



xxi, but at the primary intent of glorifying the Este white eagle and its role as a historical ally of the Church, probably at a time of difficulty in relations with Pope Sixtus IV, which could coincide with the early 1480s, not necessarily with the outbreak of the war with Venice. It is suggested that this ecphrasis was conceived together with that of Canto xxvii, which exalts the Aragonese dynasty, and in particular the figure of Alfonso, Duke of Calabria, identified since the formation of the League among Milan, Florence and Naples as a key figure in the preservation of the Estense State. Thus it is discussed the possibility that the first version of the *Inamoramento* included the so-called octave II xxvii 56bis, extolling Alfonso's military exploits, contrary to the opinion of prominent Boiardists, and in particular Antonia Tissoni Benvenuti and Cristina Montagnani, but according to Tiziano Zanato.

KEY-WORDS: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, ecphrases, encomiastic poetry, Este.

1. I momenti identificabili come ecfrasi nell'*Inamoramento de Orlando* sono di varia estensione e natura e sono distribuiti in maniera diseguale lungo il poema.¹ Nel primo libro incontriamo solo l'episodio della loggia nel giardino di Dragontina, in cui Orlando contempla, con «la mente sbigotita»,² la raffigurazione della vicenda di Circe e Ulisse, rie-

¹ Si intende qui per ecfrasi non la descrizione elaborata di un oggetto, ma il caso specifico in cui l'oggetto descritto sia un manufatto artistico che contiene una raffigurazione dotata di valore narrativo autonomo. Per un primo inquadramento nella letteratura italiana, indispensabile è il ricorso a TORRE 2019, anche per il ricchissimo corredo bibliografico. Con particolare riferimento al poema del Quattro e Cinquecento, si veda almeno BALDASSARRI 1982, il quale sottolinea che «Dai modelli classici di riferimento alla concreta prassi quattrocentesca, la presenza di inserti che ambiscono ad autodefinirsi come *reportage* di fatti figurativi, spaziali, all'interno della successione temporale del "racconto" si configura per sua stessa diffusione e costanza come tutt'altro che occasionale, anzi come intrinseca alle ragioni strutturali che presiedono al poema narrativo»; come osserva Baldassari, i casi in cui mancano momenti ecfrastici nei poemi sono assai rari: l'*Odissea*, Lucano, nel Cinquecento i «poemi narrativi di "consumo", per dir così, come quelli del Dolce», per cui «Costante strutturale del poema narrativo [...] la presenza di uno o più segmenti "figurativi" appare poi fra il Quattro e il Cinquecento come equamente compatibile con le strutture narrative pur diverse [...] del "romanzo" e del "poema eroico"» (BALDASSARRI 1982: 609-610). Un utile catalogo delle descrizioni e delle loro possibili relazioni iconografiche nel poema boiardo è offerto dall'*Appendice* di FARINELLA 2018: 215-226. Altri riferimenti bibliografici abbastanza recenti sull'ecfrasi nel poema di Boiardo sono quelli di BRUSCAGLI 2004; PAGLIARDINI 2010; DE CAPITANI 2011. Come si vedrà, il presente intervento non si propone tanto di leggere gli inserti ecfrastici nell'*Inamoramento* in relazione alla tradizione precedente, quanto di considerarli, giusta il titolo, per le loro implicazioni nella composizione del poema.

² Le citazioni del poema boiardo sono da BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani].

laborata secondo la tipica contaminazione boiardesca di classico e moderno (I VI 49-53).³ Nel secondo libro, già nel primo canto, a segnalare subito un mutamento di impianto del poema, compare la descrizione delle immagini nella sala della reggia di Agramante, che illustrano la biografia di Alessandro Magno fino al suo avvelenamento (II I 21-30) e ricongiungono così il racconto alle prime ottave, in cui si narravano la morte dello stesso Alessandro e gli eventi ad essa successivi, ricavati, secondo la finzione, dal libro di Turpino. Successivamente, al principio della sua avventura nel Regno di Morgana, Orlando osserva su una porta, senza prestarvi attenzione, la storia del Minotauro e del Labirinto (II VIII 14-17). Quindi, a breve distanza l'una dall'altra, figurano due ecfrasi di carattere encomiastico: la genealogia estense sulle pareti della loggia del palazzo di Febosilla (II XXV 42-57) e i ritratti dei dodici Alfonsi aragonesi sul padiglione ordito dalla Sibilla che era stato donato da Dolistone a Brandimarte (II XXVII 51-59).⁴ Infine nel terzo libro si incontra la breve storia di Ganimede (III II 5-7), dipinta sulle pareti della corte nel palazzo che contiene le armi di Ettore, dove si avventura Mandricardo.⁵

Questi momenti possono essere equamente suddivisi tra episodi mitologici e di carattere storico e dinastico, anche se nella rappresentazione di Alessandro Magno (indicato come progenitore di Rugiero e quindi degli Este) domina indubbiamente la componente romanzesca e leggendaria e anche se l'ultima ecfrasi si lega ancora al filone encomiastico, dal momento che (con le parole di Canova) «ha come oggetto l'aquila bianca in campo azzurro: il simbolo araldico degli Este che, un tempo ricondotto alla casa di Maganza, è ora attribuito ad avi troiani meno compromettenti».⁶ Questo simbolo, come vedremo, riveste notevole importanza anche nell'ecfrasi del canto XXV del secondo libro.

Nelle pagine che seguono intendo soffermarmi proprio su quest'ultimo episodio e su quello del canto XXVII, quindi sulle ecfrasi che rientrano nel versante encomiastico dell'*Inamoramento* che, come ha sottolineato Bruscgagli, costituisce un acquisto significa-

³ Al riguardo in generale si veda TISSONI BENVENUTI 1998. Sull'episodio sono da tenere in conto le considerazioni che chiudono il libro di ZAMPESE 1994: 266-269, la quale mette in luce come la memoria classica non sia affatto obliterata, ma vengano recuperate illustri declinazioni del mito.

⁴ Così secondo la numerazione di BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]; mentre si tratta delle ottave 51-61 in BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova].

⁵ BRUSCAGLI 2004 considera alla stregua di un'ecfrasi anche il vaticinio di Atlante a II XXI 53-60, che però ha più propriamente la forma di una visione profetica.

⁶ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova]: 1963.

tivo nella storia della poesia cavalleresca.⁷ Gli studi degli ultimi decenni hanno guardato a questo aspetto con particolare attenzione per le vicende compositive del poema: basti pensare all'ormai classico contributo di Antonia Tissoni Benvenuti sul personaggio di Rugiero e sulle possibilità che la sua analisi ha offerto per penetrare nella «fabbrica dell'*Inamoramento de Orlando*»,⁸ permettendo di sovvertire idee di lungo corso sui tempi della scrittura dell'opera boiardesca, che davano per certa una sorta di staffetta tra canzoniere e poema, immaginando che la composizione di gran parte di quest'ultimo andasse collocata tra 1476 e 1479, «solo perché in quel periodo il conte di Scandiano figura nei registri degli stipendiati della corte Estense».⁹ L'obiettivo del mio contributo è analizzare più in profondità di quanto sia stato fatto finora le modalità attraverso cui Boiardo costruisce le due ecfraresi encomiastiche del secondo libro, per cercare di comprendere meglio gli intenti a cui rispondono e fornire alcune ipotesi in relazione alla composizione della parte del poema in cui si trovano.

2. Uno dei tratti primari della tecnica ecfraistica è costituito dalla relazione che si instaura tra l'inserito e il contorno. Se consideriamo le prime ecfraresi dell'*Inamoramento*, rileviamo facilmente la presenza di legami significativi tra l'oggetto della *descriptio* e la narrazione principale, secondo un'attitudine simile a quella che si registra per gli inserti novellistici.¹⁰

⁷ BRUSCAGLI 2004: 269-270 ha osservato che «nell'*Orlando innamorato* [...] il motivo encomiastico si spiega in forme caratteristiche, decisamente introducendo nella morfologia del poema in ottave italiano una macchina di propaganda dinastica che può sembrare ovvia nei prodotti maturi, cinquecenteschi, del genere, ma che con lui e nel suo poema, trova la prima significativa consacrazione. L'individuazione di una nuova genealogia estense si lega infatti nel Boiardo con l'individuazione anche di nuove modalità laudatorie della dinastia».

⁸ TISSONI BENVENUTI 1996.

⁹ Così Tissoni Benvenuti in BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: XI. Per un quadro della cronologia del poema anche alla luce di nuove personali riflessioni si veda ZANATO 2015: 145-161 (ipotesi che partono sempre dalle considerazioni di Tissoni Benvenuti, ma sono in parte diverse si leggono in particolare in PONTE 2003 e GALBIATI 2017: 107-129). Per quanto riguarda la revisione del rapporto tra poema e canzoniere e le sue implicazioni, mi permetto di rinviare a BALDASSARI 2018 e a ID. 2023: 90-94.

¹⁰ Sulle novelle del poema si veda in particolare FRANCESCHETTI 1989; BEER 1992; DE CAPITANI 2010; GALBIATI 2018: 79-96; il tema è più volte toccato nel recente volume di RIZZARELLI 2022 (la stessa studiosa ha annunciato un intervento sulle novelle nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* al prossimo convegno di Pisa del 26-28 ottobre 2023, nell'ambito del progetto Prin 2017 *Il genere novella nel Rinascimento italiano: repertorio, database e inquadramento storiografico*). Avrebbe qualche interesse un'analisi comparativa di novelle ed ecfra-

Risulta palmare da questo punto di vista quanto troviamo nel canto VI del I libro: Orlando, che ha abbandonato Parigi per inseguire Angelica e ha cominciato la propria personale Odissea, poco dopo avere affrontato un'avventura ulissiaca, cioè lo scontro con un gigante monocolo, finisce intrappolato nel giardino di Dragontina, dove assiste non a caso alla raffigurazione della storia di Circe. Egli guarda le immagini dipinte sulle tre facce della loggia, che ritraggono le trasformazioni prodotte dal filtro magico della maga proprio mentre sperimenta in prima persona gli effetti prodotti dall'acqua fatata che ha improvvidamente bevuto. Più in generale l'ecfrasi costituisce una sorta di *mise en abyme* del poema, perché vi domina il tema dell'alienazione e della perdita della propria identità. Orlando, che a causa dell'apparizione di Angelica ha subito una trasformazione radicale, perdendo i caratteri cristallizzati di paladino casto e pio per eccellenza, contempla, come in uno specchio, la propria storia, ma anche quella di altri personaggi del poema: perché Circe che è «tanto acercata / de il grande amor che portava al Barone / che dala sua stessa arte era inganata» (52, 1-3)¹¹ e che «bevendo al napo de la incantasone» (52, 4), si trasforma in cerva bianca, finendo per essere vittima della propria stessa magia e divenire preda «in una caciasone» (52, 6), è in sostanza una controfigura di Angelica, che dopo aver bevuto alla Rivera dell'amore si è perduto innamorate di Ranaldo, mentre quest'ultimo, esattamente come Ulisse, «fugie» da lei (53, 2). Notevole, secondo un fenomeno che ritroveremo nelle nostre ecfresi encomiastiche, è la ripetizione del verbo *tramutare*, che assume il ruolo di parola-chiave del raccordo tra l'inserito e la narrazione principale: dopo che Orlando «ha bevuto, non fa longo stalo / che tuto è *tramutato* a quel ch'egli era» (II VI 45, 5-6), mentre Circe «ciascuno ala sua ripa invita, / poi li fa tutti in bestie *tramutare*» (50, 4-5) e infine viene «in bianca cerva *tramutata*» (52, 5). Non a caso la parola compariva nell'episodio

si, che metta in luce analogie e differenze nei meccanismi di aggancio alla narrazione primaria, nelle modalità narrative, nelle funzioni ricoperte. Intanto si può notare che le proporzioni tra novelle ed ecfresi risultano rovesciate nei primi due libri: mentre, come detto, il primo libro contiene una sola ecfresi contro quattro del secondo, le novelle del primo libro sono cinque contro due del secondo: «Le groupe de nouvelles du premier livre comprend les récits de Rocca crudele ou de Stella et Marchino (I VIII 27-52), d'Iroldo, Tisbina et Prasildo (I XII 5-89), d'Albarosa et Polindo (I XIII 29-46), de Leodilla et Ordauro (I XXI 48-69; XXII 10-60) et enfin d'Origille (I XXIX 5-37); le groupe du livre deux ceux de Narciso (II XVII 50-63) et de Doristella (II XXVI 20-61)» (secondo la sintesi di DE CAPITANI 2010: 83).

¹¹ Per la lezione *acercata*, possibile *lectio difficilior*, cfr. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 218.

capitale della Fontana del disamore, sigillando la trasformazione subita da Ranaldo a opera ancora di un'acqua fatata: «E tanto nel voler se tramutava / che già del tutto Angelica odiava» (I III 36, 7-8).

Allo stesso modo nell'ecfrasi che ha per protagonista Alessandro Magno, nella quale, come scrive Tissoni Benvenuti nel suo commento, «le azioni incalzano» al punto tale che «più che di una raffigurazione pare trattarsi di una rappresentazione»,¹² si riscontra un legame strettissimo, a tacer d'altro, con il “sugo di tutta la storia”: in questo nuovo proemio, che chiaramente ricalca quello del primo libro, si sottolinea infatti, sia all'inizio del racconto attribuito a Turpino sia in conclusione dell'ecfrasi, che Alessandro, come Orlando (e naturalmente come Ercole), è stato vinto da Amore: «Nel libro di Turpin io trovo scritto / come Alexandro, il Re di gran possanza, / poi ch'èbe il mondo tuto quanto afflito / e visto il mar e il ciel per sua aroganza, / fo d'amor preso nel regno de Egyto / d'una dongiela, et ebela per manza» (II I 5, 1-6); «Dapoi che vinto egli ha ben ogni cosa, / védese lui che è vinto dall'amore, / perché Helidona, quella gratiosa, / con soi begli ochi e' gli ha passato el core» (29, 1-4).

Anche l'ecfrasi che contiene la storia del Minotauro e del Labirinto, nel canto VIII del secondo libro, si innesta in maniera chiarissima nella narrazione principale: essa infatti compare sulla porta come «ammaestramento di chi intende varcare la soglia del Regno di Morgana»,¹³ ammaestramento che Orlando non è in grado di cogliere, come in altre occasioni (fin da quando abbatte il mostro-Sfinge senza ricorrere al libro che contiene la soluzione di tutti gli enigmi). Non solo: pure in questo caso fa la sua comparsa l'amore, attraverso la figura di Arianna: «Ritrata era in disparte una dongiela / ch'era ferita nel peto de amore / d'un giovineto, e l'arte gli rivela / come potesse usir de tanto erore» (II VIII 17, 1-4, con uso splendidamente anfibologico di *erore*). E anche qui si può ravvisare un ricordo di quanto accaduto a Ranaldo, che mentre era imprigionato a Rocca Crudele era stato soccorso, contro la sua volontà, da Angelica, la quale gli aveva permesso, grazie agli strumenti suggeriti da Malagise, di avere la meglio sul mostro e uscire dalla gabbia in cui era stato precipitato (I IX 1-22). In effetti la creatura ibrida di Rocca Crudele è una sorta di riedizione del Minotauro, per cui un altro dei meccanismi di raccordo tra ecfrasi e poe-

¹² Ivi: 813.

¹³ Ivi: 1016.

ma che è bene mettere in evidenza è quello della duplicazione, su cui ha insistito Cristina Montagnani: anche la storia di Circe e Ulisse infatti è duplicata da quella successiva di Alcina e Astolfo (II XIII 55-66).¹⁴

3. Questi giochi di specchi così chiari tra narrazione primaria e secondaria vengono meno nell'ecfrasi dinastica che incontriamo nel canto xxv del secondo libro. Qui, dopo aver raccontato il duello tra Orlando e Rodamonte e l'intervento di Bradamante, il narratore sposta il fuoco dell'azione su Brandimarte e Fiordelisa, per dare vita a una delle tante avventure che si svolgono in un palazzo o in un castello e comportano lo scontro di un paladino con un essere gigantesco che si frappone quale ostacolo. Brandimarte, in sella al cavallo che qualche canto prima ha tolto al ladro Barigazo dopo averlo ucciso, entra con la sua dama appunto in un palazzo, ignorando l'ammonimento che proviene da una *dongiella* (il cui nome, apprenderemo poi, è Doristella) che da un *verone* gli aveva fatto cenno di stare alla larga. Una volta entrato, il cavaliere «Dentro mirando vide una gran piazza / con loggie storiare tutte quante; / di quadro avea la corte cento braza» (II xxv 25, 2-4).¹⁵ Prima di descrivere le raffigurazioni sulle pareti, Boiardo concentra la sua attenzione su uno strano personaggio: un gigante che non ha armatura né altra arma se non un drago che brandisce come una sorta di clava. Brandimarte affronta gigante e drago, ma questi ultimi, una volta che vengono feriti, continuano a trasformarsi l'uno nell'altro, con uno scambio di nature tra uomo e serpente che ricorda la scena della bolgia dei ladri nell'*Inferno* dantesco, finché Brandimarte non riesce a spezzare questo ciclo, uccidendo definitivamente entrambi, prima di riservare la stessa sorte a un cavaliere che stazionava a guardia di una sepoltura sull'altro lato rispetto all'ingresso nella corte (scopriremo poi, grazie alla novella narrata da Doristella nel canto xxvi, che si tratta del suo odioso marito). A questo punto Brandimarte e Fiordelisa si ritrovano intrappolati nel palazzo, perché l'entrata si è richiusa magicamente, ma appaiono solo lievemente turbati e, quasi per passare il tempo, «stando

¹⁴ MONTAGNANI 1990: 68 sottolinea che questi non sono «certo "stanchi ritorni", come pure s'è detto, di temi, personaggi, motivi, ma volute connessioni, in grado di disegnare, a fianco della complessa rete dell'*entrelacement*, un'altra mappa non priva [...] di sottili implicazioni anche ideologiche».

¹⁵ Questa attenzione per la misura del luogo ricorda quella che troviamo nella descrizione della sala della reggia di Agramante: «Longa è la sala cinquecento passi / e larga cento a ponto per misura» (II I 21, 1-2).

quivi in ocio ad aspettare» (41, 5), cominciano l'esplorazione della loggia.¹⁶ Ha così inizio l'ecfrasi, che propone in successione, dopo una presentazione generale, quattro personaggi della casata estense, i quali non vengono nominati. Riporto per intero le ottave, per comodità del lettore:

La loggia historiata è in quattro canti
et ha per tutto intorno cavalieri
grandi e robusti a guisa de giganti,
e con lor soprainsegne e lor cimeri;
sopra al'arzon armati tutti quanti,
sì nela vista se mostravan fieri
che a ciascadun ch'entrava d'improvviso
facean cangiar per meraviglia il viso.

Chi fo il maestro, non saprebe io dire,
il qual avea quel muro historiato
dele gran cose che dovean venire;
né sciò che a lui l'avesse dimostrato.
Il primo era un signor de molto ardire,
ben ch'al'aspeto humano e delicato,
qual per la santa Chiesa e per suo honore
avea sconfito Arrigo Imperatore.

Apresso all'Adda, ne' prati Bressani
se vedea la battaglia a gran roina,
e sopra al campo morti li Alemani,
e dissipata parte gibilina.
L'aquila nera per monte e per piani
era caciata, misera tapina,
dal volo e dagli artigli dela bianca,
a cui Ventura né Vertù non manca.

¹⁶ Il fatto che l'ecfrasi si svolga in uno spazio che si configura come chiuso all'esterno, una sorta di trappola, è ciò che più accomuna l'episodio al precedente del giardino di Dragontina.

Era il suo nome sopra ala sua testa
descrito in campo azzuro a letre d'oro;
ben che l'historya assai la manifesta
nomar se debe di vertù thesoro.
Molt'altri ivi eran poi dela sua giesta;
e de' gran fati e dele guere loro
tutta era historyata quella faza
ch'è da man destra a lato ala gran piazza.

Nela seconda vi era un gioveneto
che Natura mostrò, ma presto il tolse:
per non lassar qua giù tanto diletto,
il Ciel che n'èbe invidia a sé lo volse.
Ma ciò che pòte aver un hom perfeto
d'ogni bontade, in lui tutto s'acole:
valor, beleze, forza e cortesia,
ardire e senno in sé convinti avia.

Contra di lui, di là da Po, nel piano,
eran Boemi et ogni gibilino
con quel crudel che 'l nome ha de Romano,
ma da Trivisi è 'l perfido Anzolino,
che non se crede che da patre humano
ma dal'Inferno sia quel'assassino.
Ben chiariva l'historya il suo gran storno,
ch'a dame occise e fanciulini intorno;

Undecimiglia Padovani al foco
posti avea insieme, il maledeto cane:
che non s'odi più dir in alcun loco
tra barbariche gente o 'taliane;
poi se vedëa, là nel muro un poco,
con le sue insegne, e con bandiere istrane
di Federico Imperator secondo,
che la Chiesa de Dio vòl tòr del mondo.

Di là le sante Chiave, e in sue difese
l'aquila bianca nel campo cilestro;
e qui eran dipente le contese
e la battaglia di quel passo alpestro,
et Anzolin se vedìa là palese,
passato di saeta il piè sinistro
e ferito di maza nela testa,
e' soi sconfiti e roti ala foresta.

E la faza seconda era fenita
dela gran logia, con lavor cotale;
ma nela terza è longa istoria ordita
d'una persona soprannaturale,
sì vaga nel'aspeto e sì polita
che non ebe quel tempo un'altra tale:
tra zigli e rose e fioreti d'aprile
stava coperta l'anima gentile.

Essendo in prima aetade picolino,
in meglio a fier istrane era abatuto:
e' non avea parente né vicino
qual gli porgesse per pietate aiuto.
Doi leoni avea in cerco il fanciulino,
e un drago, che di novo era venuto,
e l'aquila sua stessa e la panthera
travaglia gli donàr più d'altra fiera.

Il drago occise et aquetò e leoni
e l'aquila cacciò con ardimento,
ala panthera sì scortò gli unghioni
che se n'avede ancor, per quel ch'io sento.
Poi se vedea da Conti e da Baroni
acomagnato, con le vele al vento,
andar cercando con devocione
la sancta Terra et altre regione.

Indi se volse e, come avesse l'ale,
tuta la Spagna vide e l'Oceàno;
e ricevuto in Franza ala reale
fo sì come parente e proximano.
Eror prese il maestro, e fece male,
che non dipense come egli era humano,
come era liberal e d'amor pieno;
non vi capìa, che 'l campo viéne meno.

La terza historia in quel modo se spaza.
La quarta assumigliava a questo figlio,
che essendo fanciulin, Fortuna il caza:
vago è dipento, e bianco comm'un ziglio,
di pel rossetto et aquillino in faza.
Ma lui sol a Vertute diè di piglio
e quela ne portò fuor de sua casa:
ogni altra cosa in preda era rimasa.

Là se vedea, cresciuto a poco a poco
di nome, di saper e di valore,
hor con arme turbate et hor da gioco
mostrar palese il generoso core;
e quindi apresso poi pareva di foco
in gran bataglia e trionphal honore;
e 'n diverse regione e tere tante
sempre e nemici a lui fugino avante.

Sopra del capo avëa una scrittura
che tuta è d'or, e tal era il tenore:
«S'io vi potesse in questa dipentura
mostrare expressa la vertù del core,
non avria il mondo più bela figura
né più real e più degna d'honore;
e designarla non pòte la mano,
però che avanza l'intelleto humano».
(II xxvi 42-56)

Con la stessa impressione di gratuità con cui si era aperta, l'ecfrasi si chiude: la contemplazione di Brandimarte è interrotta bruscamente dalla dama del verone, la quale scende precipitosamente e rimprovera il cavaliere: «E che fai tu, / perdendo il tempo a tal cosa guardare, / e non atende a quel che monta più?» (57, 4-6). In realtà non mancherebbe qualche possibilità di osservare sottili risposdenze tra l'ecfrasi e il racconto in cui si innesta. Pensiamo ad esempio all'ottava che per prima descrive lo scambio di nature tra gigante e serpente: «Ma quel serpente fece capo humano, / sì come proprio avea prima il gigante, / e colo e peto e busto e braze e mano / e insieme l'altre membre tute quante: / e quel gigante vien un drago istrano, / proprio come quest'altro era davante» (32, 1-6). Possiamo accostare questi versi sia alla raffigurazione d'insieme della loggia, che «ha per tutto intorno cavalieri / grandi e robusti a guisa de *giganti* [: *tutti quanti*]» (42, 2-3), sia alla frequenza con cui nella galleria degli Estensi, come vedremo, ricorre il termine *humano*; così come il duello affrontato da Brandimarte può ricordare la rappresentazione di Niccolò III: questi «in prima aetade picolino, / in meglio a fier istrane era abatuto» (51, 1-2), in particolare «Doi leoni avea in cerco [...], / e un drago, che di novo era venuto» (51, 5-6) e infine «Il drago occise» (52, 1).¹⁷ Simili contatti (che spingono anche a chiedersi se nel gigante armato di drago non possa nascondersi una qualche allegoria politica) richiedono comunque di scendere a un livello subliminale del testo. Resta cioè che l'ecfrasi dinastica apre uno spazio all'interno del poema che almeno a tutta prima non sembra avere nulla a che fare con la storia raccontata. Perciò riesce agevole addebitarla a esigenze allotrie rispetto alla sbrigliata creatività narrativa che contraddistingue solitamente il poema boiardo. Tissoni Benvenuti scrive difatti che «È del tutto inspiegabile e pretestuosa l'inserzione qui, in piena avventura arturiana, di una esaltazione della dinastia Estense sulle pareti della loggia».¹⁸

4. La genealogia estense, come ormai è ben noto, corregge quella precedentemente proposta nel canto XXI. Qui, sul modello del VI libro dell'*Encide*, posto in rilievo da Ettore

¹⁷ Si veda anche una corrispondenza come quella tra 27, 1-2 «Hor el gigante stava in gran travaglia / con quel serpente» e 51, 7-8 «E l'aquila sua stessa e la panthera / travaglia gli donar più d'altra fiera».

¹⁸ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1440.

Paratore,¹⁹ il poeta aveva fatto pronunciare ad Atalante una profezia che in quattro ottave allineava i nomi di una serie di discendenti di Rugiero magnificandone le doti e le imprese per mettere in luce i successi che, per eterogenesi dei fini, il giovane eroe avrebbe procurato alla cristianità,²⁰ ma era incappato anche in imprecisioni e svarioni: clamoroso quello per cui veniva indicato come una sorta di capostipite un tale «Ugo Alberto» di Sassonia (II XXI 56), partorito – come ha mostrato Antonia Tisconi Benvenuti – da una lezione erronea nella tradizione del commento di Guglielmo Capello al *Dittamondo* e cioè dalla semplice perdita della congiunzione coordinativa tra i due nomi.²¹ Boiardo dunque si sarebbe trovato nella scomoda situazione di dover porre rimedio a quanto aveva scritto, e il suo disagio trapelerebbe nel proemio del canto XXII, che, come è ben noto, costituisce un punto del poema particolarmente problematico, visto che secondo la didascalia leggibile in P, cioè nella stampa dell'edizione in due libri di Piero de' Piasi (1487), qui sarebbe dovuto cominciare il terzo libro,²² poi però correttamente annunciato nelle ultime ottave del canto XXXI:²³

¹⁹ PARATORE 1970: 365-367.

²⁰ BRUSCAGLI 2004: 273 sottolinea che la profezia di Atalante «trasforma l'ecfrasi dinastico-encomiastica in una deprecazione, in una esaltazione al rovescio della discendenza di Ruggero».

²¹ Cfr. TISSONI BENVENUTI 2002: 304. Oltretutto, come la stessa studiosa ha sottolineato nel suo commento, «Il Capello non dice che Ugo Alberto fosse il capostipite degli Estensi italiani: anzi, altrove (a *Dittamondo* IV XIV 52, ma solo nel manoscritto Torinese), seguendo la vecchia leggenda genealogica Maganzese, scriveva che nel 903 era venuto “in Italia Alberto di Magança, e facto poi per Corrado primo marchese da Este”. Non lo dice in modo esplicito neppure il Boiardo, anche se pare alludervi nel secondo verso e comunque lo nomina per primo. In fonti genealogiche dell'età di Borso, per es. Giovanni da Ferrara (Est. Lat., 896, a 5, 8, c. 9v), già si leggeva una ricostruzione storica più corretta, che voleva Alberto Azzo, padre di Folco e Ugo, investito nel 1095 del feudo di Este» (BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti - Montagnani]: 1342).

²² «Libro Tercio de Orlando Innamorato ove sono descritte le maravigliose aventure e le grandissime bataglie e mirabil morte del paladino Rugiero e come la nobeltade e la cortesia ritornarno in Italia dopo la edificazione de Moncelise». Questa didascalia è importante anche perché la citazione di Monselice è dovuta probabilmente alle informazioni ricavabili in Ricobaldo (cfr. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti - Montagnani]: 1346). Mentre Tisconi Benvenuti ritiene la didascalia un'«imbonitura di tipografia» (ivi: 1346), ZANATO 2015: 157 pensa «che non sia da scartare l'ipotesi che la rubrica di P fosse anche nella *princeps* e che rispondesse a un primitivo programma di Boiardo, poi venuto meno nel prosieguito, e smentito, per la divisione in due o tre libri, solo all'ultimo minuto, nelle ottave scritte alla fine del canto XXXI, proprio nel momento di entrare in tipografia».

²³ «A questo libro è già la lena tolta; / il terzo ascoltarei un'altra volta. // Però lassiate Orlando in questa parte, / che vi sta senza pena e senza lagno; / a dir come lo trasse Brandimarte / di questo incanto, il suo fido compagno, / bisognarebe agionger molte carte: / farebe il stampitor poco guadagno. / Ma a cui piacesse pur saper il resto, / venga a vederlo, e fia stampito presto» (II xxv 48, 7-8 e 49).

Se a quei che triumpharno il mondo in gloria,
comme Alexandro e Cesare romano,
che l'un e l'altro corse con vitoria
dal Mar di Megio al'ultimo Oceano,
non avesse soccorso la Memoria,
sarìa fiorito il suo valor invano:
l'ardir e 'l senno e l'inclyte vertute
sarian tolte dal Tempo e al fin venute.

Fama, sequace degl'imperatori,
nympha ch'è gesti en dolci versi canti,
che dopo morte ancor gli homini honori
e fai color eterni che tu vanti,
ove sei gionta? a dir gli antichi amori
et a narar bataglie di giganti,
mercié del mondo ch'al tuo tempo è tale
che più di fama o di vertù non cale.

Lascia a Parnaso quella verde pianta,
ché de salirvi hormai perso è 'l camino,
e meco al basso questa historia canta
del re Agramante, il forte Saracino,
qual per suo orgolio e suo valor si vanta
pigliar re Carlo et ogni paladino.
(II xxii 1-3)

In questi versi il poeta constata l'irriducibile distanza tra la poesia di tenore alto dei tempi antichi, capace di conferire gloria imperitura a personaggi come Alessandro Magno e Cesare, e la poesia del tempo presente, che ormai si è abbassata «a dir gli antichi amori / et a narrar bataglie di giganti»: la *Fama* si deve rassegnare a cantare la storia che l'autore sta intessendo, abbandonando il sogno di innalzarsi al Parnaso.²⁴ Secondo la lettura

²⁴ Mi sembra che colga nel segno GALBIATI 2018: 110 quando scrive che «nel testo non si confessa nessuna incapacità poetica da parte dell'autore» e che «È solo la miseria dei tempi [...] l'unica responsabile del fatto che oggi sia impraticabile una grande poesia epica».

proposta da Antonia Tissoni Benvenuti,²⁵ qui si rifletterebbe una crisi nel rapporto tra Boiardo ed Ercole d'Este, il quale, animato notoriamente da forti interessi storici, non avrebbe gradito l'abborracciata genealogia delineata alla fine del canto XXI, come del resto non gli risultava consentanea in generale la letteratura di stampo cavalleresco. Il conte di Scandiano avrebbe dunque introdotto nel poema l'ecfrasi del canto XXV, facendo tesoro del volgarizzamento della cosiddetta *Historia imperiale* di Ricobaldo da Ferrara, condotto quindi nel frattempo. L'operazione lascerebbe trapelare però il suo disagio: come detto, l'ecfrasi infatti appare inserita in maniera forzata nel tessuto del poema; si tratterebbe dunque di un atto dovuto e nulla più. Oltretutto, sempre secondo la studiosa, il patente riecheggiamento dei primi capitoli del IV libro del *Dittamondo* che si rileva nella descrizione delle pareti della loggia nel palazzo di Febosilla²⁶ porterebbe con sé, implicitamente, un'allusione a ciò che Fazio degli Uberti, per bocca di Solino, asserisce in quella sede riguardo all'incapacità dei signori di accettare rappresentazioni veritiere, che includano i difetti accanto alle virtù:²⁷ nel ritrarre i diversi personaggi della casata estense, Boiardo deforma le ricostruzioni di Ricobaldo, rovesciando in vittorie ad esempio le sconfitte di Ranaldo d'Este,²⁸ per cui l'encomio sarebbe l'esito di una distorsione della realtà storica, che dimostra concretamente la bontà della tesi espressa nel *Dittamondo*.²⁹ Anche il modo in cui Boiardo pone termine all'ecfrasi appare sintomatico, dato «lo sconcerto» del «brutale richiamo» di Doristella: «non è certo che il Boiardo qui volesse scherzare: quello che

²⁵ Si veda, oltre al commento, TISSONI BENVENUTI 1996: 83-84. Concordano con questa visione, pur con alcune differenze, MONTAGNANI 2004 e ZANATO 2015: 156-157.

²⁶ *Dittamondo* IV I 7 (cit. in BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1435) «In forma quadra era il loco ch'io dico, / disabitato tutto e senza porte, / messo in dispregio per vecchio e antico. / E, poi che dentro fui con le mie scorte, / vidi una loggia fatta per memoria, / a volte tutta, intorno a una corte. / In ogni quadro suo avea una storia»; come ricorda la stessa commentatrice, in questa loggia descritta da Fazio sono raffigurate tra le altre scene che hanno per protagonista Alessandro Magno.

²⁷ *Dittamondo* IV III 16-24 (cit. ivi: 1441) «Ma questo uso e natura hanno i signori: / che vaghi son che si dica e dipinga / le lor magnificenze e i loro onori. / Similmente voglion che si stringa / le labbra a ragionare i lor difetti / e che d'udire e di veder s'ingfia. / Però, se a star con alcun mai ti metti, / nel tuo parlar di loro abbi riguardo, / perché i più troverai pien di sospetti».

²⁸ Non mi soffermo qui sui dettagli storici, sugli errori che Boiardo tacitamente corregge, sulle deformazioni che appunto produce rispetto alla realtà storica, che sono già state messe in rilievo in BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: si veda ad esempio 1442-1443.

²⁹ «Queste ottave vanno comunque lette tenendo presente la morale di Solino per le figurazioni della loggia nel *Dittamondo*: [...] i dati forniti da Ricobaldo sono variamente accomodati, i fatti ingloriosi taciuti» (ivi: 1442).

monta più non è la genealogia estense ma la storia narrata». ³⁰ Insomma, il poeta direbbe di aver pagato dazio e di non vedere l'ora di tornare alle avventure che contano davvero, riprendendo in mano il filo del racconto.

5. Naturalmente noi non possiamo sapere quale fosse stata l'effettiva reazione di Ercole I alle ottave finali del canto XXI, né sappiamo quali richieste possa avere fatto al conte di Scandiano o se questi si sia mosso autonomamente. ³¹ È più che plausibile che il duca avesse provato fastidio di fronte a grossolani scivoloni come quello che indicava come suo avo il fantomatico "Ugo Alberto di Sassonia", così come è probabile che dovesse essere poco interessato alla leggenda dinastica che faceva di Rugiero il progenitore della sua casata, leggenda che secondo Tissoni Benvenuti ha probabilmente le sue radici nell'età di Borso e che nel terzo libro viene adattata ai gusti di Ercole ponendo «in primo piano l'origine troiana di Rugiero». ³²

Tuttavia alcune considerazioni inducono a non ridurre la questione del rapporto tra XXI e XXV canto solo alla dinamica errore-riparazione. Innanzitutto stupisce che Boiardo non sia intervenuto a sanare gli errori nello stesso canto XXI. Se accogliamo la ricostruzione cronologica proposta da Zanato, la genealogia messa in bocca ad Atalante, così come i primi ventun canti del II libro, si collocherebbe tra la primavera del 1471 e quella del 1473, perché entro questa data a suo avviso doveva essere terminato il volgarizzamento della *Historia imperiale* di Ricobaldo. ³³ Più cauti si mostrano invece Rizzi e

³⁰ Ivi: 1450.

³¹ Così sembra ipotizzare GALBIATI 2018: 112, secondo il quale le «digressioni cortigiane» sarebbero «un modo per rendere gradite al duca di Ferrara le avventure fantastiche di Brandimarte» in un poema che ormai aveva assunto un carattere epico per andare incontro ai gusti di Ercole. Una simile visione svilisce però a mio avviso eccessivamente il ruolo delle ecfrasi.

³² TISSONI BENVENUTI 1996: 86.

³³ La datazione dei primi ventun canti tra 1471 e aprile 1473 dipende da un lato dalla possibilità che l'inizio del secondo libro faccia riferimento all'avvento al potere di Ercole (nonché all'allusione all'amore per Antonia Caprara probabilmente presente nel proemio del canto IV), dall'altro dall'idea che gli errori presenti nella genealogia che chiude il canto XXI siano giustificabili solo prima del volgarizzamento della *Historia imperiale* di Ricobaldo da Ferrara e che quest'ultimo debba essere stato compiuto entro l'aprile 1473, visto che, da quanto Boiardo scrive sul cosiddetto "Ponte Rotto" di Roma, non dovevano essere ancora stati avviati i lavori promossi da Sisto IV, che cominciarono il 29 aprile 1473 e si chiusero nell'anno giubilare 1475 (cfr. ZANATO 2015: 107-108). L'indicazione di questo *terminus ante quem* però rischia di essere troppo sottile, perché ciò

Tissoni Benvenuti, che, introducendo l'edizione di quest'ultima opera, ne fissano il compimento «intorno alla metà degli anni Settanta».³⁴ In ogni caso vi sarebbe un buon lasso di tempo tra la stesura del canto XXI e la stampa dei primi due libri, avvenuta tra la fine del 1482 e l'inizio del 1483: Boiardo avrebbe avuto modo di correggersi. L'ipotesi di Tissoni Benvenuti è che questo non fosse possibile perché l'opera era «già nota, in quanto diffusa a puntate successive».³⁵ Tocchiamo così un nodo che spesso si affaccia quando si affronta questo genere di problemi: basti pensare naturalmente alla *Commedia*. Non è facile prendere posizione al riguardo, anche se personalmente mi risulta difficile credere che un autore all'atto della pubblicazione non si sentisse libero di correggere quanto per altra via doveva avere già divulgato, soprattutto nel momento in cui passava alla “consacrazione” della stampa; in ogni caso si potrà quantomeno osservare che le correzioni che Boiardo avrebbe dovuto apportare riguardavano solo due ottave. Forse, più che la precedente diffusione “a puntate”, avrà contato la volontà dell'autore di sanare gli errori senza ammettere di averli commessi, adottando la strategia di passare del tutto sotto silenzio nel canto XXV i nomi dei personaggi della casata, che invece erano stati fatti nel canto XXI. Tuttavia non si può trascurare che alla fine ciò che resta nell'*Inamoramento* sono i nomi scorretti che conosciamo, e un confronto con quanto avviene nel canto XXV non consente di meglio attribuire le singole azioni ai giusti personaggi.³⁶ Prendiamo ad esempio l'ottava 57 del canto XXI:

Vedo Azzo primo e 'l terzo Aldrovandino,
né vi sciò iudicar qual sia maggiore,
ché l'un ha morto il perfido Anzolino

che conta è se Boiardo potesse avere avuto notizia dei lavori o se vi avesse prestato attenzione.

³⁴ *Historia imperiale* [Rizzi - Tissoni Benvenuti]: 17-18. Questa proposta si basa sul fatto che i lavori di ripristino del ponte si conclusero, come detto, nel 1475. Forse però più importa, per indicare un *terminus ante quem*, un altro dato messo in luce da Tissoni Benvenuti: «Troviamo schedato un *Ricobaldo per Matheo Maria Boiardo* tra i libri dello studio di Ercole. L'elenco, inedito, non è datato, lo si può ritenere di poco anteriore all'ottobre 1477» (ivi: 18, con rimando a TISSONI BENVENUTI 2005: 262 n. 56).

³⁵ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: XVIII.

³⁶ Secondo MONTAGNANI 2004: 106 la seconda genealogia boiardesca «sottolinea ancor più la frattura, l'estraneità ormai totale fra storia e poesia: cavalieri senza nome, nello spazio dipinto che, nel poema boiardesco è quello tipico del mito (Circe, il Minotauro, Ganimede, Alessandro [...])». Forse si potrebbe dire piuttosto che l'ecfrasi mira a trasformare la storia in mito, rinunciando a una referenzialità esplicita.

e l'altro ha roto Henrico Imperatore.
Ecco un altro Ranaldo paladino:
non dico quel di mo', dico il signore
di Vicenza e Trivisi e di Verona
ch'a Federico abbate la corona.

La possiamo mettere in rapporto con passaggi del canto xxv, con 43, 5-8:

Il primo era un signor de molto ardire,
ben ch'al'aspeto humano e delicato,
qual per la santa Chiesa e per suo honore
avea sconfito Arrigo Imperatore.

E poi con quanto incontriamo dall'ottava 47 in avanti, dove si illustra la seconda faccia della loggia:

Contra di lui, di là da Po, nel piano,
eran Boemi et ogni gibilino
con quel crudel che 'l nome ha de Romano,
ma da Trivisi è 'l perfido Anzolino
[...].

Ciò che potremmo constatare, se non avessimo a disposizione le preziose note di Tissoni Benvenuti, è che si passa da tre figure storiche a due, e addirittura si potrebbe pensare che a essere eliminato sia stato Ranaldo, dal momento che vengono ricordate le due vittorie prima attribuite ad «Azzo primo e 'l terzo Aldrovandino», quella su «Henrico/Arrigo imperatore» e quella sul «perfido Anzolino», secondo le espressioni in rima significativamente ripetute dall'uno all'altro canto. Certo, chi avesse avuto sott'occhio il volgarizzamento di Ricobaldo o ne avesse recepito le informazioni avrebbe compreso facilmente che il primo personaggio presentato nella loggia del palazzo di Febosilla era invece proprio Ranaldo d'Este, così come sarebbe stato in grado di correggere gli errori precedenti.³⁷ Tuttavia l'in-

³⁷ Occorre tenere presente la grande importanza assegnata al volgarizzamento da Ercole, per cui Boiardo po-

determinatezza nella presentazione resta evidente, tant'è che per il secondo personaggio nell'ecfrasi del canto xxv, Tissoni Benvenuti osserva che «Non è facile indicare chi possa essere questo *gioveneto* tolto prematuramente alla terra, e dotato di ogni virtù»: la studiosa scrive che «Non può che trattarsi del medesimo personaggio indicato a II XXI 57 come Azzo I, in realtà Azzo VII (secondo signore di Ferrara), a cui è attribuita la vittoria contro Ezzelino da Romano»; ma successivamente riconosce che «L'unico Estense morto in giovane età di questo periodo è Aldobrandino (1190 ca.-1215), figlio di Azzo VI»; infine ammette, richiamando un riscontro portato da Cristina Zampese,³⁸ che «potrebbe anche trattarsi [...] di una trasfigurazione completamente letteraria, sulla base di *Aen.* VI 869-71: “ostendent terris hunc tantum fata nec ultra / esse sinent. Nimum vobis Romana propago / visa potens, superi, propria haec si dona fuissent”».³⁹

Non si può non apprezzare come sempre l'acribia e l'onestà del commento ricciardiano, che si sforza di fornire al lettore tutti i dati potenzialmente utili. Mi chiedo però se non sia possibile proporre un'ipotesi in parte alternativa rispetto a quella che nello stesso commento viene prospettata: e cioè che Boiardo si serva sì dell'ecfrasi del palazzo di Febosilla per sanare alcuni errori, ma che questa non sia la finalità preminente o non sia l'unica di questo inserto nel poema, che non deve essere letto tanto in chiave negativa, bensì interpretato alla luce degli obiettivi a cui risponde secondo gli interessi e la prospettiva di Ercole I d'Este. L'idea che Boiardo abbia assunto contro voglia le vesti del poeta al servizio della casata estense, per porre rimedio a una precedente *défaillance*, non sembra coerente con i «continui e radicati rapporti fra l'attività letteraria boiardesca e la figura di Ercole d'Este, che mai vengono meno», su cui ha puntato l'attenzione Tiziano Zanato in

teva ritenere che la ricostruzione dinastica in esso fornita potesse diventare patrimonio comune; cfr. ZANATO 2020: 87: «L'*Historia imperiale* segna il punto di massima realizzazione del connubio fra l'attività letteraria boiardesca e gli interessi politici di Ercole, mai stati così coincidenti». E si veda anche quanto scrive ID. 2015: 105-106: «Il proposito di svincolare le storie dal mito, in particolare la figura di Ercole d'Este dai richiami a Eracle, per fondare la sua ascendenza e quella della dinastia estense su radici imperiali, o comunque su polloni prossimi a quelli degli imperatori, è forse il compito principale del nuovo volgarizzamento messo in cantiere da Boiardo subito dopo la *Pedia de Cyro*, e cioè quello della *Historia imperiale* del ferrarese Riccobaldo (1245-1318 ca.)».

³⁸ ZAMPESE 1994: 236-237.

³⁹ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1443-1444. Con l'identificazione di natura letteraria concorda MONTAGNANI 2004: 119.

un recente contributo.⁴⁰ Pare singolare che l'autore che esordisce alle lettere con i *Pastoralia* e quelli che oggi chiamiamo *Carmina in Herculem*, prendendo immediatamente partito a favore della decisione di Borso di ripristinare la linea di successione legittima da Niccolò III, che presta poi negli *Epigrammata* la propria penna a Ercole nella lotta ingaggiata con Niccolò di Leonello, che pone il proprio canzoniere in volgare sotto l'egida dello stesso Ercole addirittura nel momento in cui racconta quel viaggio a Roma che dovrebbe risolversi nell'apoteosi di Borso, che, per non parlare dell'esperienza teatrale e di quella dei volgarizzamenti, risponde alle esigenze del duca nel frangente della guerra con Venezia sia con le *Pastorale* sia con la pubblicazione dei primi due libri dell'*Inamoramento de Orlando* (come induce a credere il ben noto invio al duca di tre copie dell'opera da parte di Paolo Antonio Trotti il 24 febbraio 1483),⁴¹ sembra singolare, dicevo, che possa aver vissuto con malcelato fastidio la necessità di comporre una genealogia più precisa di quella del canto XXI.⁴² Significativamente, ripeto, quest'ultima non viene rimossa né corretta, e sta lì al suo posto, con i suoi errori, e la spiegazione più semplice è che in fondo ciò che premeva di più, nel momento della composizione del canto XXV, era dare una determinata immagine della dinastia estense, in relazione alle condizioni e alle esigenze che si imponevano nel momento della sua composizione.

6. È importante sottolineare che nell'ecfrasi del canto XXV Boiardo dispiega tutta la propria sapienza architettonica, quella che ben conoscono i lettori degli *Amorum libri tres*, e che invece appariva in grado assai limitato nelle quattro sparute ottave dinastiche poste alla fine del canto XXI. Come in certi testi del canzoniere in volgare (si pensi al vertice rappresentato dalla canzone I 15), anche qui troviamo una successione di quadri figurativi in sé compiuti, ma legati l'uno all'altro da studiati richiami che conferiscono alla serie un intenso dinamismo interno. Lo spazio metrico dell'ottava sembra quasi divenire funzionale allo spazio dell'edificio raffigurato e scandirne la misura, anche se non si ha

⁴⁰ ZANATO 2020: 98.

⁴¹ Testimonianza in MONDUCCI - BADINI 1997: 110-111.

⁴² In maniera analoga GALBIATI 2018: 111 sottolinea che «Boiardo, nonostante le probabili incomprensioni, va incontro ai desideri del suo signore: dal canto XXII fino alla fine del II libro, i canti dedicati a eventi bellici hanno decisamente il sopravvento su quelli romanzeschi, come mai era successo prima nel poema».

un'esatta corrispondenza tra i quattro lati "testuali" e quelli della loggia, che tracciano un quadrato: con una disposizione a chiasmo, incontriamo infatti tre ottave dedicate al primo personaggio, quattro al secondo e al terzo, tre al quarto. In realtà, se scendiamo un po' più in profondità nel testo, notiamo che a Ranaldo d'Este sono riservate precisamente due ottave, da 43, 5-8 a 45, 1-4: perché i primi quattro versi dell'ottava 43 parlano del misterioso «maestro» che «avea quel muro historiato» e gli ultimi quattro dell'ottava 45 di «Molt'altri» che «ivi eran poi dela sua giesta». Così, nel secondo quadro, la prima ottava (46) è dedicata all'elogio del personaggio non meglio identificato; seguono due stanze riservate ai suoi nemici, con particolare risalto per il «perfido Anzolino» e le sue malefatte, finché l'ottava 49 chiude la raffigurazione della parete sulla sconfitta di quest'ultimo, a esaltazione dell'aquila bianca estense. A parte un accenno ai nemici, tutte le ottave (50-53) che raffigurano la terza faccia della loggia sono consacrate a Niccolò III d'Este, e lo stesso avviene per l'ultima figura, cioè Ercole I (54-56). Vi è quindi una distribuzione a coppie e al contempo una gerarchia abbastanza evidente, che privilegia i due personaggi moderni.

Ritroviamo questo procedimento strutturale ad altri livelli. È interessante ad esempio come i primi due Estensi siano rappresentati in un singolo momento di gloria militare: nel primo caso si tratta della battaglia dell'Adda contro Federico Barbarossa; nel secondo dello scontro con Ezzelino da Romano. Del terzo e del quarto personaggio invece si ordisce, secondo le parole di 50, 3, «una longa historia», si traccia cioè un percorso esistenziale, che parte dalla «prima aetade» per giungere, attraverso il superamento di nemici e avversità di fortuna, alla piena affermazione personale. In questo modo naturalmente Boiardo crea una forte corrispondenza tra Ercole I e suo padre Niccolò III, svalutando al contempo, come ben noto, i due signori che regnarono tra l'uno e l'altro, vale a dire i due fratellastri di Ercole Leonello e Borso, qui completamente dimenticati: addirittura di Ercole si asserisce che «lui sol a Vertute diè di piglio / e quella ne portò fuor de sua casa: / ogni altra cosa in preda era rimasa» (54, 6-8).

Un altro elemento che lega tra loro i quattro quadri del politico encomiastico è dato dall'insegna dell'aquila. Nel primo, rievocando la battaglia dell'Adda, si dice che «L'aquila nera per monte e per piani / era caciata, misera e tapina, / dal volo e dagli artigli dela bianca, / a cui Ventura né Vertù non manca» (44, 5-8). Il secondo quadro punta l'attenzione ancora su «L'aquila bianca nel campo cilestro» (49, 2). Nel terzo scomparto,

quello di Niccolò III, l'aquila che compare come avversaria non è quella nera imperiale, ma rappresenta un esponente della stessa famiglia del marchese, dunque un nemico interno: «E l'aquila sua stessa e la panthera / travaglia gli donàr più d'altra fiera. // Il drago occise et aquetò e leoni / e l'aquila cacciò con ardimento» (51, 7-8 e 52, 1-2). Ma molto interessante è anche il volo d'aquila che, si direbbe, viene attribuito a Niccolò: «Indi si volse, e come avesse l'ale, / tuta la Spagna vide e l'Oceàno» (53, 1-2),⁴³ perché sembra preludere a quanto avviene nel quarto quadro, dedicato a Ercole I: dove non compare più l'aquila, ma è lo stesso duca, nella sua fisionomia, a incarnare l'emblema araldico della casata: «Vago è dipento, e bianco comm'un ziglio, / di pel rossetto et *aquilino in faza*» (54, 4-5).

Si registra insomma una sorta di climax (forse memore dell'arte ecfraistica dispiegata dal Dante purgatoriale),⁴⁴ che ancora possiamo riscontrare per un altro tasto su cui batte l'ecfrasi, quello della virtù dei personaggi. Si tratta di un aspetto che era già presente nella profezia dinastica del canto XXI, dove Ugo Alberto era detto «d'arme e di séno e d'ogni cosa esperto, / largo, gentil e sopra a modo humano» (II XXI 56, 3-4); Niccolò III era designato come «il Marchese a cui virtù non manca» (58, 2); Ercole, «l'altro figliol de Amphitrione», era lodato per la sua capacità di «seguir bene e fugir male» (59, 1 e 4). Tuttavia ora questa dimensione acquista un peso molto superiore, benché il canto xxv ancora si avvalga di espressioni già impiegate in precedenza: spicca in particolare il verso «a cui Ventura né Vertù non manca», che viene pressoché trapiantato e trasferito da Niccolò III al quadro dedicato a Ranaldo d'Este, applicandolo all'aquila. Colpisce poi l'uso dell'aggettivo *humano*, che dall'occorrenza del canto XXI, nei quattro ritratti del xxv diviene una sorta di *Leitmotiv*: il primo personaggio è «al'aspeto humano e delicato» (43, 6); nel ritratto del secondo si manifesta incredulità rispetto al fatto che Ezzelino da Romano fosse nato «da patre humano» (47, 5); del terzo si dice che «il maestro [...] non dipense come egli era humano» (53, 5-6); della virtù del quarto invece si sostiene «che avanza l'inteleto humano» (56, 8). In ben tre casi la parola è collocata in rima. Come ha visto bene Jo Ann Cavallo, «This repetition of the attribute *umano* (*human, humane*)

⁴³ Si risente qui l'eco di *Inf.* XXVI 103-105 «L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, / fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi, / e l'altre che quel mare intorno bagna», mentre l'insistenza sull'aquila ricorda naturalmente il canto VI del *Paradiso*. Tutte le citazioni della *Commedia* derivano da ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi].

⁴⁴ Su cui si veda almeno in prima istanza TORRE 2019: 25-33.

highlights the importance of a good-natured ruler for a just political system»,⁴⁵ un motivo che compariva significativamente all'inizio del libro II, laddove dei tre figli di Alessandro Magno si diceva che «la natura sua, ch'è tanto bona, / tirava ad obedirli ogni persona» (II 11, 7-8).

Gli ultimi due luoghi citati del canto xxv sono significativi anche perché consentono di mettere in luce un aspetto ulteriore: mentre riguardo al primo personaggio della galleria si sostiene che «nomar se debe di virtù thesorò» (45, 4), e del secondo, sottratto anzitempo a questo mondo per invidia da parte del cielo, si asserisce che «ciò che pòte aver un hom perfeto / d'ogni bontade, in lui tutto s'acolge» (46, 5-6), il terzo è definito addirittura «una persona soprannaturale» (50, 4). Se a proposito di quest'ultimo si sottolinea l'errore che avrebbe fatto «il maestro», non rappresentando «come egli era humano, / come era liberal e d'amor pieno» (53, 6-7), giustificando questa mancanza con quella di uno spazio adeguato, l'ottava che chiude l'ecfrasi su Ercole I riporta addirittura una scritta che si troverebbe al di sopra del ritratto e che dichiara la sconfitta dell'artefice, a cui non è dato «mostrare expressa la virtù del core»: se ciò fosse possibile, «non avria il mondo più bela figura / né più real e più degna d'honore» (56, 4-6). Questo motivo, che è stato riportato da Vincenzo Farinella a un epigramma di Marziale leggibile su un cartiglio nel posteriore ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni a opera di Domenico Ghirlandaio («Ars, utinam mores animumque effingere posses [posset]. / Pulchrior in terris nulla tabella foret!», Mart. *Epigr.* X 32, 5-6),⁴⁶ costituisce quindi il momento culminante di una studiata gradazione nell'iperbole encomiastica.

7. Mentre viene comunemente sottolineato il salto da Niccolò III a Ercole, che reseca dalla genealogia estense non solo Leonello, già dimenticato all'altezza di *Pastoralia* e *Carmina*, ma anche Borso, mi sembra che sia stato poco valorizzato un altro tratto dell'ecfrasi: l'insistenza con cui si lega la storia della casata estense alla difesa della Chiesa, contro la parte ghibellina.⁴⁷ Ciò vale soprattutto per i primi due personaggi: del primo si dice che «per la

⁴⁵ CAVALLO 2004: 43.

⁴⁶ FARINELLA 2018: 209.

⁴⁷ Cenni si leggono in PAGLIARDINI 2010: 397 e soprattutto in PONTE 2003: 133.

santa Chiesa e per suo honore / avea sconfito Arrigo Imperatore» (II xxv 43, 7-8) e che aveva «dissipata parte gibilina», cacciando «L'aquila nera per monte e per piani» (44, 4-5); del secondo si racconta che «Contra di lui [...] / eran Boemi et ogni gibilino» (47, 1-2); campione di questi ultimi è naturalmente Ezzelino, che sarebbe stato partorito addirittura dall'Inferno, e che aveva il sostegno delle «bandiere istrane / di Federico Imperator secondo, / che la Chiesa de Dio vòl tòr del mondo» (48, 6-8); nell'altro campo, invece, si sarebbero trovate «le sante Chiave, e in sue diffese / l'aquila bianca nel campo cilestro» (49, 1-2). Questo motivo era trattato solo indirettamente in un'ottava della digressione visionaria che chiudeva il canto XXI, dove si diceva, come si è visto, che «Azzo primo e 'l terzo Aldrovandino» avevano rispettivamente «morto il perfido Anzolino» e «roto Henrico Imperatore», mentre Ranaldo aveva abbattuto «a Federico [...] la corona» (II XXI 57, 1; 3-4 e 8). Comparivano qui i nemici della parte guelfa, ma mai venivano nominati come “ghibellini”, né mai si faceva riferimento alla Chiesa. Può essere molto interessante da questo punto di vista la menzione delle «sante Chiave» nel canto xxv: perché mentre nel XXI si profetizzava che al tempo di Niccolò III «gli zigli d'oro / saran coniunti a quella aquila bianca / che sta nel ciel» (58, 5-7), per dare rilievo al diritto riconosciuto al marchese dal re di Francia di inserire i gigli nel proprio stemma,⁴⁸ le chiavi del canto xxv potrebbero alludere all'introduzione dell'emblema papale nello stemma estense, secondo una concessione fatta a Borso.⁴⁹ Il passaggio potrebbe avere implicazioni ancora più rilevanti se si pensa che mentre lo stesso Borso ottenne di arricchire il proprio stemma «del capo della Chiesa», successivamente Ercole portò «le chiavi di S. Pietro dal capo a un palo dividente l'inquartato ducale»,⁵⁰ una scelta che probabilmente dipendeva dalla volontà di non sottolineare la preminenza della Chiesa sul ducato e che dovette risultare poco gradita alla Santa Sede. Forse i versi boiardeschi, «Di là le sante Chiave, e in sue diffese / l'aquila bianca nel campo cilestro», si riferiscono proprio alla fisionomia assunta dallo stemma di Ercole, in cui l'aquila si pone davanti alle chiavi della Chiesa.

⁴⁸ Si potrebbe notare forse un voluto contrasto con le parole di *Par.* VI 100-101 «L'uno [la fazione guelfa] al pubblico segno [cioè l'aquila] i gigli gialli / oppone».

⁴⁹ Su questo punto si veda SPAGGIARI - TRENTI 1985: 51-52.

⁵⁰ *Ibid.*

La sottolineatura del legame storico tra Estensi e Papato si coniuga con la contrapposizione dell'aquila bianca a quella nera imperiale, che colpisce pensando al fatto che, dopo l'erezione a ducato di Modena e Reggio da parte dell'imperatore Federico III, ottenuta sempre da Borso, gli Este avevano introdotto nei quarti del proprio stemma l'aquila bicipite di nero.⁵¹ La volontà di liquidare l'aquila imperiale è resa palese successivamente nell'ecfrasi del canto II del terzo libro, dove si racconta che «L'aquila prima avia bianche le piume, / ché candida dal cielo era mandata; / ma poi che Troia fé de pianto un fiume / nela crudele e misera giornata / quando fu morto Hectòr, el suo gran lume, / la lieta insegna alhor fu tramutata: / per simigliarse a sua scura fortuna / l'aquila bianca travestirno a bruna» (III II 7). Si afferma così l'assoluta preminenza originaria dell'aquila bianca, che notoriamente, nel volgarizzamento della *Historia imperiale* (IV XIV 111), viene spiegata invece come una scelta polemica di Ranaldo d'Este contro la *pars Imperii*.⁵² Per cogliere tutta l'importanza che assume l'insegna araldica, non si può non ricordare che essa compare anche nel canto XXIX del secondo libro (ott. 18, 1-6): «Da Tripoli seguia la gente franca: / non fo di questa la più bela armata, / né più fiorita, e se nulla vi manca / da Rugier paladin era guidata: / lui nel'azuro avia l'aquila bianca, / qual sempre da' soi antiqui fo portata». Se infatti la discendenza degli Este da Ruggiero è esplicitata solo nella profezia di Atalante nel canto XXI e non in quella del XXV, appare chiaro come sia poi l'insegna dell'aquila a farsi garante del rapporto genealogico.

Quando si passa al terzo e al quarto quadro nel canto XXV, di imprese a favore della Chiesa non si fa più menzione; ma certo è significativo che Niccolò III venga effigiato «da Conti e da Baroni / acompagnato, con le vele al vento, / andar cercando con devocione / la sancta Terra et altre regione», rievocando quel pellegrinaggio in Terra Santa al quale aveva preso parte anche Feltrino Boiardo. Insomma, se mi si concede una battuta, sembra quasi di intravedere qui la sagoma del Dante del canto X dell'*Inferno*, interessato ad affermare l'appartenenza propria e della propria famiglia alla fazione guelfa. Credo che sia lecito ipotizzare che Boiardo stia fornendo i suoi servigi poetici a Ercole in un momento in cui quest'ultimo doveva avere bisogno di dichiarare la storica fedeltà della sua casata alla Chiesa. Forse questo momento si può collocare nel periodo in cui Ercole comandò

⁵¹ Ivi: 49-50.

⁵² *Historia imperiale* [Rizzi - Tissoni Benvenuti]: 576.

l'esercito di Firenze e dei suoi alleati contro il papa e Ferrante d'Aragona (1478-80) o forse ancora meglio dopo la fine della stessa guerra di Toscana, visto che nell'aprile del 1480 Sisto IV decise di allearsi con la repubblica di Venezia, gettando chiaramente le basi per l'aggressione di Ferrara da parte della Serenissima: non serve infatti spingersi al maggio 1482, cioè allo scoppio del celebre conflitto, per immaginare che i versi di Boiardo rispondano a preoccupazioni di Ercole, dal momento che avvisaglie della guerra si ebbero quantomeno dal settembre 1481.⁵³ Ipotesi cronologiche di questo tipo cozzano con quella che Tissoni Benvenuti ritiene più probabile, secondo cui l'ecfrasi del canto xxv precederebbe la nascita del primogenito maschio di Ercole ed Eleonora d'Aragona, avvenuta il 21 luglio 1476, visto che del piccolo Alfonso non si parla.⁵⁴ L'argomento però ha un valore relativo. Il fatto che al primogenito maschio di Ercole ed Eleonora d'Aragona sia riservato lo scomparso finale dell'ecfrasi del canto xxvii potrebbe spiegare infatti la sua assenza all'altezza del canto xxv. Quest'ultima sarebbe pienamente giustificabile se si pensasse che le due ecfrasi (poste peraltro a due canti di distanza come le due di *Purg.* X e XII) siano state concepite insieme, come parti complementari di un solo progetto encomiastico, tanto più che esse si inseriscono sempre nelle avventure che hanno per protagonisti Brandimarte e Fiordelisa.⁵⁵

8. Ipotizzare un concepimento unitario delle due ecfrasi, soprattutto qualora le si ponga in relazione con le vicende dei primi anni Ottanta, porta quantomeno con sé la necessità di riconsiderare un luogo controverso della seconda, nel canto xxvii: mi riferisco all'ottava dedicata ad Alfonso duca di Calabria, fratello di Eleonora d'Aragona e dunque cognato

⁵³ Si rimanda per un inquadramento storico del conflitto a DE PINTO 2020; molto utile anche la ricostruzione fornita dalla *Nota al testo* in BOIARDO, *Pastorali* [RICCUCI]: 227-264. Pensa a una collocazione dell'ecfrasi al momento della guerra con Venezia PONTE 2003: 133: «L'insistenza sul [...] guelfismo può essere un accorgimento polemico contro Sisto IV, alleato di Venezia; ma potrebbe spiegarsi forse anche meglio pensando al tempo del suo distacco da essa, a partire dall'agosto 1482, cui seguì in dicembre la rottura dell'alleanza, motivata con l'espansionismo della repubblica nella Romagna pontificia».

⁵⁴ BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1441; lo stesso argomento viene addotto a proposito della menzione elogiativa della casata aragonese che compare a II xxiii 6-7 (ivi: 1373).

⁵⁵ Potrebbe non essere casuale in questa prospettiva che all'inizio del canto xxiii, nella rassegna di coloro che si accingono a combattere a Montealbano, si rimarchi la libertà di Biscaglia dal giogo saraceno per elogiare l'Alfonso che vi regnava all'epoca: «Bon Cristian e d'alta vigoria, / di cui la stirpe e 'l bel seme iocondo / non Spagna sol, ma illuminato ha 'l mondo» (II xxiii 6-8).

di Ercole, che nell'edizione di Tissoni Benvenuti e Montagnani è stata posta in apparato con la designazione di 56bis, dal momento che non è presente nella stampa di Piero de' Piasi (P), la prima del poema in due libri di cui ci resti copia, mentre compare nelle edizioni in tre libri: la scelta delle due studiose è stata infatti di servirsi di P per le prime due parti e di ricostruire il testo del terzo libro attraverso il ramo γ (quello in tre libri). L'applicazione di questo principio ha destato qualche perplessità in generale e nello specifico caso in oggetto: Andrea Canova ha accolto a testo l'ottava ritenendo che sia un'aggiunta posteriore all'edizione del 1482-83 ma che, in quanto presente nella versione in tre libri, sia espressione dell'ultima volontà dell'autore (e lo stesso ha fatto per la stanza indicata come 59bis da Tissoni Benvenuti e Montagnani). Mentre Neil Harris ha concordato con Scaglione e Anceschi nell'ipotizzare che l'ottava dovesse essere stata composta prima del settembre 1481, perché non pare recare notizia della riconquista di Otranto da parte di Alfonso, ma solo della «campagna combattuta contro il Turco in seguito all'invasione della Puglia e alla perdita di Otranto nell'agosto 1480», e ha spiegato l'assenza della strofa in P con «un semplice guasto meccanico nella trasmissione del testo»,⁵⁶ Tiziano Zanato ritiene che Boiardo abbia scartato l'ottava per una sorta di autocensura nell'imminenza della stampa, recuperandola infine nella stesura del poema ampliata con i pochi canti del terzo libro, quando non suscitava più alcun problema.⁵⁷ La ragione per cui l'ottava doveva destare qualche imbarazzo, secondo lo studioso, è che vi si rievoca, come trionfo personale di Alfonso duca di Calabria, la battaglia di Monte Imperiale dell'estate del 1479, in cui vennero sconfitte le truppe capitanate proprio da Ercole d'Este nella lega antipapale e antiaragonese. Per lo stesso motivo Tissoni Benvenuti è convinta invece che la stanza possa essere stata composta solo dopo la «fine della guerra con Venezia (1484), nella quale l'aiuto di Alfonso, capitano degli alleati di Ferrara, era stato determinante; un segno della riconoscenza Estense come le stesse *Pastorale*. [...] non era infatti possibile, prima della vittoria contro Venezia, con la quale Alfonso diventava il salvatore dello stato Estense, che alla corte ferrarese venisse ricordata la sua vittoria di Monte (o Poggio) Imperiale dell'estate del 1479 contro l'esercito dei fiorentini e dei loro alleati, il cui capitano era Ercole

⁵⁶ HARRIS 1991: 20.

⁵⁷ ZANATO 2015: 151-152.

d'Este». ⁵⁸ Un'altra ragione per postdatare l'ottava, secondo la stessa studiosa, è che sarebbe contraddittoria rispetto alla precedente (la 56), in cui Alfonso è definito «gioveneto»: «il duca di Calabria qui esaltato non poteva avere superato i trent'anni; non possiamo quindi pensare ad anni successivi al 1478». ⁵⁹

Alcuni argomenti inducono a non ritenere cogenti queste obiezioni. Se si guarda agli avvenimenti storici che hanno luogo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, ci si rende conto che le alleanze tra le potenze della Penisola si rimescolavano con tale disinvoltura, che un episodio come quello di Monte Imperiale poteva benissimo trasformarsi in motivo di gloria per il nuovo alleato, senza creare imbarazzi insormontabili nello sconfitto, anche perché Ercole non era stato sul campo di battaglia in quell'occasione, ma si trovava a Milano e aveva lasciato il comando al fratello Sigismondo. ⁶⁰ Subito dopo la fine della guerra di Toscana, mentre come detto Venezia si alleava con Sisto IV, Firenze e Milano crearono infatti una lega con Napoli. Si avviarono allora trattative sulle cariche da assegnare, che «si conclusero con la concessione delle condotte più laute ad Ercole e al duca di Calabria». ⁶¹ Il ruolo del primo fu sancito dal titolo di “governatore generale”, in virtù della sua posizione di «elemento di equilibrio del potere veneziano a nord della Penisola». ⁶² Gli scenari erano rapidamente mutati e forse a Ercole, nell'imminenza di un rinnovato conflitto che avrebbe visto Ferrara in pericolo, interessava di più la collaborazione con il cognato che evitare il ricordo di una propria sconfitta. Certo, non si può escludere che l'ottava 56bis gli creasse qualche disagio e che Boiardo l'abbia per questo cassata al momento della stampa della *princeps* in due libri (anche se dobbiamo sempre ricordare che non abbiamo alcuna certezza sulla sua assenza), ma ciò potrebbe dipendere piuttosto dalla preminenza assunta da Alfonso durante la guerra di Ferrara, quando divenne capitano generale della lega, dal rischio cioè di mettere in eccessivo risalto tale preminenza: come ha scritto Storti, sia pure rifacendosi a documenti posteriori alla stampa della *princeps*, l'«atteggiamento» di Alfonso «nei confronti di Ercole d'Este, detentore

⁵⁸ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti - Montagnani]: 1496.

⁵⁹ Ivi: 1495.

⁶⁰ CHIAPPINI 2001: 178.

⁶¹ STORTI 2002: 340.

⁶² *Ibid.*

nominale della carica di comando più alta nell'esercito collegato, *era* di evidente superiorità». ⁶³ In ogni caso il fatto che nelle *Pastorale*, in due occasioni, Boiardo ricordasse la battaglia di Monte Imperiale, pur con alcuni opportuni accorgimenti volti a non mettere in imbarazzo Ercole, ⁶⁴ induce a non ritenere affatto inconcepibile la composizione dell'ottava 56bis nell'imminenza o durante la guerra con Venezia, quando cioè a Ercole doveva apparire chiara l'opportunità, se non la stringente necessità, di servirsi di un personaggio delle qualità militari e strategiche di Alfonso. In secondo luogo, la designazione del duca di Calabria come «gioveneto» non va intesa così rigidamente da escludere la possibilità di superare la soglia dei trent'anni. ⁶⁵ Si può ritenere poi, come nel caso del secondo personaggio ritratto nel canto xxv, che le ragioni della (ri)costruzione letteraria siano più forti di una stretta aderenza alla realtà storica. L'ecfrasi del padiglione è impostata su un'evidente ricerca di simmetria, che possiamo apprezzare integrando proprio l'ottava 56bis nel testo:

Dapoi ch'èbe donato molto argento
a questi che gli han fato compagnia,
co' e soi se radunò baldo e contento,
sopra una larga e verde prateria,
ove del mar venìa soave vento,
tra molte palme che quel prato avìa.

⁶³ STORTI 2002: 342-343.

⁶⁴ *Pastorale* II 49-54 «Non è solo questa opra al suo valore: / tra tante alte vittorie una ne è tale / che non se amenta in terra la maggiore. / Il leon vero e questo altro da l'ale, / la vipera sublime e il sacro ocello / sconfisse insieme a Poggio Imperiale» (questa egloga è datata in BOIARDO, *Pastorali* [Ricucci]: 41 alla fine del 1482, mentre in BOIARDO, *Pastorale* [Montagnani], da cui si cita, si propende per il 1483); X 121-123 «Testimonio fia l'Arno e l'alto dolo / ch' a Puoggio Imperial Toscana sente: / là tanti segni abatterà lui solo» (l'egloga reca probabilmente memoria di una vittoria di Alfonso duca di Calabria nel novembre 1483; BOIARDO, *Pastorale* [Montagnani]: 254). Oltre a questi due luoghi vale la pena di citare altri passaggi delle *Pastorale* che hanno qualche possibile rapporto con le ottave dedicate ad Alfonso duca di Calabria e specialmente all'ottava 56bis: si veda II 76-81 «È questa quella terra che solia / esser specchio de Italia, anci del mondo, / a li homini cortesi et al Cel pia? / si regal corte e stato sì iocondo, / tanti triumphi e tanti cavalieri / come ha sparsi Fortuna e posti al fondo?» (a proposito del quale Cristina Montagnani cita diversi luoghi dell'*Inamoramento* ma non questi versi: «e la battaglia tutta era distesa / di Monte Imperiale, a grande honore, / e le forteze roinate al fondo, / sì belle che eran d'i triumphi al mondo!»); X 97-99 «Non crescerà suo triumphal honore / com'altri a poco a poco, ma ad un punto / darà per tuto subito fulgore» (oltre a quanto si dirà sul campo lessicale del trionfo, si tenga conto che l'espressione *triumphal honore* compare applicata a Ercole in *Inamoramento* II xxv 55, 6).

⁶⁵ Si potrebbe anche aggiungere che se la battaglia di Monte Imperiale non risultava coerente con la designazione di «gioveneto», la contraddizione si sarebbe avuta anche nel caso di un'aggiunta posteriore.

Soto di queste, senza altra tenzone,
fece adrizar il suo bel pavaglione.

Questo era sì legiadro e sì polito
che un altro non fo mai tanto soprano.
una Sibilla (come hagio sentito)
già stete a Cuma, al mar napolitano,
e questa aveva il pavaglione ordito
e tuto lavorato di sua mano;
poi fo portato in strane regione
e vienne al fin in man di Dolistone.

Io credo ben, signor, che voi sapiati
che le Sibille fôr tute divine;
e questa al pavaglione avea signati
gran fatti, en degne historie e peregrine,
e presenti, e futuri, e de' passati;
ma sopra a tuti, dentro ale cortine,
duodeci Alfonsi avea posti d'intorno,
l'un più che l'altro nel sembante adorno.

Nove di questi nela fin del mondo
Natura invidiosa ne produce,
ma di tal fama e lume sì iocondo
che insin al'Orïente facean luce.
Chi avea iusticia e chi senno profondo,
qual è di pace e qual di guera duce;
ma il decimo di questi, dece volte
le lor vertute in sé tenea raccolte:

pacífico, guierero e triumphante,
iusto, benigno, liberal e pio
e l'altre degne lode tute quante
che può contribuir natura e Dio.
L'Affrica vinta a lui stava davante

ingienochiata col suo popul rio,
ma lui de Italia avìa preso un gran limbo,
standosi a quella con amor in grembo.

E come Hercule già sol per amore
fo vinto da una dama lidiàna,
cossì a lui prese Italia vinta il core,
onde scordosse la sua tera ispana
e seminò tra nui tanto valore
che in ogni tera proxima e lontana
ciascaduna vertù che sia lodata
o da lui nacque o fo da lui cercata.

Ma l'ondecimo Alfonso gioveneto,
con l'ale è armato a guisa de Vitoria,
sì come la natura avesse eleto
un hom a possider ogni sua gloria:
ché volendo di lui con dir perfeto
ciascuna cosa seguire, la storia
avria coperto non che il pavaglione
ma il mondo tuto, in ogni regiòne.

[56bis] Pur vi era ordita alcuna eleta empresa
de arme o di séno o di guerra o di amore:
sì com'è Italia da' Turchi difesa
per sua prodecia sola e suo valore;
e la battaglia tutta era distesa
di Monte Imperiale, a grande honore,
e le forteze roinate al fondo,
sì belle che eran d'i triumpho al mondo!

Il duodecimo a questo era vicino,
di etade puerile e in faccia quale
sarìa depinto un Phebo picolino,

coi raggi d'oro, in atto triomphale:
nel'habito sì vago e peregrino
che giongendovi e strali e l'arco e l'ale,
tanta beltate avea, tanto splendore,
che ognon direbe: «Questo è 'l Dio d'amore!»

Avanti a lui si stava ingionochiata
Bona Ventura lieta ne' sembianti,
e pareva dir: «O dolce figliol, guata
ale prodecie degli avoli tanti!
È la tua stirpe al mondo nominata:
onde fra tuti, fa' che tu ti vanti
di cortesia, di senno e di valore,
sì che tu faccia al tuo bel nome honore!».

Molt'altre cose a quel gentil lavoro
vi fòr ritrate, e non eran intese:
e con pietre preziose e con tanto oro
che tuto aluminava quel paese.
Di soto al pavilion un gran thesoro
in vasi lavorati si distese,
de smiraldo e zaffiro e di cristalo,
che valean un gran regno senza falo.
(II xxvii 50-59)

La prima stanza (53) parla brevemente dei primi nove Alfonsi, senza soffermarsi su alcuno di essi, per poi chiudere, nel distico finale, sul decimo (secondo i conteggi boiardeschi), Alfonso il Magnanimo. A quest'ultimo sono dedicate le due ottave successive (54 e 55), così come poi accade con «il duodecimo», cioè il figlio di Ercole ed Eleonora d'Aragona (57-58). Una volta tolta l'ottava 56bis, al duca di Calabria, l'undicesimo, ne è riservata solo una (56). È difficile pensare che fin dalla prima stesura di questo passo Boiardo non volesse dedicare la stessa misura ai tre personaggi. Una conferma ulteriore pare venire dalle rime: nell'ottava 55, per Alfonso il Magnanimo, si usa la rima in *-ore*, con *amore* : *core* : *valore*,

in 56bis questa rima si ripete per il duca di Calabria, e troviamo *amore : valore : honore*; quando si arriva all'erede estense, ecco che sia 57 sia 58 ripropongono la rima nel distico finale, prima con *splendore : amore*, poi con *valore : honore*, con un intento sia di *variatio* sia di ulteriore ribadimento e ampliamento di una marca testuale: invece di ipotizzare interventi posteriori, riesce più facile pensare che Boiardo intendesse creare un filo rosso tra i tre personaggi fin dal concepimento dell'ecfrasi. Si noti anche che nel canto xxv si aveva una doppia ripetizione di *-ore* nella seconda e terza stanza dedicate a Ercole I, addirittura con due famiglie ternarie: *valore : core : honore*, *tenore : core : honore*. Non è facile desumere conclusioni da simili fenomeni, dal momento che Boiardo palesa una notevole indifferenza nei confronti della ripetizione di certe rime (proprio *-ore* è utilizzata con una frequenza assai elevata negli *Amorum libri*),⁶⁶ e si può notare che nell'ecfrasi del canto xxv anche al primo personaggio era riservata una rima tra *honore* e *Imperatore*; ma non escluderei che vi sia un richiamo ricercato tra Ercole d'Este e il futuro duca Alfonso, tra padre e figlio, come del resto è interessante che i tre Alfonsi siano tra loro uniti nel segno dell'*amore* e del *valore* e che il secondo e il terzo lo siano appunto in quello dell'*honore*, che Ercole possiede quasi in massimo grado. Sono, mi rendo conto, osservazioni sottili; ma forse di tali sottigliezze, di questi attenti dosaggi lessicali, è fatta la poesia celebrativa.

La stessa designazione di Alfonso di Calabria come «gioveneto» pare trovare la sua spiegazione all'interno di un trittico concepito secondo un preciso equilibrio e che sembra imperniato sull'idea di una disposizione decrescente tra le tre età dell'uomo. Mentre Alfonso d'Este è «di etade puerile», il Magnanimo, subito detto «pacifico», a cui l'Africa si inchina, si presenta implicitamente come una figura veneranda per età. In ogni caso il punto decisivo è che se l'ottava 56 da sola non risulta certo incomprensibile, ha però nella 56bis il suo naturale complemento: dopo aver letto che chi volesse «di lui con dir perfeto / ciascuna cosa seguire, la storia / avria coperto non che il pavaglione / ma il mondo tuto, in ogni regione», ci si aspetta naturalmente qualche esemplificazione dei motivi di gloria del personaggio, altrimenti lodato in maniera troppo generica: «Pur vi era ordita ...» comincia difatti l'ottava 56bis, abbinando alla resistenza ai Turchi («si com'è Italia da' Turchi difesa / per sua prodecia sola e suo valore») l'altra sua grande impresa, in cui

⁶⁶ Si veda BALDASSARI 2009: 122-123.

il nome stesso del luogo pare quasi utilizzato perché funzionale all'esaltazione iperbolica del personaggio: «e la battaglia tutta era distesa / di Monte Imperiale, a grande honore». ⁶⁷

Infine un ulteriore possibile contrassegno di una costruzione calibrata che induce a propendere per la presenza originaria dell'ottava 56bis può essere visto nel ricorrere del campo lessicale del *trionfo*: il Magnanimo è detto «Pacifico, guierero e triomphante» (54, 1), Alfonso d'Este è raffigurato come «Saria depinto un Phebo picolino, / coi raggi d'oro, in atto *trionphale*» (57, 4); a questo punto mancherebbe solo il duca di Calabria, se non fosse che negli ultimi due versi dell'ottava 56bis si ricordano «le forteze roinate al fondo, / sì belle che eran d'i *trionphi* al mondo». ⁶⁸ Qui in realtà il termine è usato per esaltare solo indirettamente il personaggio, attraverso la potenza di chi da lui è stato sconfitto; ma questo procedimento può essere visto all'attivo anche nel canto xxv, dove ad esempio si rileva l'impiego di *humano* in accezione negativa, a proposito di Azzolino. Non sembra casuale che mentre la genealogia estense del canto xxv batte sul tasto dell'*umanità* dei membri della casata, quella degli Aragonesi del canto xxvii punti sui loro *trionphi*, quindi sulla loro capacità di affermarsi in battaglia, di vincere, che era ciò che, semplicemente, doveva stare a cuore a Ercole già nel momento in cui aveva sentito stringersi la morsa di Venezia e del papa sul suo Stato, se non vogliamo invece pensare a una composizione che seguiva immediatamente l'inizio della guerra, plausibile pensando che Ercole invocò subito l'aiuto degli Aragonesi, ricevendo pronta risposta: già il 16 maggio infatti il re di Napoli informava l'ambasciatore a Milano che Alfonso era partito in sostegno del cognato. ⁶⁹

9. Le considerazioni che ho portato non sono naturalmente incontrovertibili e presentano qualche implicazione problematica. Ipotizzare il concepimento, per così dire in un'unica gittata, delle due ecfraasi del canto xxv e del xxvii, ponendole in relazione con gli accadimenti dei primi anni Ottanta, implica naturalmente una scrittura perlomeno degli ultimi sette canti del II libro a ridosso della stampa della *princeps*, con un fortissimo legame quin-

⁶⁷ Si riprendono qui considerazioni già svolte almeno in parte (e con qualche differenza) in BALDASSARI 2017: 406-407.

⁶⁸ Si può anche osservare la presenza dell'espressione *trionphal honore* in II xxv 55, 6, utilizzata per Ercole d'Este (e si veda *supra*, n. 64).

⁶⁹ Cfr. BOIARDO, *Pastorali* [Riccucci]: 231-232.

di tra il lavoro poetico di Boiardo e le esigenze del duca, anche se, rispetto a quanto si legge nel sintetico quadro fornito dalla monografia di Zanato, si tratterebbe solo di spostare i canti xxv-xxvi da «post 1476-metà 1479» al periodo «settembre 1481-fine 1482», in cui lo studioso fa rientrare i canti xxvii-xxxI.⁷⁰ Si aggiunga che è possibile riconsiderare se non abbia ragione chi come Neil Harris pone la datazione dell'ottava 56bis del canto xxvii prima del settembre 1481, ricordando, come si è detto, che non si fa riferimento alla vittoria di Alfonso sui Turchi. La composizione sotto la pressione degli eventi potrebbe spiegare sia perché la didascalia che precede il canto xxii parli di “terzo libro” (forse questi canti erano destinati effettivamente, secondo i piani di Boiardo, a una terza parte, che però egli non aveva potuto terminare, cosicché si era risolto a farli rientrare nella seconda) sia perché, a partire dal canto xxii, come ha sottolineato Tissoni Benvenuti, «aumentino considerevolmente gli errori di P, ma anche quelli di archetipo: come se da qui in avanti lo stato di quest'ultimo, per fretta o minor cura, fosse diverso da quello di tutto il testo precedente».⁷¹

Naturalmente formulare ipotesi cronologiche sulla composizione di un'opera dell'estensione e della complessità dell'*Inamoramento* è sempre rischioso, e lo è tanto più in quanto non si ha a disposizione nessuna carta autografa che possa dare conto dell'elaborazione e neppure un esemplare della *princeps*. Le mie riflessioni non consentono di andare oltre ipotesi e quindi non permettono di escludere che vi sia uno scarto temporale tra la prima e la seconda ecfraresi encomiastica, che la prima si collochi prima della nascita di Alfonso d'Este o che l'ottava 56bis sia stata concepita effettivamente dopo la stampa della *princeps* in due libri. Credo però che sia importante soprattutto guardare questi momenti dell'opera non alla stregua di obbligati atti d'omaggio del poeta al suo signore, ma come qualcosa che per Boiardo doveva rappresentare una parte integrante del suo lavoro. Se certamente una delle motivazioni alla base dell'ecfraresi del canto xxv è la necessità di

⁷⁰ ZANATO 2015: 161.

⁷¹ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1346; successivamente, in margine all'ottava 5 dello stesso canto, la commentatrice sottolinea «la quantità di errori di P sui nomi propri», asserendo che «sono errori che si spiegano più nel passaggio da un manoscritto non molto chiaro alla stampa, che da una stampa all'altra. Dovrebbero quindi risalire alla *princeps*» (ivi: 1349). Si vedano comunque ivi: LXXV considerazioni più distese sul tema, con la seguente conclusione: «Si può quindi ritenere che questi ultimi canti non fossero stati fino al momento della stampa scritti in bella copia e che appunto per essere stampati venissero messi a disposizione in una copia frettolosamente approntata o comunque di più difficile lettura».

correggere una genealogia scorretta e poco curata dal punto di vista compositivo, occorre dare credito anche e di più all'intenzione positiva a cui quella e la successiva ecfasi del canto XXVII rispondono. Già la descrizione di Ulisse e Circella nel canto VI del I libro mostra come l'inserito ecfastico non sia una semplice parentesi esornativa, ma un momento di pausa in cui si chiede al lettore di puntare la propria attenzione su qualcosa di diverso rispetto al flusso della narrazione, perché contiene un messaggio utile per comprendere l'opera nel suo complesso. Il fatto che i personaggi spesso non capiscano ciò che vedono indica che quei momenti sono fatti soprattutto per i lettori. Ciò vale tanto più per le ecfasi encomiastiche, in cui non si può pensare che Boiardo non calibrasse attentamente quanto aveva da dire, perché anche una parola o un'espressione, come si è cercato di mostrare qui, si carica di un peso molto significativo. In sguardi descrittivi come quelli dell'*Inamoramento* che, secondo quanto è già stato osservato, non hanno nulla di naturalistico né si prefiggono di restituire l'immagine precisa di un oggetto o di un'opera d'arte esistente,⁷² ciò che il poeta disegna è sostanzialmente uno spazio letterario, fatto di equilibri, proporzioni, richiami che sono dettati dalla materia testuale, *in primis* dalle parole e dalle strutture metriche. Perciò, se solitamente gli studi e i commenti, quando hanno a che fare con testi che contengono riferimenti non espliciti a fatti o personaggi, puntano soprattutto a riempire i vuoti lasciati dall'autore e a decrittare quei riferimenti, occorre sottolineare che non meno importante è cercare di leggere un testo per quello che effettivamente dice e per come lo dice, allo scopo di individuarne funzione e obiettivi. Qui si è fatta una proposta, che senz'altro potrà essere approfondita o corretta, ma che pare avere

⁷² «A quanto pare, quindi, anche se nella particolare predilezione di Boiardo per i colori più splendidi e i materiali più eletti [...] si può notare la presenza di un gusto da 'Officina ferrarese', con possibili analogie (ma sempre su un piano generico, mai puntuale) con la pittura gemmea, smaltata e arrovellata di Cosmè Tura, la ricchezza di descrizioni ecfastiche contenute nell'*Inamoramento de Orlando* non sembra rivelare alcun diretto collegamento con la realtà figurativa contemporanea: si tratta di descrizioni puramente letterarie, che trovano per lo più fonti nella tradizione cavalleresca precedente o nei testi classici, compulsati o contaminati con sofisticata abilità combinatoria dal poeta, e che risultano prive di concreti, dimostrabili rapporti con opere d'arte di quegli anni» (FARINELLA 2018: 214; lo stesso studioso, *ivi*: 212, sottolinea che l'ecfasi del canto I del secondo libro mostra una «natura fondamentale letteraria [...]: la decorazione, infatti, viene definita "intagliata" all'inizio (21, 7), per poi diventare "depinta" sul finire (28, 1), tradendo così la natura fittizia di una "depintura" (23, 2) di volta in volta immaginata a due o a tre dimensioni, che non sembrerebbe poter vantare, tra le sue fonti, manufatti artistici concreti e riconoscibili»).

un senso, perché mira a restituire a due passaggi del poema il ruolo cruciale che dovevano avere nella collaborazione, mai intermessa, tra Boiardo e il suo duca.

10. Ci si può chiedere ora se questa lettura sia compatibile con quanto si legge nel proemio del canto xxii e alla fine del canto xxv, cioè con la constatazione della decadenza della poesia del tempo presente e con la brusca interruzione da parte di Doristella della contemplazione della loggia. A me sembra che nell'interpretare questi luoghi si debba prestare attenzione a non dare troppa enfasi a elementi che hanno un carattere topico o che potrebbero essere letti anche in una chiave di sorridente (auto)ironia.⁷³ Ad esempio, i dubbi che vengono espressi nel proemio del canto xxii non sono isolati nell'opera boiardesca. Già Marco Tizi aveva accostato questo luogo, per la presenza della professione di modestia, al proemio del canto xix del secondo libro, dove il poeta, paragonando se stesso a una «dongiela» che aveva sentito cantare d'amore, dice: «Ché cognoscendo quel ch'io vaglio e quanto / mal volontiera alcuna fiata io canto» (2, 7-8).⁷⁴ Un passaggio simile a quello del canto xxii si trova poi verso la conclusione del IV dei *Pastoralia* (vv. 86-88),⁷⁵ laddove il poeta sente l'esigenza di scusarsi per avere inserito tra le *humiles myricae* bucoliche una profezia regale (*Vasilicomantia*, secondo il titolo):⁷⁶

Quo ruis, ah demens? Heroum gesta superbis
commemoranda sonis tenui mandare cicutae
ausus es et duras fatorum solvere voces.

In questo momento, come nelle prime ottave del canto xxii, ciò che emerge è la consapevolezza di una difficile compatibilità tra un inserto di tenore alto e il genere praticato. Si

⁷³ Ha ragione a mio avviso ZAMPESE 1994: 237 quando parla di «un garbato correttivo ironico» sia in riferimento alla conclusione della visione di Atalante nel canto xxi (in cui Agramante capisce «poco o nulla» e si limita a esprimere un «benevolo scetticismo») sia a proposito della battuta di Doristella alla fine del canto xxv (non mi convince invece del tutto che «La smaccata adulazione» di Ercole «sia uno scherzo che il *comes* Boiardo può permettersi nei confronti del suo principe; tanto che subito la corregge con un'apparentemente involontaria *gaffe*, nobilitata dal modello virgiliano», come si legge ivi: 238).

⁷⁴ TIZI 1988: 241.

⁷⁵ Cito da BOIARDO, *Pastoralia* [Carrai].

⁷⁶ Il parallelo è presente in BOIARDO, *Pastorale* [Montagnani]: 141.

tenga presenta che nel canto II xxii dell'*Inamoramento* quelle ottave compaiono proprio nel momento in cui Boiardo sta per ricorrere a uno schema che più tipicamente epico non potrebbe essere, ovvero quello della rassegna, visto che si appresta a elencare i trentadue re che sono vassalli di Agramante.

Rileggiamo infine la conclusione del canto xxv:

hor Brandimarte ciò stava a mirare,
tanto che quella dama vienne giù,
la dama che al veron gli ebe a cignare;
come fo gionta, disse: «E che fai tu,
perdendo il tempo a tal cosa guardare,
e non atende a quel che monta più?
[...]».

Mi sembra che si debba evitare di attribuire a questo passaggio una coloritura polemica, come se la battuta messa in bocca alla dama potesse essere considerata un soprassalto di orgoglio, uno scatto di insofferenza nei confronti dei doveri cortigiani imposti dal duca. Questo luogo è già stato accostato ad altri passaggi simili, come la battuta della Sibilla (se di lei si tratta) che all'inizio del VI libro dell'*Eneide* interrompe un'ecfrasi proprio sollecitando i personaggi immersi nella contemplazione: «Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit» (*Aen.* VI 37),⁷⁷ o a *Dittamondo* IV iv 22-24 «“Indarno ormai” diss'io “qui si dimora; / buono è il partire e ritrovar la via, / che c'è del dì ben da sette ora ancora”».⁷⁸ Credo che a questi si possa aggiungere un altro luogo: il canto II del *Purgatorio*, quando Catone Uticense rimprovera Dante, Virgilio e le anime che indugiano sulla spiaggia (*Purg.* II 115-123):

Lo mio maestro e io e quella gente
ch'èran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti fissi e attenti

⁷⁷ ZAMPESE 1994: 238.

⁷⁸ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1450.

a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».

Forse il verso boiardesco «E non atende a quel che *monta* più» sottintende una sorridente allusione al dantesco «Correte al *monte* a spogliarvi lo scoglio». Questa idea potrebbe essere rafforzata dal seguito della vicenda dell'*Inamoramento*, visto che il *fier baiser* a cui viene poi sottoposto Brandimarte nel canto xxvi provocherà la trasformazione del serpente: spogliatasi in effetti del suo *scoglio*, Febosilla riacquisirà le proprie fattezze femminili. Se riportata al precedente dantesco, la battuta di Doristella può essere interpretata semplicemente alla luce della situazione narrativa e quindi della necessità che Brandimarte e Fiordelisa si diano da fare per liberare finalmente Febosilla dell'incanto che la tiene prigioniera, così come le anime che si trovano sulla spiaggia del purgatorio devono affrettare il loro percorso di espiazione. Il riferimento alle parole di Catone però potrebbe avere anche un altro significato. Il rapimento di Dante, Virgilio e delle altre anime è dovuto a un'esperienza estetica, e precisamente all'ascolto del canto di Casella, il quale su richiesta di Dante ha intonato *Amor che ne la mente mi ragiona*: la drammatizzazione narrativa invita a lasciarsi alle spalle la poesia del passato, ma il distacco ha senso proprio in quanto si proclama l'altezza del risultato artistico raggiunto con quella canzone. Qualcosa di simile avviene nell'*Inamoramento*. Anche l'intervento di Doristella, intendo dire, interrompe un'esperienza estetica. La distrazione rimproverata a Brandimarte e Fiordelisa sottolinea obliquamente l'importanza della precedente ecfraresi, un'importanza che risalta del resto anche in virtù della sua estensione, superiore a quella di tutti i momenti simili nel poema. Se leggiamo il testo in questa prospettiva, possiamo pensare che Boiardo non stia sottolineando tanto la natura allotria della lunga ecfraresi, quanto che ne stia mettendo in luce il carattere letterariamente prezioso: nel secondo libro dell'*Inamoramento*, lo spazio riservato alla tecnica ecfraresica accresce infatti il proprio peso, divenendo una parte non secondaria del repertorio artistico che il conte di Scandiano intende esibire.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.
- BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *Opere. Tomo I. L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- BOIARDO, *Pastorale* [Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *Pastorale, Carte de triumphis*, a cura di Cristina Montagnani - Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2015, 9-270.
- BOIARDO, *Pastorali* [Riccucci] = Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, introduzione di Stefano Carrai, commento e nota al testo di Marina Riccucci, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, 2010.
- BOIARDO, *Pastoralia* [Carrai] = Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di Stefano Carrai - Francesco Tissoni, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2010, 29-178.
- Historia imperiale* [Rizzi - Tissoni Benvenuti] = *Historia imperiale attribuita a Ricobaldo tradotta da Matteo Maria Boiardo*, a cura di Andrea Rizzi - Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano - Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo - Interlinea, 2019.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BALDASSARI 2009 = Gabriele Baldassari, *Rimari e petrarchismi a confronto. Gli "Amorum libri" e la lirica settentrionale del Quattrocento*, in «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009), 117-170.
- BALDASSARI 2017 = Gabriele Baldassari, *Il Boiardo di Tiziano Zanato. Riflessioni, ipotesi, raffronti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 194 (2017), 402-427.
- BALDASSARI 2018 = Gabriele Baldassari, *Autocitazioni boiardesche: dall'"Inamoramento de Orlando" al sonetto proemiale degli "Amorum libri"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 195 (2018), 542-559.
- BALDASSARI 2023 = Gabriele Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 77-98.
- BALDASSARI 1982 = Guido Baldassari, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, 605-635.
- BEER 1992 = Marina Beer, *Alcune osservazioni sulla novella nell'"Orlando innamorato"*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*. Giornate di studio 11-13 febbraio 1988, a cura di Riccardo Brusciagli - Amedeo Quondam, Ferrara - Modena, Panini, 1992, 143-160.
- BRUSCAGLI 2004 = Riccardo Brusciagli, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi - Monica Farnetti, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2004, t. I, 269-292.
- 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.
- CHIAPPINI 2001 = Luciano Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001.
- DE CAPITANI 2010 = Patrizia De Capitani, *Le rôle de la nouvelle dans la refondation du roman chevaleresque: le cas de l'"Inamoramento de Orlando" de Matteo Maria Boiardo*, in «Cahiers d'études italiennes», 10 (2010), 81-114.

- DE CAPITANI 2011 = Patrizia De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'“Inamoramento de Orlando”*, in «Cahiers d'études italiennes», 12 (2011), 53-94.
- DE PINTO 2020 = Francesca De Pinto, *Storia di una guerra “italiana”: Ferrara (1482-1484)*, in *Ancora su poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche II*, a cura di Alessio Russo - Francesco Senatore - Francesco Storti, Napoli, Federico II University Press, 2020, 281-304.
- FARINELLA 2018 = Vincenzo Farinella, *Le arti figurative nell'“Inamoramento de Orlando”: Boiardo prima di Ariosto*, in «Schifanoia», 54-55 (2018), 207-226.
- FRANCESCHETTI 1989 = Antonio Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Roma, Salerno, 1989, 805-840.
- GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'“Inamoramento de Orlando” di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.
- HARRIS 1991 = Neil Harris, *Bibliografia dell'“Orlando innamorato”*, vol. II, Modena, Panini, 1991.
- MONDUCCI - BADINI 1997 = Elio Monducci - Gino Badini, *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo*, con la partecipazione di Giuseppe Trenti, Modena, Aedes Muratoriana, 1997.
- MONTAGNANI 1990 = Cristina Montagnani, *Fra mito e magia: le “ambages” dei cavalieri boiardeschi* [1990], in Ead., *“Andando con lor dame in avventura”. Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004, 67-85.
- MONTAGNANI 2004 = Cristina Montagnani, *“Queste historie di fabulosi sogni son dipincte”: Boiardo, Ariosto e la genealogia degli Este*, in Ead., *“Andando con lor dame in avventura”. Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004, 103-126 [anche in *Il principe e la storia. Atti del convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003)*, a cura di Tina Matarrese - Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 157-179].
- PAGLIARDINI 2010 = Angelo Pagliardini, *Aspetti stilistici delle gallerie di immagini nell'“Orlando innamorato” e nell'“Orlando furioso”*, in Leo Spitzer. *Lo stile e il metodo. Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone - Innsbruck,*

- 10-13 luglio 2008), a cura di Ivano Paccagnella - Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2010, 391-402.
- PARATORE 1970 = Ettore Paratore, *L'“Orlando innamorato” e l'“Eneide”*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano - Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, 347-375.
- PONTE 2003 = Giovanni Ponte, *Osservazioni sulla cronologia del poema boiardo*, in *Gli “Amorum libri” e la lirica quattrocentesca. Con altri studi boiardeschi*, a cura di Antonia Tisconi Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, 121-135.
- RIZZARELLI 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figurar. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- SPAGGIARI - TRENTI 1985 = Angelo Spaggiari - Giuseppe Trenti, *Gli stemmi estensi ed austro estensi. Profilo storico*, Modena, Aedes Muratoriana, 1985.
- STORTI 2002 = Francesco Storti, *Il principe condottiero. Le campagne militari di Alfonso duca di Calabria*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Del Treppo, Napoli, Liguori, 2002, 327-346.
- TISSONI BENVENUTI 1992 = Antonia Tisconi Benvenuti, *Note preliminari al commento dell'“Inamoramento de Orlando”*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona (2-6 ottobre 1989), a cura di Ottavio Besomi - Carlo Caruso, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, 277-309.
- TISSONI BENVENUTI 1996 = Antonia Tisconi Benvenuti, *Rugiero o la fabbrica dell'“Inamoramento de Orlando”*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico - Andrea Comboni - Giorgio Panizza - Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, 69-89.
- TISSONI BENVENUTI 2005 = Antonia Tisconi Benvenuti, *I libri di storia di Ercole d'Este: primi appunti*, in *Il principe e la storia*. Atti del convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003), a cura di Tina Matarrese - Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 239-266.
- TISSONI BENVENUTI 2018 = Antonia Tisconi Benvenuti, *La varia presenza dell'antico nell'“Inamoramento de Orlando”*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di Roberto Cardini - Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, 77-110.

- TIZI 1988 = Marco Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'“Orlando innamorato”*: presenze e funzioni, in Marco Praloran - Marco Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'“Innamorato”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, 215-288.
- TORRE 2019 = Andrea Torre, *La finestra sul testo: aspetti dell'ecfrasi da Dante Alighieri a Torquato Tasso*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di Gianluca Genovese - Andrea Torre, Roma, Carocci, 2019, 21-56.
- ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, “*Or si fa rossa or pallida la luna*”. *La cultura classica nell'“Orlando innamorato”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.
- ZANATO 2015 = Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015.
- ZANATO 2020 = Tiziano Zanato, *Semper amicus, semper socius: Boiardo ed Ercole d'Este*, in *Tutto ti serva di libro. Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, 2 voll., Lecce, Argo, 2020, vol. I, 77-98.

ARIOSTO E DANTE.
SULLA FUNZIONE MODELLIZZANTE DI ALCUNI ASPETTI
NARRATIVI E REALISTICI DELLA
*COMMEDIA**

Christian Rivoletti
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

RIASSUNTO: Indagini ormai “classiche” (Segre, Blasucci, Ossola) e importanti studi successivi (Zatti, Jossa, Geyer, Stierle e altri) hanno mostrato la pervasività dell’influsso della *Commedia* sul *Furioso*, sia a livello linguistico, stilistico e metrico, sia in ambito tematico, sia, infine, nell’ottica di una contrapposizione (spesso declinata in chiave parodica) di “ideologie” divergenti. A fronte della ricchezza di aspetti sinora analizzati, possiamo chiederci oggi se per Ariosto la *Commedia* abbia rappresentato un modello anche sul piano delle strutture narrative e del sistema dei rapporti tra il testo e la realtà extra-testuale. Mettendo in evidenza per la prima volta la presenza e la funzione delle riprese dantesche nei proemi dei primi canti del *Furioso*, il contributo mostra come Ariosto si appropri di precise strategie narrative della *Commedia* e costruisca così nuove dinamiche strutturali che presiedono alla narrazione in prima persona e ai riferimenti alla realtà contemporanea.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Commedia*, Ariosto, *Orlando furioso*, narratore, realismo

ABSTRACT: Past, now canonical researches (Segre, Blasucci, Ossola) and important subsequent studies (Zatti, Jossa, Geyer, Stierle et al.) have shown how pervasive the influence of Dante’s *Comedy* on the *Orlando Furioso* was, not only from a linguistic, stylistic, and metric perspective, but also on a thematic level as well as in terms of the (often parodically expressed) juxtaposition of divergent “ideologies”. Given the richness of the aspects analyzed so far, we can now ask ourselves whether, for Ariosto, Dante’s *Comedy* also represented a model for narrative structures and for the system of relationships between text and extratextual reality. By highlighting for the first time the presence

* Nel presente contributo riprendo, in una versione rielaborata e consistentemente ampliata, alcune idee esposte in *Ariost und Dante: Strukturen der Ich-Erzählung und Vorbildfunktion der “Commedia”*, in *Dante in der romanischen Welt*, hg. von Thomas Klinkert und Patricia Oster-Stierle, München, Fink, in corso di pubblicazione.



and function of Dantean references in the poems of the early cantos of the *Orlando Furioso*, this contribution shows how Ariosto appropriates precise narrative strategies from the *Comedy* and thus constructs new structural dynamics that govern the first-person narration and the references to contemporary reality.

KEYWORDS: Dante, *Commedia*, Ariosto, *Orlando Furioso*, narrator, realism

1. DANTE, ARIOSTO E LA COSTRUZIONE DEL NARRATORE IN PRIMA PERSONA

Per l'indagine dei rapporti tra *Divina Commedia* e *Orlando furioso* disponiamo oggi di una base ormai molto solida e ampia. Se già il monumentale lavoro di Pio Rajna¹ aveva chiarito l'importanza del modello dantesco per Ariosto, sono stati poi in particolare gli studi prodotti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso a dimostrare quanto pervasiva sia la presenza della *Commedia* nel testo del *Furioso*. Le ricerche, ormai classiche, condotte da Cesare Segre, da Luigi Blasucci e da Carlo Ossola ci hanno mostrato come la *Commedia* rappresenti un enorme «repertorio» lessicale, stilistico e metrico dal quale Ariosto attinge con grande frequenza, rielaborando i materiali danteschi secondo modalità proprie e originali.² Le analisi successive si sono spesso orientate sul versante tematico e hanno potuto così illuminare singoli aspetti di centrale importanza. Per ricordare soltanto alcuni esempi: le procedure selettive e stranianti adottate da Ariosto nella riscrittura di scene o episodi danteschi; le trasformazioni dei concetti di “ingegno” e di “follia”, all'interno di una linea che da Dante e Ariosto giunge poi sino a Cervantes; o ancora le numerose indagini mirate ad approfondire il carattere parodico dell'imitazione ariostesca, a partire dai vistosi riferimenti alla *Commedia* presenti nell'episodio del viaggio lunare compiuto da Astolfo (*Orlando furioso*, XXXIV-XXXV).³

¹ RAJNA 1900. Tra le prime indagini di stampo positivistico, si vedano inoltre: KUHNS 1895, MARUFFI 1903, HAUVETTE 1928.

² SEGRE 1966, BLASUCCI 1968 e OSSOLA 1976. Tra i lavori di quegli anni si veda anche KANDUTH 1971.

³ Si vedano in particolare ZATTI 1990, STIERLE 2014, GEYER 2004.

Gli esempi potrebbero continuare,⁴ ma mi interessa qui piuttosto sottolineare come tutti questi studi, da una parte, ci indichino quella che potremmo chiamare la “forte tenuta” del rapporto tra Dante e Ariosto, sostanzialmente basata sulla verificabilità delle riprese testuali; dall'altra, ci mostrino al contempo quanto sia varia ed articolata l'influenza esercitata dalla *Commedia* sul *Furioso*, che coinvolge diversi livelli: dalla lingua allo stile, dalla metrica ai temi, dai registri della scrittura al confronto tra le due “visioni del mondo” (per molti versi contrapposte) sottese ai due poemi.

Partendo da queste basi, possiamo chiederci oggi se «l'Ariosto, allievo attento e avveduto, che trae [...] il massimo profitto dalla sua assiduità alla grande scuola»,⁵ abbia tenuto presente il testo di Dante anche per un altro livello oltre a quelli sopra menzionati: mi riferisco all'ambito delle strutture narrative del poema, e in particolare alla costruzione del narratore in prima persona e alla sua importanza per il modo con cui il testo fa riferimento alla realtà contemporanea.

Una delle innovazioni più significative introdotte dall'*Orlando furioso* consiste nella vasta e intensa presenza del narratore in prima persona, che giunge sino quasi ad assumere il ruolo di un personaggio vero e proprio, il quale si mette in scena mentre accompagna, gestisce, e a più riprese esamina e commenta la propria narrazione. Entrando sul palcoscenico del poema nella seconda ottava del primo canto, il narratore ariostesco istituisce sin da subito un confronto, che diverrà poi continuo, tra le proprie vicende personali e quelle dei protagonisti delle storie narrate. Dal momento in cui stabilisce un parallelismo tra la propria vicenda (amorosa) e quella del paladino Orlando (parallelismo che, come sappiamo, verrà proseguito e sviluppato a più riprese), il narratore definisce il proprio diritto ad autorappresentarsi all'interno del poema: un diritto che eserciterà non soltanto in relazione alla dimensione amorosa, bensì anche in rapporto ad altri ambiti della propria esistenza, come quello morale e psicologico, quello sociale e politico (e persino militare). L'atto attraverso il quale entra in scena instaura al tempo stesso un piano testuale che possiamo considerare come “sovraordinato” rispetto a quello della narrazione e che fa,

⁴ Si vedano, tra gli altri: SCALABRINI 1994; HAYWOOD 1999; GULIZIA 2008; DAMIANI 2017; BARTOLI 2017; VILLA 2020. Sull'importanza di un confronto tra i “sistemi morali” delle due opere si veda adesso BRANCATI 2022a e Id. 2022b.

⁵ SEGRE 1966: 71.

per così dire, “da cerniera” tra la storia narrata e la realtà extra-testuale. Affermando infatti che tale storia potrà essere raccontata sino alla conclusione soltanto se la propria follia gli concederà tale possibilità, il narratore non solo si presenta come un’istanza al di fuori della storia (alla quale ha tuttavia facile e continuo accesso per interrompere e commentare la narrazione, e per mettersi addirittura “al fianco” dei personaggi), ma ci indica anche quel mondo reale che “esiste” fuori del testo, ricordandoci che proprio dalla sua esperienza in quel mondo dipende direttamente il compimento dell’opera che il fruitore sta leggendo.⁶

Su questo particolare piano del testo si collocano tutte le funzioni del narratore in prima persona. Nel seguito del poema egli assume infatti le vesti di un “regista” che gestisce con indicazioni esplicite l’ordito della grande tela narrativa; inoltre commenta a più riprese, all’interno dei canti, le vicende del mondo cavalleresco; e infine, prendendo la parola in modo sistematico nei proemi di tutti i canti,⁷ riflette sui rapporti esistenti tra le vicende narrate, i propri sentimenti, le proprie idee e le proprie esperienze, nonché le situazioni reali che riguardano di volta in volta i disastri prodotti dalle guerre contemporanee, le difficoltà e le insidie della vita di corte, le delusioni sentimentali e più in generale la qualità morale dei rapporti interumani. In tal modo, questo piano sovraordinato sul quale si muove il narratore in prima persona assume un ruolo fondamentale nella dinamica comunicativa tra il testo e il lettore.

In altre sedi ho avuto modo di osservare come questa amplificazione e intensificazione della funzione del narratore in prima persona rappresenti una delle novità strutturali più significative introdotte dall’*Orlando furioso* e riconducibili alla sua particolare configurazione in termini di generi letterari.⁸ Se l’*Orlando furioso* nasce infatti, come già accade per il poema di Boiardo, dall’ibridazione tra la tradizione dell’epica carolingia e

⁶ Mi riferisco qui a *Orlando furioso*, I 2, 5-8: «se da colei che tal quasi m’ha fatto, / che ’l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso» (tutte le citazioni sono tratte da ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Debenedetti - Segre]). I corsivi in tutte le citazioni sono miei.

⁷ Con l’eccezione, com’è noto, rappresentata dal canto XXXIX, l’unico che nella redazione definitiva del poema risulta privo dell’esordio (seppure vada ricordato che nella prima edizione del testo anche questo canto era corredato da un proemio di ben nove strofe, nel quale il narratore metteva a confronto la situazione di Ruggiero con personaggi e vicende della politica italiana contemporanea).

⁸ Cfr. RIVOLETTI 2019 e, con riferimento alla (tarda) ricezione viva di questa innovazione, ID. 2018. La costruzione del narratore si intreccia inoltre a vario titolo con il fenomeno della *Fiktionsironie* indagato nella monografia ID. 2014.

quella del romanzo arturiano, il narratore di Ariosto assume caratteri eminentemente romanzeschi, che per alcuni aspetti precorrono il narratore del romanzo moderno.⁹ Sotto questo profilo, infatti, il “romanzo” ariostesco rivela una maggiore libertà rispetto alle opere precedenti, prendendo distanza dal modello epico (sia classico, sia medievale), dove tradizionalmente l’io narrante si affaccia soltanto brevemente sulla soglia della narrazione, per poi ritirarsi in buon ordine e scomparire pressoché completamente nel seguito del racconto.

Dietro a questa novità strutturale, storicamente significativa, agisce una pluralità di modelli che attraversa epoche e generi letterari diversi, dai poemi classici (e *in primis* andranno ricordate le *Metamorfosi* di Ovidio) sino alle opere della letteratura cavalleresca immediatamente precedenti all’*Orlando furioso* (si pensi in particolare alle funzioni del narratore nel *Morgante* del Pulci, nell’*Orlando innamorato* di Boiardo e nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara). Se un’analisi dettagliata dell’influenza esercitata da tali modelli esorbita le dimensioni e gli scopi del presente contributo, va tuttavia ribadito come in nessuno di questi testi il narratore in prima persona assuma una complessità e pervasività equiparabile a quella del narratore ariostesco. Nessuno dei precedenti narratori ha infatti una personalità e una statura comparabili a quello ariostesco; nessuno di loro possiede, per così dire, un carattere talmente “tridimensionale”, ovvero immerso nell’esistenza reale, come l’io che racconta l’*Orlando furioso*.

L’ipotesi che vorrei sviluppare in queste pagine, e che qui anticipo in forma sintetica, è che la centralità assunta dal narratore in prima persona nel poema di Dante rappresenti un importante punto di riferimento per Ariosto. Con la forza di un classico della nuova letteratura volgare, la *Commedia* fa dell’io narratore e personaggio uno dei cardini fondamentali della sua intera struttura testuale. Come la critica ha variamente osservato, l’io dantesco assume una complessità e una pluralità di funzioni nel testo del poema, che sono di assoluta importanza per il dialogo che si istituisce tra il testo e il lettore.¹⁰ Al contempo, Dante personaggio e narratore, grazie ai continui riferimenti al proprio vissuto,

⁹ Sulla funzione di modello assunta dai procedimenti narrativi dell’*Orlando furioso* nella fase della nascita del romanzo moderno tra Sette e Ottocento cfr. ora ZATTI 2016: in part. 97-109 e RIVOLETTI 2020.

¹⁰ La bibliografia in proposito è molto vasta: mi limito a rinviare, tra gli studi più recenti, a SANTAGATA 2011 e STIERLE 2021.

alle proprie esperienze e ai propri sentimenti, svolge un ruolo centrale in funzione di quella potente immissione della storia contemporanea all'interno del poema, che caratterizza il rapporto tra testo e realtà extra-testuale.

Nei paragrafi che seguono cercherò di indagare in quali modi, più precisamente, l'io dantesco abbia esercitato un'influenza per l'elaborazione della novità strutturale che caratterizza il testo del *Furioso*, e in che maniera e in quale misura Ariosto si sia giovato di questo modello per costruire il rapporto tra testo e realtà.

2. IL PASSATO DELLA *HISTOIRE* E IL PRESENTE DEL *DISCOURS*: I RIFERIMENTI ALLA *COMMEDIA* ALL'INIZIO E ALLA FINE DELL'*ORLANDO FURIOSO*

Un primo aspetto di rilievo può essere individuato nel rapporto che, in entrambi i poemi, sin dall'inizio, viene istituito tra i due livelli testuali della *histoire* e del *discours*, caratterizzati rispettivamente dal tempo passato della storia narrata e dal tempo presente della narrazione. Nella *Commedia* si tratta di una relazione fondamentale, che com'è noto si realizza già a partire dalla seconda terzina del primo canto dell'*Inferno* attraverso l'opposizione temporale "era/è"¹¹ che fissa le coordinate dell'intero testo su due piani: quello degli eventi passati, relativi ai personaggi e agli episodi del viaggio oltremondano, e quello del tempo presente nel quale l'autore ripensa a quegli eventi e li commenta, mentre li narra ai suoi lettori. L'impianto è analogo a quello istituito nella seconda ottava dell'*Orlando furioso*, dove (come abbiamo ricordato sopra) al piano degli eventi narrati (scandito dal tempo passato) viene sovraordinato il piano dell'atto della narrazione (introdotto dal tempo presente), nel quale tali eventi vengono commentati e divengono oggetto di riflessione da parte del narratore.

Nella *Commedia* tale impianto bipartito assume una potenza particolare grazie a due elementi che per ragioni di genere letterario e di tema prescelto sono assenti nel

¹¹ «Ahi quanto a dir qual *era* è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier *rinova* la paura!» (*Inf.* I 4-6; qui e di seguito la *Commedia* si cita dall'edizione ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi]). Per il contrasto temporale come espressione dell'opposizione tra "mondo narrato" e "mondo commentato" si veda WEINRICH 1964 e BRAMBILLA AGENO 1971.

poema ariostesco. Il primo è lo sdoppiamento dell'io di Dante in *agens* e *auctor*, ovvero in personaggio all'interno della storia passata e in narratore che scrive quella storia nel presente – laddove per ragioni imposte dal genere cavalleresco, la prima dimensione è invece preclusa al narratore dell'*Orlando furioso*, il quale può sì paragonarsi a Orlando oppure indignarsi per la difficile situazione di Rinaldo ed esprimere la propria partecipazione alle vicende di altri suoi personaggi, ma non può in alcun modo incontrarli o interloquire con loro all'interno della storia. Il secondo elemento riguarda la possibilità di sondare, nell'ambito degli avvenimenti narrati, profondità storiche diverse, grazie alla dimensione ultraterrena che permette di riunire personaggi e circostanze tratti da epoche che vanno dall'antichità sino ai tempi coevi all'autore – variabilità, questa, che è assente nel poema ariostesco, le cui coordinate storiche sono invece fissate e limitate esclusivamente all'epoca di Carlo Magno. Eppure, questo potenziamento dell'impianto bipartito che caratterizza la *Commedia* lascia a suo modo una traccia nel poema rinascimentale. Essenziale è infatti proprio la potente efficacia esercitata dal modello dell'io dantesco, il quale si trasferisce *fisicamente* nella dimensione del passato, incontra personaggi dell'antichità e del Medioevo, ragiona delle loro passioni, pensieri e destino, e al contempo lega tutto ciò alla dimensione del presente, ovvero al tempo che circonda l'autore e i suoi lettori: è esattamente l'intensità di questa vigorosa struttura narrativa che ha influito profondamente sulla costruzione del testo operata da Ariosto.

Seppure scevro dei due elementi che abbiamo rilevato come precipui soltanto del poema dantesco, l'impianto bipartito che Ariosto riprende dalla *Commedia* risente di quell'energico modello: così, anche l'io narrante dell'*Orlando furioso* si confronta continuamente con le situazioni e i problemi vissuti dai personaggi della propria narrazione, misura le loro passioni e i loro pensieri attraverso le proprie esperienze, associa le loro vicende a quelle della realtà contemporanea.

Spia dell'influsso esercitato dalla *Commedia* è la cifra dantesca che connota l'io narrante ariostesco nei due luoghi topici dell'inizio e della fine del poema. Nella protasi di tipo classicistico che caratterizza l'*incipit* dell'*Orlando furioso*

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto

Ariosto innesta, sulla ripresa del virgiliano «arma virumque cano», i celebri versi danteschi, tratti dal compianto sulla decadenza della Romagna pronunciato da Guido del Duca in *Purgatorio*, XIV 109-111:

le donne e' cavalier, li affanni e li agi
che ne 'nvogliava amore e cortesia
là dove i cuor son fatti sì malvagi.

Nel fare propria quella che Natalino Sapegno ha felicemente definito come «la formula poetica di quell'ideale cortese che si prolunga, come tema letterario e norma di costume, dal *Decameron* all'*Orlando furioso*»,¹² Ariosto la lega immediatamente, attraverso l'espressione «io canto», all'istanza dell'io narratore. Nell'intreccio tra il sottotesto virgiliano e quello dantesco, l'ibridazione tra il genere epico e quello romanzesco agisce, per così dire, in maniera doppia: non soltanto attraverso un'espansione tematica (dagli «arma» e «virum», ovvero dal tema militare dell'epos, all'inclusione di «donne», «amori» e «cortesia», ovvero del tema amoroso che caratterizza i romanzi), bensì anche tramite un riferimento alla struttura narrativa “romanzesca” della *Commedia*. In altre parole, il narratore ariostesco si autodefinisce proprio sovrapponendo al modello del narratore epico classico (qui richiamato attraverso la citazione dell'*incipit* dell'*Eneide*) i caratteri del narratore dantesco: se nell'epica antica il narratore si affacciava sulla soglia del racconto per poi ritirarsi e sparire quasi completamente, Ariosto ci annuncia tramite l'innesto dantesco che la presenza del narratore in prima persona avrà nel suo poema un peso ben maggiore rispetto alla tradizione classica (e, possiamo aggiungere, anche a quella cavalleresca che lo ha preceduto). In quell'esplicito richiamo alla terzina dantesca, apposto *in limine* quasi come una dichiarazione (se non di poetica, quantomeno) di strategia narrativa, è insita proprio la memoria di quella fondamentale dinamica tra passato e presente e tra narrazione e riflessione, che governa l'intero testo: nei versi della *Commedia*, il racconto di un passato ideale (nel quale «amore e cortesia» «'nvogliava», ovvero animavano lo spirito delle persone) si lega immediatamente a una riflessione sul presente («là dove i cuor *son fatti* sì malvagi»). E si osservi, anche qui, la spia della caratteristica contrapposizione temporale (“'nvogliava/

¹² ALIGHIERI, *Commedia* [Sapegno]: *ad locum*.

son fatti”) che viene ora espressa (seppure non direttamente da Dante narratore, tuttavia palesemente) da un portavoce del poeta. È esattamente questo rapporto dialogico tra l’io e la materia della propria narrazione, che Ariosto porta con sé assieme alla reminiscenza dantesca e che caratterizzerà anche la struttura del suo poema.

In tal senso, è probabile che nella memoria di Ariosto abbia agito anche l’altro luogo nel quale, all’interno della *Commedia*, ricorre la medesima espressione «donne e’ cavalier». Si tratta di uno dei canti più spesso citati nel *Furioso* (a livello statistico, come osservava già Segre),¹³ ovvero il canto V dell’*Inferno*, in un passo nel quale narrazione e sentimenti dell’io risultano di nuovo strettamente intrecciati:

Poscia ch’io ebbi ’l mio dottore udito
 nomar *le donne antiche e’ cavalieri*,
 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
 (*Inf.* V 70-72)

Come ben sappiamo lo smarrimento di Dante caratterizza l’intero canto e questo passo precede immediatamente il celebre incontro con Francesca, ovvero l’episodio più rivoluzionario, sotto il profilo della costruzione narrativa, della *Commedia*. È qui, infatti, come ebbe a riconoscere anche Curtius, che troviamo «la più incisiva e più feconda innovazione che il genio di Dante abbia introdotto nel patrimonio artistico-letterario ereditato dall’Antichità e dal Medio Evo»: ¹⁴ la narrazione di un fatto di cronaca contemporanea che mette al centro dell’attenzione due figure non antiche o leggendarie (e comunque esemplari), come prescriveva il genere epico, bensì tratte (un po’ a sorpresa) da avvenimenti recenti e considerate per la loro intima storia privata e individuale. Nel canto V si realizza un «violento irrompere della storia vissuta nell’insieme degli elementi epici, mitologici»: ¹⁵ con un’evidenza maggiore rispetto a quella di «qualunque altra scena della *Commedia*», infatti, Francesca e Paolo si stagliano «quali personaggi “moderni”» ¹⁶ proprio accanto a quella schiera di «donne antiche e’ cavalieri» precedentemente nominata. Questo scatto

¹³ SEGRE 1966: 81.

¹⁴ CURTIUS 1993: 405.

¹⁵ Ivi: 406.

¹⁶ Ivi: 408-409.

straordinario (e imprevedibile per il lettore di poemi classici), che permette di affiancare le donne e i cavalieri antichi a individui della realtà contemporanea, che spinge a considerare “romanzescamente” i personaggi in quanto singoli esseri umani, forniti di una vita privata, che offre un modello secondo il quale l’io del poeta può cominciare ad autorappresentarsi, entrando innanzitutto in un rapporto empatico con il personaggio del proprio racconto, per poi definire passo dopo passo altri aspetti della propria personalità:¹⁷ è questa, a mio avviso, l’eredità che Ariosto raccoglie da Dante, e che preme dietro ai riferimenti di questa citazione *in limine*.

Si potrebbe obiettare che lo sguardo di Dante e quello di Ariosto sono alquanto diversi. «Dante guarda le cose dal didentro, con impegnata partecipazione; l’Ariosto dal difuori, come spettatore» osservava giustamente Aurelio Roncaglia in relazione all’eco dantesca contenuta nella formula esordiale del *Furioso*.¹⁸ È senz’altro vero che di quel distacco e di quell’ironia leggera e sorridente che connotano l’atteggiamento del narratore ariostesco cercheremmo invano traccia nella *Commedia*. E tuttavia, seppure con toni e atteggiamenti diversi, i narratori in prima persona di entrambi i poemi ci indicano un’ade-

¹⁷ Il parallelo qui suggerito è tra il procedimento che nella *Commedia* prende le mosse dal canto V dell’*Inferno* (dove a questo momento empatico seguirà nei canti successivi la caratterizzazione dell’io dantesco come esiliato e vittima di ingiustizie politiche) e quello che nel *Furioso* si avvia a partire dalla seconda ottava (con l’identificazione dell’io del poeta nella passione e follia amorosa di Orlando, a cui faranno seguito, nei canti successivi, le ripetute apparizioni del narratore e le sue riflessioni su temi morali, sociali, politici e militari). Come è stato giustamente osservato, infatti, «la grandiosa novità introdotta nel quinto canto dell’*Inferno* è quella di proporre un incontro imprevedibile per il lettore di Virgilio, segnato da precise marche come se si trattasse di un resoconto cronachistico, nel contempo evocativo di un tema essenziale per il Dante poeta lirico (l’azione dell’amore in rapporto al libero arbitrio) [...]. Si attiva [...] un processo di tipo romanzesco, la proiezione di una componente essenziale per comprendere la psicologia del protagonista (qui anche alter ego dell’autore) in un deuteragonista. Di fatto [...] si tratta [...] di entrare in un rapporto empatico con il personaggio che svela un aspetto decisivo della sua esistenza, [...] esibito solo attraverso il racconto proposto dall’autore che si chiama Dante Alighieri. Di lui, ingiustamente coinvolto in lotte di fazioni, come verremo a sapere poco dopo (canto VI e canto X), capiamo che in questa narrazione è entrato in gioco con la sua personale biografia, non come un generico agens capitato in una selva oscura» (CASA DEI 2021: 175).

¹⁸ RONCAGLIA 1975: 235. Questa pagina molto densa (e a mio avviso di capitale importanza) di Roncaglia mira piuttosto a sottolineare la seguente differenza tra *Commedia* e *Furioso*: mentre nella *Weltanschauung* di Dante realtà passata e realtà presente sono contrapposte, «in Ariosto, piuttosto che tra presente e passato, la contrapposizione è tra realtà sociale, constatata nell’esperienza diretta, e finzione poetica» (*ibidem*). Tale differenza (che ho avuto modo di approfondire in RIVOLETTI 2014: 13-17 e ID. 2022: 74-75) ha a che fare con il distacco ironico che caratterizza il *Furioso* (e che è invece assente nella *Commedia*) e con il particolare trattamento della dimensione finzionale; non nega affatto, tuttavia, che il poema ariostesco risenta di quella spinta realistica impressa da Dante alla propria narrazione, che qui ci interessa.

sione di fondo, costante, alle vicende narrate, sottolineandone il rilievo in funzione della realtà presente. In entrambe le opere, l'istanza che dice "io" diviene il mediatore tra il racconto e i suoi lettori, fa sì che la narrazione rinvii a una realtà extra-testuale, e divenga così veicolo di una motivazione realistica che il fruitore fa propria.

Per questo la memoria della *Commedia* viene, per così dire, esibita proprio nelle due soglie del testo, quella di entrata e quella di uscita, ovvero nei due momenti in cui si inizia a parlare al pubblico e in cui ci si accomiata da lui. In maniera significativa, infatti, anche il proemio dell'ultimo canto, pur prendendo le mosse dall'impiego di una metafora di lunga tradizione, risulta sottilmente intessuto di richiami danteschi:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a scoprirsi il porto;
sì che nel lito i voti sciogliè spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il *viso smorto*.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

Sento venir per allegrezza un *tuono*
che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde:
odo di squille, odo di trombe un suono
che l'alto popular grido confonde.
(OFXLVI 1-2)

L'uso della topica metafora della navigazione per indicare la scrittura letteraria, che com'è noto ha origine classica ed è ampiamente presente nella letteratura medievale e umanistica,¹⁹ viene adottato anche in opere particolarmente presenti ad Ariosto, come il *Filocolo* di Boccaccio e i già menzionati *Morgante* e *Mambriano*.²⁰ La *Commedia* (in particolare *Purg.* I 1-4 e *Par.* II 1-15) è dunque qui soltanto uno dei tanti modelli possibili.

¹⁹ CURTIUS 1993: 138-141.

²⁰ Si veda il commento di Emilio Bigi *ad locum* (ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Bigi]).

A rimandare direttamente a Dante sono tuttavia non solo alcuni precisi tasselli lessicali («viso smorto» per il quale si confronti *Inf.* IV 14 e 20 oppure «tuono» per il quale si vedano *Purg.* IX 139 e *Par.* XXI 142), bensì soprattutto l'intera visione che segue i versi qui citati, ovvero la rappresentazione delle lunghe e affollate schiere di personaggi che si protrae sino all'ottava 19, raggiungendo una misura ben più lunga rispetto a tutti gli altri esordi. Giungendo in porto, infatti, il narratore ariostesco vede e riconosce una serie di figure, che vengono elencate e brevemente descritte attraverso modalità che ricordano da vicino le rassegne di personaggi incontrate da Dante nella *Commedia*: si pensi all'iterazione (a tratti quasi ritmica) del verbo 'vedere' in questi versi

Mamma e Ginevra e l'altre da Correggio / *veggo* del molo in su l'estremo corno
(OF XLVI 3)

Veggo un'altra Geneva [...] / *veggo* Ippolita Sforza [...] *veggo* te, Emilia Pia
(OF XLVI 4)

Benedetto, il nipote, ecco là *veggio*
(OF XLVI 11)

che si possono confrontare, per esempio, con

Elena vedi, per cui tanto reo [...] / [...] e *vedi* il grande *Achille*, / *che* con amore al fine combatteo / [...] / *Vedi* Paris, Tristano
(*Inf.* V 64-67)

Vedi Guido Bonatti; *vedi* Asdente, / [...] / *Vedi* le *triste che* lasciaron l'ago
(*Inf.* XX 118-121)

oppure si pensi alla formula 'nome + pronome relativo' che scandisce l'elenco:

Ecco *Genevra che* la Malatesta / casa col suo valor sì ingemma e inaura
(OF XLVI 5)

Iulia *Gonzaga*, *che* dovunque il piede / volge [...] / La *cognata* è con lei, *che* di sua fede / non mosse mai
(OF XLVI 8)

da confrontare con gli esempi danteschi sopra citati; o ancora si pensi all'uso della scansione bimembre all'interno di un elenco di figure:

Ecco altri *duo* Alessandri in quel drappello,
dagli Orologi l'*un*, l'*altro* il Guarino.
[...]
Duo Ieronimi veggo, l'*uno* è quello
di Veritade, e l'*altro* il Cittadino.
(OF XLVI 14)

da confrontare con casi come:

La *prima* di color [...]
[...]
L'*altra* colei [...]
(Inf. V 52-61)

De li altri *due* c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo Bruto:
vedi come si storce, e non fa motto!;
e l'*altro* Cassio, che par sì membruto.
(Inf. XXXIV 64-67)

Possiamo dunque concludere che nell'intera scena che apre il canto finale dell'*Orlando furioso* e tramite la quale Ariosto prende congedo dal proprio pubblico, l'io narratore esibisce dei tratti spiccatamente danteschi.

Questa presenza di una memoria dantesca nei momenti che segnano l'alfa e l'omega della vicenda del narratore ariostesco è segnale di una profonda affinità che sta alla base della costruzione di una complessa struttura del testo, come ci apprestiamo a vedere meglio nel paragrafo che segue.

3. LA PRESENZA DELLA *COMMEDIA* NEI PRIMI SEI PROEMI DEL *FURIOSO*: IL CONTRIBUTO DANTESCO ALLA TRIPLICE FUNZIONE DEL NARRATORE E AGLI INTENTI REALISTICI DI ARIOSTO

Come risulta chiaro da quanto finora illustrato, la *Commedia* ha svolto una funzione di modello per la dinamica tra i due livelli testuali dell'*histoire* e del *discours*, e in particolare per la strutturazione di quest'ultimo livello, sovraordinato rispetto alla storia narrata. È su questo piano, infatti, che nel *Furioso* l'io narrante esercita la propria funzione di commentatore della narrazione, invitando il lettore a riflettere su fondamentali interrogativi di carattere morale, sociale o politico. A ben vedere, questo livello illumina l'architettura del testo, mostrandoci in entrambe le opere, *Commedia* e *Furioso*, un'analoga struttura che, pur articolandosi secondo modalità diverse in ognuno dei due testi, si fonda tuttavia in modo costante su tre ambiti. In primo luogo, le vicende dei personaggi e dei loro destini (che siano le storie delle anime dell'Aldilà dantesco oppure delle dame e dei cavalieri ariosteschi), che acquisiscono un carattere esemplare – ciò accade in vari modi nella narrazione dantesca (attraverso i commenti del Dante *auctor* oppure *agens*, o ancora tramite i discorsi diretti di personaggi ai quali Dante affida il compito di esprimere i propri sentimenti e le proprie idee) e in modo invece univoco e sistematico nei commenti del narratore del *Furioso*. In secondo luogo, il (frequente) confronto con esperienze e riflessioni personali, che in entrambi i testi chiamano direttamente in causa la dimensione dell'io. A questi primi due ambiti se ne lega infine un terzo che può essere definito come la ricerca e l'estrapolazione di verità generali offerte come spunto di riflessione al lettore – ricadono in questo terzo ambito anche tutte quelle «lodi» e quei «biasimi» pronunciati dal narratore ariostesco, che già Giovanbattista Giraldi indicava come caratteristici dei «romanzi» moderni rispetto all'epica antica, riconoscendo proprio in Dante colui che li aveva «introdotti» nelle composizioni dei testi letterari.²¹

²¹ Mi sembra interessante ricordare che nel suo trattato sui romanzi, in un passo dedicato alle digressioni, Giraldi mette in evidenza come la tecnica del commento morale ed ideologico sia invenzione caratteristica dei moderni scrittori di romanzi, e come sia stato proprio Dante a fornirne i primi esempi: «L'officio, adunque, del nostro poeta, quanto ad indurre il costume, è *lodare le attioni virtuose et biasimare i vitii* [...]. Si sono in ciò *molto più estesi gli scrittori de' romanzi della nostra lingua, che non fero gli heroici greci et latini*; che, come questi accennarono solo simili biasimi et simili lode, così *i nostri vi si stesero molto, et specialmente in lodare et biasimare cosa de' tempi loro*. Et questo costume (per quanto io posso comprendere) *fu prima introdotto da Dante*, il quale passò anchora a' tempi ch'erano stati innanzi a lui. Et fu poi ciò gentilissimamente accettato

Questi tre ambiti della struttura testuale, che nella *Commedia* si intrecciano in modo particolarmente potente grazie agli elementi che abbiamo ricordato nel paragrafo precedente (sdoppiamento dell'io, che incontra personalmente i personaggi; accesso virtuale a ogni epoca storica precedente), vengono a dipendere, all'interno del testo del *Furioso*, direttamente dall'istanza del narratore in prima persona, divenendo così identificabili in altrettante funzioni del narratore, che possiamo agevolmente analizzare ricorrendo alla classificazione proposta da Genette.²² Avremo dunque a che fare, in primo luogo, con la *funzione narrativa*, visto che gli episodi raccontati rappresentano l'imprescindibile base di partenza per qualsiasi altro discorso del narratore. Tale discorso potrà, in secondo luogo, orientarsi secondo una *funzione testimoniale*, ogni volta che l'istanza narrante farà espressamente riferimento alle proprie esperienze personali o ai sentimenti suscitati nel proprio animo dal racconto. Parleremo, infine, di una *funzione ideologica*, per indicare quei commenti del narratore che vanno nella direzione di una ricerca di verità universali su cui il lettore viene invitato a riflettere.

Se è vero che nel poema ariostesco gli interventi del narratore possono trovarsi anche sparsi, all'interno dei vari canti, in forma di più o meno evidente interruzione della narrazione, esiste tuttavia un luogo deputato in maniera sistematica al commento del narratore sulla storia raccontata: si tratta dei proemi dei singoli canti, i quali (con l'unica eccezione del canto XXXIX) ospitano programmaticamente le riflessioni del narratore.

dal nostro giudizioso Petrarca [...] ne' suoi *Triumph*i, ne' quali in molti luoghi passa in queste digressioni, con vie maggior riguardo nondimeno che non fe' Dante, et poi leggiadramente torna al suo lasciato proposito. Et in questo istesso modo è anco riuscito grande et magnifico l'Ariosto» (GIRALDI, *Discorsi* [Villari]: 69-70). Giraldi, indicando queste digressioni come "romanzesche" e come innovative (perlomeno nell'uso così esteso e nel riferimento alla realtà *contemporanea*) rispetto all'epica antica, traccia qui una genealogia molto chiara: ne riconosce in Dante l'inventore, scorge nel Petrarca dei *Trionfi* (testo che deve moltissimo alla *Commedia*) e di altri testi (tuttavia non narrativi: nel passo espunto si rinvia infatti alla canzone *Italia mia* e a due sonetti dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*) una ripresa di questa tecnica, e dichiara infine la grandezza di Ariosto nell'aver saputo riusare questo artificio "romanzesco".

²² Il riferimento è a GENETTE 2006: 303-307, che distingue tra cinque funzioni del narratore: *narrativa*, *testimoniale*, *ideologica*, *di regia* e *di comunicazione*. Tutte e cinque sono rintracciabili in entrambi i poemi, ma è soltanto per le prime tre che possiamo riconoscere un influsso significativo della *Commedia* sul *Furioso*, come ci apprestiamo a vedere. Infatti, per la *funzione di regia*, ravvisabile nei rinvii a quanto già detto o negli annunci di quanto si dirà (e, per il *Furioso*, nei numerosi interventi del narratore che si autorappresenta impegnato a intrecciare le fila delle vicende dei molti personaggi), così come per la *funzione di comunicazione*, individuabile negli appelli al lettore in entrambi i poemi (ma per il *Furioso* andrebbe menzionato anche il raffinato gioco della messinscena di un narratore "canterino" all'interno di un testo scritto), non troviamo invece affinità di rilievo tra le due opere.

Il richiamo al passo della *Commedia* non consiste soltanto nel riuso della rima «disiri : (ri-)miri» e nella ripresa di elementi lessicali («discorde» e «voler»), bensì anche nel riadattamento del concetto cardine della frase – che qui Ariosto riprende e rovescia. Infatti, secondo la regola che Piccarda spiega a Dante, Dio fa in modo che la volontà dei beati si accordi perfettamente a quella divina: tale legge si trasforma nel proemio dell'*Orlando furioso* in una regola di segno opposto. Si osservi però che in entrambi i casi è in gioco una riflessione che coinvolge direttamente l'istanza della prima persona (*funzione testimoniale*), la quale si interroga a partire dalla propria esperienza terrena (nel caso di Dante-*agens*, dalla coscienza dei sentimenti suscitati dalle diseguaglianze; nel caso dell'io narratore di Ariosto, dalla propria vicenda d'amore) per cercare di giungere a una verità generale che viene offerta ai lettori (*funzione ideologica*). Per esprimere tale "legge universale", Ariosto non fa che sostituire alla somma giustizia divina, evocata nel passo della *Commedia*, l'ingiustizia imposta dall'entità sovrumana di Amore personificato, che condanna i mortali a soffrire le conseguenze di una mancata corrispondenza dei sentimenti di amore e disamore.

Nel proemio del canto quarto, che prende spunto dall'episodio (raccontato al termine del canto precedente) dell'incontro tra la prode Bradamante e l'infido Brunello, il narratore pronuncia, anche in questo caso, una sorta di verità generale sulla necessità della simulazione per difendersi dalla malevolenza («invidia») dei propri nemici:

Quantunque il simular sia le più volte
 ripreso, e dia di mala mente indici,
 si trova pur in molte cose e molte
 aver fatti evidenti benefici,
 e danni e biasmi e morti aver già tolte;
 che non conversiam sempre con gli amici
 in *questa* assai più *oscura* che *serena*
vita mortal, tutta *d'invidia piena*.
 (OFIV 1)

Il distico che chiude l'ottava ha un chiaro sapore dantesco, dal carattere precipuamente infernale, evocato dai termini «oscura» e «vita mortal». Qui Ariosto ricorre inoltre alla

rima «piena : serena», tratta dai versi nei quali il personaggio del fiorentino Ciacco si rivela al concittadino Dante nel canto VI dell'*Inferno*:

Ed elli a me: “La tua città, ch'è *piena*
d'invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la *vita serena*.”

Voi cittadini mi chiamaste Ciacco
(*Inf.* VI 49-52)

Con un procedimento che si ripete varie volte nella *Commedia*, Dante affida a un personaggio il compito di esprimere quello che è in verità il proprio giudizio personale: in questo caso spetta a Ciacco discorrere dei mali politici di Firenze e dell'amara esperienza di una realtà sociale difficile.

Nel riprendere questo passo della *Commedia*, Ariosto adatta (e anche qui capovolge) un elemento: il riferimento alla vita sulla terra, la quale nella prospettiva spiazzante dei dannati danteschi, condannati al buio eterno, non può che apparire «serena», viene rovesciato di segno dal narratore dell'*Orlando furioso*, secondo un punto di vista tutto terreno che caratterizza il poema rinascimentale. È interessante notare come, nonostante questo capovolgimento di sguardi, la struttura tripartita, che lega la storia narrata all'esperienza personale (segnalata dalla prima persona plurale: «conversiam», verbo che ha qui il senso pregnante di 'vivere con') e alla formulazione di una verità di portata generale, passi anche in questo caso dal poema dantesco al testo di Ariosto. Come si può osservare, il legame strutturale tra i tre elementi alla base delle tre funzioni assunte dal narratore ariostesco (*funzione narrativa, testimoniale e ideologica*) è già insito nei versi della *Commedia* ai quali Ariosto si ispira in questo proemio.

Inoltre, il saldo aggancio alla realtà biografica e al contempo politico-sociale che è intrinseco ai versi danteschi (e che innerva il realismo dell'intero poema), fornisce l'impulso ad Ariosto per ancorare la propria narrazione fantastica alla realtà. Nella storia di Bradamante e Brunello, tutta intessuta di elementi fantasiosi (come il leggendario anello magico o la ricerca del meraviglioso ippogrifo), vi sono tuttavia – sembra volerci dire in questo esordio il narratore del *Furioso* – aspetti che riguardano problemi concreti di quella realtà extra-testuale nella quale il narratore/autore e i suoi lettori vivono quotidianamente.

Anche nel proemio del canto quinto, il narratore pronuncia una sorta di legge generale, e al contempo condanna moralmente la violenza contro natura perpetrata dagli uomini nei confronti delle donne – condanna che si inserisce, giova ricordarlo, nel più ampio tema della difesa della funzione sociale della donna e, in generale, della *querelle des femmes*, sviluppato in vari luoghi dell'*Orlando furioso*:²⁴

Tutti gli altri *animai che sono in terra*,
o che vivon quieti e stanno in pace,
o se vengono a rissa e si fan *guerra*,
alla femina il maschio non la face:
l'orsa con l'orso al bosco sicura *erra*,
la leonessa appresso il leon giace;
col lupo vive la lupa sicura,
né la iuvenca ha del torel paura.

[...]

Parmi non sol gran mal, ma che l'uom faccia
contra natura e sia di Dio ribello,
che s'induce a percuotere la faccia
di bella donna, [...]
ch'uomo sia quel non crederò *in eterno*,
ma in vista umana *uno spirto de l'inferno*.
(OFV 1 e 3)

Il primo verso riprende vistosamente l'*incipit* del canto II dell'*Inferno*:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li *animai che sono in terra*
da le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la *guerra*

²⁴ Sul tema si vedano almeno SHEMEK 1989, MAC CARTHY 2007 e adesso, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, KULESSA 2020.

sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non *erra*.

(*Inf.* II 1-6)

A ben vedere, anche in questo caso la ripresa dantesca va chiaramente al di là della citazione esplicita dell'espressione «animai che sono in terra», trascinando con sé, oltre al recupero dell'intera serie delle parole rima della terzina («terra : guerra : erra»), l'idea (insita nei versi danteschi) di una testimonianza diretta e di una riflessione generale riguardo ai mali che affliggono la società umana. In proposito andrà osservato che se la parola «guerra» viene ad assumere nel nuovo contesto un significato diverso (quello del conflitto collettivo in atto tra gli «animai») da quello originario, Ariosto trattiene nondimeno il rinvio (intrinseco nel termine dantesco) all'aspra e dolorosa contemplazione individuale dei dolori umani. Questo significato pervade tutte e tre le ottave proemiali del *Furioso*, per assumere infine nella terza strofe, attraverso il riferimento esplicito alla prima persona del narratore («parmi», «crederò»), accenti di sdegno personale che rivelano una partecipazione impegnata (e come tale riconducibile alla *funzione testimoniale* che sappiamo essere familiare al narratore ariostesco) nei confronti di una problematica della realtà sociale. Andrà inoltre osservato che, sempre nei versi di questa terza stanza, lo sdegno si eleva al rango di una condanna che giunge a fare appello alla legge divina (si veda l'espressione: «di Dio ribello») e a sovrapporre alla dimensione della realtà terrena propria dei mortali la condizione di dannazione eterna degli spiriti infernali, recuperando così (nel dare espressione alla *funzione ideologica*) il senso più profondo insito nella fonte dantesca.

Abbiamo a che fare espressamente con una vera e propria legge voluta da Dio nel proemio del canto sesto, dove il narratore commenta l'esito dell'inganno ordito da Polinesso ai danni di Ginevra e di Ariodante. Polinesso si era illuso di poter tenere per sempre nascosta («occulto») la colpa commessa, tuttavia Dio – come ci spiega il narratore in questo proemio – dopo aver benignamente concesso al peccatore qualche giorno per pentirsi, fa sì che egli stesso, senza accorgersene, palesi il proprio misfatto:

Miser chi mal oprando si confida
ch'ognor star debbia il maleficio *occulto*;
che quando ogn'altro taccia, intorno grida

l'aria e la terra istessa in ch'è *sepulto*:
e Dio fa spesso che 'l peccato guida
il peccator, poi ch'alcun di gli ha indulto,
che sé medesimo, senza altrui richiesta,
innavedutamente manifesta.
(OF VI 1)

Anche in questo caso il rapporto con il modello dantesco passa attraverso la ripresa e la ricontestualizzazione di due parole rima («occulto : sepulto»). Nel seguente passo, tratto dal canto VII del *Paradiso*, Beatrice legge nel pensiero di Dante un dubbio di natura teologica e si accinge a risolverlo: il dubbio riguarda le ragioni della maniera adottata da Dio per redimere l'uomo dalla propria colpa originaria:

Tu dici: "Ben discerno ciò ch'i' odo;
ma perché Dio volesse, m'è occulto,
a nostra redenzion pur questo modo".
Questo decreto, frate, sta sepulto
a li occhi di ciascuno il cui ingegno
ne la fiamma d'amor non è adulto.
(Par. VII 55-60)

Analogamente agli esempi tratti dai proemi precedenti, anche qui il prestito di singoli elementi lessicali o rimici nasconde una ripresa ben più ampia, che investe procedimenti di carattere semantico e strutturale. Esattamente come accade nel modello dantesco, il discorso del narratore ariostesco si appunta su una legge di carattere universale, voluta addirittura da Dio: in particolare, inoltre, in entrambi i passi, la considerazione espressa verte sul modo prescelto da Dio per redimere l'uomo dalle proprie colpe. Anche in questo caso, dunque, per costruire un intervento del narratore che afferma la sua *funzione ideologica* e che mira, come sempre, a indirizzare l'attenzione del lettore sul legame tra la storia narrata e la realtà extra-testuale, Ariosto si serve della memoria dantesca.

Nei proemi dei canti successivi ai primi sei non si assiste più a una ripresa così sistematica, seppure vari altri esordi siano intessuti di riferimenti a Dante, come ci apprestiamo a vedere. Si può ipotizzare che il modello della *Commedia* abbia avuto un ruolo

essenziale per la costruzione di questa dinamica di rapporti tra le tre funzioni del narratore del *Furioso*, e che di tal ruolo sia rimasta traccia tangibile nei primi proemi, ovvero nella fase grosso modo iniziale del lavoro al poema, mentre successivamente Ariosto è proceduto in questa direzione in maniera autonoma.

È a ogni modo significativo che Dante, anche in seguito, venga tenuto presente proprio in quei proemi in cui Ariosto, per la prima volta, tematizza e commenta alcuni fatti precisi della storia contemporanea, come accade con le battaglie di Ravenna e della Polesella ricordate rispettivamente all'inizio dei canti XIV e XV. Nell'esordio del canto XIV troviamo in realtà soltanto un riferimento esile e stringato: prendendo spunto dalla sanguinosa vittoria dei Saraceni sui Cristiani, Ariosto ricorda come anche la vittoria delle truppe estensi e francesi contro gli Spagnoli e il papa Giulio II nella battaglia di Ravenna sia costata gravi perdite ai vincitori, in particolare ai Francesi (tra i quali perirono «tanti principi illustri», *OF XIV 6, 6*), e come l'esito positivo si debba al decisivo intervento di Alfonso d'Este. Rivolgendosi al duca, il narratore afferma dunque:

ch'a voi si deve il trionfale alloro,
che non fu guasto né *sfiurato il Giglio*
(*OF XIV 4, 5-6*)

con una clausola ripresa quasi letteralmente dalle parole usate da Sordello (qui portavoce dell'opinione di Dante stesso) per indicare il re di Francia Filippo III (sconfitto dagli Aragonesi) all'interno della rassegna dei principi negligenti:

morì fuggendo e *disfiorando il giglio*
(*Purg. VII 105*).

Con un procedimento che ci è familiare, Ariosto rovescia la frase nel suo contrario, sebbene vada notato che il biasimo di “principe negligente” non sia del tutto estraneo al tono dei ripetuti appelli indirizzati, in queste ottave proemiali, al re francese Luigi XII, affinché invii «nuovi capitani alle sue squadre» (*OF XIV 8, 2*). Se dunque la lettera della citazione dantesca viene capovolta, il suo contenuto semantico relativo all'accusa di negligenza stinge, per così dire, sulle strofe successive del medesimo proemio.

Consistenza maggiore ha il riferimento alla *Commedia* nell'esordio del canto successivo, dove il narratore oppone alla vittoria di Rodomonte, la quale ha il grave difetto di essere costata troppe perdite alla propria gente, la battaglia della Polesella, vinta da Ippolito contro i Veneziani nel 1509 e che ha invece il merito di aver preservato i propri uomini da danni ingenti:

Fu il vincer sempremai *laudabil cosa*,
vincasi o per fortuna o per *ingegno*:
gli è ver che la vittoria sanguinosa
spesso far suole il capitano men degno;
e quella eternamente è gloriosa,
e dei divini onori arriva al *segno*,
quando servando i suoi senza alcun danno,
si fa che gl'inimici in rotta vanno.
(*OF XV 1*)

La clausola «laudabil cosa», così come la rima «segno : ingegno» ci rivelano dietro quest'ottava la memoria di un passo del *Purgatorio*, nel quale Virgilio illustra a Dante il rapporto tra la disposizione naturale dell'amore e la sua attuazione:

“Or ti puote apparer quant'è nascosa
la veritate a la gente ch'avvera
ciascun amore in sé *laudabil cosa*;
però che forse appar la sua materia
sempre esser buona, ma non ciascun *segno*
è buono, ancor che buona sia la cera”.
“Le tue parole e 'l mio seguace *ingegno*”
rispuos'io lui [...].
(*Purg. XVIII 34-41*)²⁵

Anche in questo caso, le terzine della *Commedia* illustrano una verità universale riguardo al comportamento degli uomini: come viene spiegato da Virgilio attraverso la metafora del sigillo e della cera, seppure l'amore in sé stesso sia buono, non tutti i suoi effetti sono

²⁵ Salvo errore, questa reminiscenza dantesca è sinora sfuggita agli studiosi e ai commentatori del *Furioso*.

necessariamente altrettanto buoni, esattamente come non tutti i sigilli lasciano impressa una bella immagine soltanto perché la cera su cui agiscono è buona. Essenziale per l'esito positivo o negativo è dunque il *modo* attraverso cui tale disposizione all'amore viene messa in atto.

Dietro la ripresa lessicale e rimica operata da Ariosto, si nasconde anche qui un legame più profondo tra *Furioso* e *Commedia*: è infatti proprio la struttura stessa dell'argomentazione logica sottesa nel passo dantesco alla formulazione di una verità generale che riecheggia nel ragionamento del narratore ariostesco, secondo il quale non ogni vittoria è in pari misura lodevole, bensì il *modo* attraverso cui tale vittoria si conquista ne determina (o meno) l'onore "divino". In questo breve proemio, composto da due sole strofe, il narratore, prima di riprendere la sua *funzione narrativa*, costruisce una riflessione dal valore generale, attraverso un discorso a cavallo tra *funzione ideologica* (nella prima ottava) e *funzione testimoniale* (il riferimento al ricordo personale del terribile momento dell'aggressione militare di Venezia, nella seconda ottava): per comporlo ricorre, ancora una volta, a Dante.

Un altro esordio che ospita chiari riferimenti danteschi in relazione ad eventi storici contemporanei è quello del canto XVII, dove il narratore prendendo spunto sempre dalle crudeltà commesse da Rodomonte durante l'assedio di Parigi, le interpreta come una punizione inviata da Dio per castigare i peccati commessi dai Francesi, e adduce una serie di simili esempi storici, dall'antichità al Medioevo, in cui la giustizia divina si è espressa attraverso l'invio di crudeli tiranni sulla terra. In questo proemio, la cui prima ottava riprende (come nell'esempio precedente) la rima dantesca «segno : ingegno»,²⁶ il narratore affianca agli esempi antichi la circostanza, tratta dalla storia contemporanea, delle crudeltà commesse dai signori del suo tempo:

Di questo abbiàn non pur al tempo antiquo,
ma ancora al nostro, chiaro esperimento,

²⁶ In questo caso, a rimare con «ingegno» è l'espressione «passato il segno» (*OF* XVII 1, 2-6): sul rilievo del triangolo semantico «segno : legno : ingegno» nella *Commedia*, e in particolare sulla presenza e sul significato della costellazione «ingegno – trapassar del segno» in quanto parole chiave di episodi centrali (come il canto di Ulisse e i canti XII e XXVI del *Paradiso*), rinvio alla perspicace analisi di STIERLE 2014: in part. 284-287 e 356.

quando a noi, greggi inutili e malnati,
ha dato *per guardian lupi arrabbiati*:

a cui non par ch'abbi a bastar lor fame,
ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne;
e chiaman lupi di più ingorde brame
da boschi oltramontani a divorarne.
(OF XVII 3-4)

Com'è stato osservato, l'espressione «a noi [...] / ha dato *per guardian lupi arrabbiati*» riecheggia l'*incipit* di una terzina che Dante fa pronunciare a San Pietro nella sua invettiva diretta contro i Papi corrotti nell'epoca contemporanea a Dante:

In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di qua sù per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perché pur giaci?
(Par. XXVII 55-56)

Va osservato che nel riprendere la metafora del lupo che fa le veci del «pastore» o del «guardiano», metafora impiegata da Dante in riferimento ai pontefici, non possiamo escludere che Ariosto la utilizzi allusivamente per colpire in modo sottile il papa Giulio II, il quale, dopo la già ricordata battaglia di Ravenna, chiamò in aiuto truppe mercenarie svizzere. Al di là di questa ipotesi, è evidente che la reminiscenza dantesca anche in questo caso va oltre la ripresa di singoli elementi lessicali o metaforici, venendo utilizzata in entrambi i testi proprio per creare un riferimento alla realtà extra-testuale contemporanea. Di passaggio, si noti infine che anche qui Ariosto opera un originale rovesciamento del senso logico originario (analogamente a quanto abbiamo visto in molti degli esempi che abbiamo analizzato sopra): mentre infatti San Pietro (interpretando un pensiero di Dante stesso) invoca la giustizia divina per punire i mali politici contemporanei, questi ultimi divengono invece, nel testo di Ariosto, espressione stessa della giustizia divina.

Prima di concludere vorrei analizzare ancora un esempio, tratto dall'esordio del canto successivo, dove il narratore, prendendo spunto dall'episodio di Grifone e Norandi-

no, biasima quest'ultimo per aver ingiustamente punito Grifone, seguendo il consiglio di Martano (ottava 3), e loda invece il proprio signore Alfonso (in particolare ottave 1-2) per la prudenza adottata nel giudicare coloro che vengono fatti bersaglio di accuse. Per ragioni di sintesi, mi limito a riportare soltanto la terza stanza, che contiene varie reminiscenze dantesche:

Se Norandino il simil fatto avesse,
fatto a Grifon non avria quel che fece.
A voi utile e onor sempre successe:
denigrò sua fama egli più che pece.
Per lui sue genti a morte furon messe;
che fe' Grifone in dieci tagli, e in diece
punte che trasse pien d'ira e *bizzarro*,
che trenta ne cascaro appresso al carro.
(OFXVIII 3)

In questa ottava Ariosto riusa ben due espressioni che rinviano alla *Commedia*. Oltre alla parola rima «bizzarro», da intendere qui nel senso di 'imbizzarrito' (ovvero 'adirato'), e perciò possibile ripresa della clausola «spirito bizzarro» (*Inf.* VIII 62) con cui Dante indica l'ira di Filippo Argenti, le parole «utile e onor sempre successe» riecheggiano infatti il verso «perché *onore e fama li succeda*» (*Par.* VI 114), con il quale Giustiniano loda le anime di coloro che operarono virtuosamente. Tra questi ultimi, vi è anche Romeo da Villanova, che venne ingiustamente accusato dai baroni di Provenza al cospetto del proprio signore Raimondo Berengario. La storia di Romeo, al quale Berengario chiede conto di presunti inganni in realtà mai perpetrati, mostra forti analogie con la situazione morale e politico-sociale al centro di questo proemio del *Furioso*: il problema è infatti il medesimo, ovvero quello dell'assunzione di un atteggiamento magnanimo, da parte del signore, che impedisca di commettere errori e di incolpare persone innocenti, dando ascolto ad accuse presumibilmente interessate.

Anche in questo caso, dietro alla ripresa lessicale si nasconde molto di più: la memoria dantesca affonda le proprie radici nel legame che il testo stabilisce con la realtà, cosicché, anche qui, il riuso della *Commedia* si combina con il commento di azioni com-

piute da un personaggio storico contemporaneo (riferite attraverso la *funzione narrativa*) e con una partecipazione personale della voce narrante al problema sollevato (*funzione testimoniale*), che offre lo spunto per una riflessione più generale, rivolta al lettore, su un aspetto della realtà (*funzione ideologica*).

4. CONCLUSIONI: DAL REALISMO DELLA *COMMEDIA* AL REALISMO DEL *FURIOSO*

A conclusione di questa indagine, possiamo affermare che l'influsso esercitato dalla *Commedia* sull'*Orlando furioso* va ben oltre le riprese lessicali e rimiche, e il riuso di materiali tematici: da «allievo attento e avveduto», l'Ariosto ha letto e recepito con attenzione le dinamiche strutturali soggiacenti al testo dantesco e le ha sapute utilizzare come fondamento per intessere nel proprio poema relazioni essenziali tra la narrazione e il commento, e tra le storie raccontate, le esperienze personali dell'io narratore e le riflessioni da stimolare nel lettore.

Come ci ha insegnato Erich Auerbach, il realismo di Dante ha una portata innovativa tale da produrre una prima breccia nella teoria dei livelli stilistici che caratterizza la storia della letteratura occidentale e da costituire un esempio imprescindibile per molti dei tentativi successivi.²⁷ Al contempo, il realismo della *Commedia* si compone di più aspetti: se è decisiva la commistione tra alto e basso e, al suo interno, quella tra personaggi illustri e persone comuni (e persino sconosciute), a questi elementi si legano il coinvolgimento personale dell'io narratore e protagonista e la sua capacità di rinviare alla realtà contemporanea esterna al testo, nonché di farlo in una forma che interloquisce con il lettore sollevando interrogativi di carattere generale. Se queste dinamiche strutturali, come abbiamo più

²⁷ Com'è noto, nella *Conclusioni di Mimesis*, Auerbach sottolinea come il realismo si sia manifestato con forza attraverso «le due breccie aperte nella teoria dei livelli stilistici» in due momenti storici diversi: mentre la seconda ha luogo nella modernità, la prima prende avvio dalla *Commedia* per estendersi poi al Rinascimento: «sia durante tutto il Medioevo, sia ancora durante il Rinascimento, si era avuto un realismo serio; era stato possibile [...] rappresentare i fatti più consueti della realtà entro un insieme serio e grave» (AUERBACH 1956, II: 340). Ma si ricordi che già nel precedente libro su Dante, Auerbach aveva osservato come «la storia come tale, la data vita terrena dell'uomo» avesse ricevuto nella *Commedia* «una vivificazione e un aumento di valore» tali da far sì che a partire da Dante «il fiume fecondatore dell'evidenza storico-sensibile» si riversasse sulle opere successive (AUERBACH 1999: 160).

volte osservato, sono particolarmente intense ed efficaci nel poema dantesco, grazie allo sdoppiamento dell'io e alla possibilità di riunire in un'unica dimensione fisica personaggi di epoche diverse, Ariosto, il quale segue nel *Furioso* una strada del tutto differente, trae tuttavia il massimo profitto da questa lezione e ricostruisce, attraverso gli interventi del narratore, proprio quell'architettura (nei casi ideali, trimembre) che mette in collegamento le storie narrate con vicende personali e con problemi generali della realtà contemporanea. Se, rispetto al testo della *Commedia*, nel *Furioso* l'effettiva estensione quantitativa di tale struttura risulta molto più ristretta, perché limitata agli spazi nei quali il narratore interviene, la sua efficacia è tuttavia molto ampia. Attraverso l'uso programmatico degli interventi del narratore che indicano nelle storie raccontate la presenza di problemi e quesiti di grande attualità e di portata realistica, il lettore viene infatti sollecitato a interrogarsi in tal senso, sulle narrazioni che legge, anche in maniera autonoma: questa dinamica assume dunque una funzione sistemica, pervadendo di fatto l'intero testo, e facendo sì che le storie del *Furioso*, pur fantastiche e spesso costellate di esagerazioni e assurdità, lascino tuttavia percepire ai lettori, dietro alla proverbiale sorridente leggerezza della voce narrante, quell'atteggiamento di fondo improntato a serietà morale e impegno realistico.

La visione della realtà offerta dai due poemi è sostanzialmente (e sotto vari aspetti, persino radicalmente) diversa: mentre il poema sacro medievale fa riferimento a una verità trascendentale e divina, stabile e assicurata una volta per tutte, il poema laico rinascimentale concepisce piuttosto una ricerca della verità, ricerca tutt'altro che conclusa e dagli esiti nient'affatto garantiti, all'interno di una realtà rappresentata, pragmaticamente, in continuo mutamento; mentre la struttura del testo della *Commedia* si orienta secondo una visione dell'universo gerarchica e verticale, mostrando ai suoi lettori un percorso rigorosamente teleologico, l'itinerario del *Furioso* si snoda attraverso il girovagare dei suoi personaggi, che spesso inseguono mete illusorie, su una realtà terrena orizzontale e sprovvista di un vero centro, solitamente impegnati a percorrere con allegro entusiasmo «selve oscure e calli obliqui» (*OF I 22, 5*),²⁸ piuttosto che preoccupati di ritrovare la smarrita «diritta via»; mentre il narratore Dante può credere ancora nella possibilità che l'essere

²⁸ Per l'interpretazione di questo verso ariostesco come una reminiscenza dantesca (sinora sfuggita agli studiosi) e per il suo significato all'interno di un confronto tra due *Weltanschauungen* opposte, mi permetto di rinviare a RIVOLETTI 2007: 253-258 (in part. 255).

umano scelga di seguire la retta via della morale e della dottrina cristiana, l'uomo ariostesco è destinato a cadere ripetutamente nei propri errori, anche quando ha appena tratto insegnamento dagli ammonimenti derivati direttamente dalle proprie esperienze. Si potrebbe ovviamente continuare con il confronto, ma mi interessa qui piuttosto sottolineare come i molti studi che hanno evidenziato il carattere di rovesciamento parodico e divertito spesso messo in atto da Ariosto nei confronti del sottotesto dantesco abbiano, a mio avviso, sostanzialmente ragione. Tale rovesciamento costituisce infatti un tratto fondamentale del rapporto tra Ariosto e Dante, e probabilmente non è un caso che, anche negli esempi analizzati sopra, come abbiamo rilevato, spesso la logica della frase dantesca venga capovolta: è questo il segno espresso della volontà dell'autore di marcare quella consapevole distanza tra la propria visione del mondo e quella che soggiace, invece, alla *Commedia*.

Eppur tuttavia, al di là di queste importanti differenze relative al modo di concepire il mondo, Ariosto mutua dal modello della *Commedia* quegli elementi strutturali che gli servono per costruire, all'interno del proprio testo, il legame fondamentale tra narrazione e realtà. Nel farlo agisce entro il genere cavalleresco con la libertà che gli è caratteristica e che era ancora possibile (come ci ha ricordato, anche recentemente, Daniel Javitch²⁹) a quell'altezza cronologica: intensifica così gli elementi romanzeschi (rispetto alla modalità epica), puntando sulla dimensione individuale e sulla vita privata dei personaggi³⁰ e modellando gli interventi del narratore in modo da rivelare la propria partecipazione personale alle vicende raccontate. Riguardo a tutto ciò, come abbiamo cercato di mostrare in queste pagine, il modello dantesco conteneva per Ariosto elementi e indicazioni di lavoro imprescindibili.

²⁹ Per l'idea che Ariosto poté ispirarsi ad una concezione «molto più "ecumenica"» e libera della poesia eroica, senza preoccuparsi di quell'ortodossia "aristotelica" che invece s'imporrà successivamente, ovvero quando i generi dell'epica e del romanzo verranno rigidamente codificati e separati l'uno dall'altro, vedi adesso JAVITCH 2022: in part. 214.

³⁰ Sergio Zatti ha messo in evidenza, a più riprese, l'importanza della dimensione della soggettività e delle passioni individuali nel *Furioso* (ZATTI 2016: 104-107 e ID. 2022: 188-191), rinviando a un'osservazione di MAZZONI 2011: 151-156, che ha rilevato la portata storicamente innovativa di questa caratteristica ariostesca.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Sapegno] = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, terza edizione rivista, Firenze, Le Lettere, 2003 [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967].
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Debenedetti - 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 - Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982.
- GIRALDI, *Discorsi* [Villari] = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese C. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro interdipartimentale di Studi umanistici, 2002.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AUERBACH 1956 = Erich Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956 [ed. or. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946].
- AUERBACH 1999 = Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, 1-161 [ed. or. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, de Gruyter, 1929].

- BARTOLI 2017 = Lorenzo Bartoli, “Solo e senza altrui rispetto” (*Orlando Furioso* XXIII, 122, 2). *Nota sulla follia di Orlando*, in «Quaderns d’Italià», XXII (2017), 75-82.
- BLASUCCI 1968 = Luigi Blasucci, *Ancora sulla “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, in «GSLI», LXXXV (1968), 188-231 [successivamente, con il titolo *La “Commedia” come fonte linguistica e stilistica del “Furioso”*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1969, 121-162].
- BRAMBILLA AGENO 1971 = Franca Brambilla Ageno, *Osservazioni sull’aspetto e il tempo del verbo nella “Commedia”*, in «Studi di grammatica italiana», I (1971), 61-100.
- BRANCATI 2022a = Francesco Brancati, “Cose orribili e stupende”: la “Commedia” dantesca nel “Furioso” tra memoria poetica e rifunzionalizzazione ideologico-narrativa, in *L’“Orlando furioso” oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 133-150.
- BRANCATI 2022b = Francesco Brancati, *L’istoria convertita. La funzione della “Commedia” nel “Furioso”*, in «Letteratura Cavalleresca Italiana», IV (2022), 81-101.
- CASADEI 2021 = Alberto Casadei, *Dante oltre l’allegoria*, Ravenna, Longo, 2021.
- CURTIUS 1993 = Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Francke, 1993.
- DAMIANI 2017 = Martina Damiani, *Il viaggio ultramondano dantesco nella produzione cavalleresca di Ariosto e Aretino*, in *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento. Atti del XXVII Convegno internazionale (Chianciano Terme - Pienza, 16-18 luglio 2015)*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2017, 387-396.
- GENETTE 2006 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006 [ed. or. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972].
- GEYER 2004 = Paul Geyer, *Dialettica della parodia nell’“Orlando furioso”*, in «Studi italiani», XVI-XVII, 1-2 (2004-2005), 37-58.
- GULIZIA 2008 = Stefano Gulizia, *L’Arcadia sulla luna: un’inversione pastorale nell’“Orlando furioso”*, in «Modern Language Notes», CXXIII, 1 (2008), 160-178.
- HAUVETTE 1928 = Henri Hauvette, *Réminiscences dantesques dans le “Roland furieux”*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928, 299-306.

- HAYWOOD 1999 = Eric Haywood, *Messer Ludovico Ariosto, nobile ferrarese, lettore della "Commedia" di Dante Alighieri, poeta fiorentino: culture e poteri a confronto*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*. Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), Firenze, Cesati, 1999, 101-112.
- JAVITCH 2022 = Daniel Javitch, *L'"Orlando furioso" come fonte paradossale della teoria sull'epica nel Cinquecento italiano*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 205-214.
- KANDUTH 1971 = Erika Kanduth, *Bemerkungen zu Dante-Reminiszenzen im "Orlando furioso"*, in *Studien zu Dante und zu anderen Themen der romanischen Literaturen*, hg. von Klaus Lichem - Hans Joachim Simon, Graz, Universitäts-Buchdruckerei Styria, 1971, 59-70.
- KUHNS 1895 = L. Oscar Kuhns, *Some Verbal Reminiscences in the "Orlando furioso" and the "Divina Commedia"*, in «Modern Language Notes», X (1895), 340-347.
- KULESSA 2020 = Rotraud von Kulesa, *Zur Metareflexivität der "Querelle des femmes" in Ariosts "Orlando furioso" am Beispiel des Canto XXXVII*, in *Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze / Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo / Studies on Reception History and on Textual Interpretation*, ed. by Christian Rivoletti - Kai Nonnenmacher, München, Akademische Verlagsgesellschaft, 2020, 93-106 (= «Romanische Studien», Beiheft 3; <<https://www.romanischestudien.de>>).
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando Furioso"*, Leicester, Troubadour Publishing, 2007.
- MARUFFI 1903 = Gioacchino Maruffi, *La "Divina Commedia" considerata quale fonte dell'"Orlando furioso" e della "Gerusalemme liberata"*, Napoli, Pierro, 1903.
- MAZZONI 2011 = Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- OSSOLA 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel "Furioso"*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, 65-94.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'"Orlando Furioso"*, Firenze, Sansoni, 1900.
- RIVOLETTI 2007 = Christian Rivoletti, *Wahrheit, Dichtung und politische Macht: Vergil, Dante und die Lügen der epischen Tradition im "Orlando Furioso"*, in

Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock, hg. von Marc Föcking - Gernot Müller, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, 233-258.

RIVOLETTI 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'"Orlando furioso" in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

RIVOLETTI 2018 = Christian Rivoletti, *La prima visualizzazione del narratore ariostesco: l'"Orlando furioso" tra Voltaire e Fragonard*, in «Lettere italiane», LXX (2018), 285-303.

RIVOLETTI 2019 = Christian Rivoletti, *The Narrator enters the Scene: The "Orlando Furioso" from Voltaire to Fragonard*, in "Dreaming again on Things already dreamed": 500 Years of Orlando Furioso (1516-2016). Proceedings of the Oxford Ariosto Conference (June 16-17, 2016), eds. Marco Dorigatti - Maria Pavlova, Oxford - New York, Peter Lang, 2019, 265-284.

RIVOLETTI 2020 = Christian Rivoletti, *The "Orlando furioso" and the Contemporary Novel in the "Dialogue on Poetry" of Friedrich Schlegel*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Cesati, 2020, 417-432.

RIVOLETTI 2022 = Christian Rivoletti, *"Credete a chi n'ha fatto esperimento": pluralità e coerenza dei riferimenti alla realtà nell'"Orlando Furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, il Mulino, 2022, 69-91.

RONCAGLIA 1975 = Aurelio Roncaglia, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto* (Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre - 5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, 229-250.

SANTAGATA 2011 = Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.

SCALABRINI 1994 = Massimo Scalabrini, *Il cigno senz'ali. L'idea di Dante nell'"Orlando furioso"*, in «Schede umanistiche», II (1994), 67-78.

- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la Commedia*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, 51-83.
- SHEMEK 1989 = Deanna Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des femmes in Ariosto's Poem*, in «Modern Language Notes», CIV, 1, Italian issue (1989), 68-97.
- STIERLE 2014 = Karlheinz Stierle, *Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto e Cervantes*, in Id., *Il grande mare del senso. Esplorazioni ermeneutiche nella "Divina commedia"*, edizione italiana a cura di Christian Rivoletti, Roma, Aracne, 2014, 485-505 [ed. or. *Ingenium und Wahnsinn. Eine Dantesche Konfiguration und ihre Transformation bei Ariost und Cervantes*, in Id., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes "Commedia"*, München, Fink, 2007, 400-418].
- STIERLE 2021 = Karlheinz Stierle, *Formung des "Ich" bei Dante und Petrarca*, in Id., *Dante-Studien*, Heidelberg, Winter, 2021, 219-232.
- VILLA 2020 = Marianna Villa, *"Essere" ed "apparire" nel "Furioso". Alcune osservazioni*, in *Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze / Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo / Studies on Reception History and on Textual Interpretation*, ed. by Christian Rivoletti - Kai Nonnenmacher, München, Akademische Verlagsgesellschaft, 2020, 121-135 (= «Romanische Studien», Beiheft 3; <<https://www.romanischestudien.de>>).
- WEINRICH 1964 = Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer 1964 [trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, nuova ed. 2004].
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'"Orlando furioso"*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- ZATTI 2022 = Sergio Zatti, *La modernità del "Furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, 183-202.

IL SOGNO DELL'EROE. L'ESPERIENZA ONIRICA COME “SOGGETTO” MODALIZZATORE TRA ROMANZO CAVALLERESCO E POEMA EPICO RINASCIMENTALE

Andrea Agosta
Università per Stranieri di Perugia

RIASSUNTO: Il presente contributo intende indagare il ruolo e il funzionamento del sogno epifanico, vale a dire con presenza di un visitatore onirico, nel genere epico. Tramite le categorie descrittive e le procedure d'analisi della semiotica narrativa, sono prese in esame le manifestazioni oniriche come “strutture contrattuali” che esercitano il loro fare-persuasivo sul personaggio e ne modificano la competenza modale (il suo potere, volere, dovere e saper-fare). Dopo averne individuato alcune costanti (possibile stratificazione in livelli, polarizzazione tra un momento manipolatorio e momento sanzionatorio) all'interno del *corpus* omerico, l'indagine si focalizza sulle rese letterarie del sogno nel *Mambriano* (1509) di Francesco Cieco Da Ferrara e nell'*Italia Liberata da' Goti* (1547-1548) di Gian Giorgio Trissino.

PAROLE CHIAVE: sogno epifanico, poema epico, semiotica narrativa, Omero

ABSTRACT: This paper aims to investigate the role and functioning of the epiphanic dream in the epic genre. Using the descriptive categories and analytical procedures of narrative semiotics, the dream manifestations are examined as “contractual structures” that exert their persuasive force on the character and modify his modal competence. After identifying some constants (possible layering in levels, polarization between a manipulative moment and a sanctioning moment) within the Homeric *corpus*, the investigation focuses on literary renditions of the epiphanic dream in Francesco Cieco Da Ferrara's *Mambriano* (1509) and in Gian Giorgio Trissino's *Italia Liberata da' Goti* (1547-1548).

KEY-WORDS: Epiphanic Dream, Epic Poem, Narrative Semiotics, Homer



1. A voler intendere la storia della cultura come l'ininterrotta dialettica tra statica e dinamica delle sue strutture, tra autoorganizzazione e rinnovamento, un dubbio s'impone sin da queste prime battute: da che parte milita il linguaggio del sogno in questa dialettica? A favore dei tentativi d'assestamento delle formazioni culturali e dei processi informativi o, piuttosto, a favore dell'elaborazione di nuova informazione? In proposito, è osservazione di Jurij Lotman che il sogno sia un «mezzo di conservazione d'informazioni eccezionalmente fragile e plurisignificante», «la riserva dell'indeterminatezza semiotica».¹

È lecito domandarsi, alla luce di simili considerazioni, quanto di questa eccezionale fragilità e di questa indeterminatezza del linguaggio onirico penetri nelle maglie del testo epico, o se tale linguaggio non venga piuttosto piegato verso altri esiti e funzioni, magari sconfessandone proprio quegli attributi di opacità e di aperta disponibilità all'interpretazione che il semiotico della cultura vi riconosce. Ad una prima approssimazione, sembra che il sogno epico poco o nulla abbia di involuto, sfuggente o enigmatico, né che esso necessiti di indovini o oniromanti per essere correttamente decifrato. Fin dalle sue prime occorrenze nei testi fondativi della tradizione epica occidentale, l'esperienza onirica si presenta sotto il segno stilistico dell'*enargeia*, della vividezza dei particolari e dell'efficacia rappresentativa: senza che in questi luoghi sia dunque avvertibile un'alterazione significativa dei parametri retorici e del tasso di figuralità medi del macrotesto epico. Non si farà difficoltà a trovare qualche esempio sufficientemente indiziario di questa tendenza, o anche soltanto qualche spia testuale che non lasci dubbi sul portato iconico e, per dir così, ostensivo della presenza onirica: nell'*Odissea*, l'apparizione notturna di Atena a Penelope, sotto le false sembianze di Iftime, è esplicitamente qualificata come «enarghes oneiron»;² nell'*Eneide* il primo sogno di Enea si apre con l'esametro «in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector»,³ per poi indugiare nella resa particolareggiata del corpo di Ettore, pure in sogno tumefatto e dilaniato come nel giorno della sua morte, dopo che Achille ne ha fatto scempio con la sua biga sotto le mura di Troia. Per non dire del sogno di Teleusa cretese nelle *Metamorfosi*, dove Ovidio coglie nella parata onirica della dea Iside e del suo séguito il pretesto per una descrizione preziosa e lussureggiante, minuziosissima nella

¹ LOTMAN 2022: 181-182.

² OMERO, *Odissea* [Di Benedetto], IV 841: 340.

³ VIRGILIO, *Eneide*, [Scarcia], II 270: 354.

restituzione del dato coloristico e dello scintillio delle insegne: «inerant lunaria fronti / cornua cum spicis nitido flaventibus auro / et regale decus; cum qua latrator Anubis / sanctaque Bubastis variisque coloribus Apis».⁴

Non andrà dimenticato del resto che, lungo tutta la plurisecolare storia dell'oniologia antica e medievale,⁵ il sogno omerico è stato concordemente rubricato, con la non trascurabile eccezione del “sogno delle oche e dell'aquila” (*Od.* XIX), come *chremastismos* – giusta la dicitura di Artemidoro di Daldi (II sec. d.C.) nel suo *Oneirocriticon* – o *oraculum* – secondo una più tarda tassonomia introdotta dal *Commentarium in somnium Scipionis* di Macrobio (IV sec. d.C.). Vi rientrano quei casi in cui una divinità, un messaggero o lo spirito di un defunto rende visita al dormiente per impartire ordini, ammonirlo, ammaestrarlo sui prossimi eventi o sulla linea di condotta da tenere in situazioni più o meno critiche. Il sogno stesso può talora assumere i contorni di una figura onirica che, non diversamente da messi celesti o visitatori notturni di altro tipo, viene dall'esterno, penetra «lungo la cinghia del chiavistello»⁶ e si posa sopra il capo del sognatore (*Il.* II 20; *Od.* IV 803): che, insomma, «esiste oggettivamente nello spazio» e vi si muove con l'autonomia e la consistenza di una «realtà oggettiva».⁷

Che si tratti del “sogno maligno” che Zeus invia ad Agamennone per dare avvio alle ostilità contro i troiani (*Il.* II 5-34) o dell'ombra di Patroclo che fa visita ad Achille in sogno per reclamare una pronta sepoltura (*Il.* XXIII 65-107), del simulacro di Iftime che rassicura Penelope sulle sorti del figlio Telemaco (*Od.* IV 791-841) o del sogno d'amore di Nausicaa (*Od.* VI 20-40), il modulo onirico non sembra mai concedersi margini di incoerenza, cali di intellegibilità o smagliature nella sua monosemia complessiva. Le ragioni dello sfruttamento epico del fenomeno-sogno non andranno, dunque, ricercate nella possibilità di una retorica e di una logica alternative ai linguaggi diurni.

Più proficuo partire dal dato – apparentemente scontato ma da valutare in tutta la sua effettiva portata per la funzione del sogno – che gli agenti epici vengono a comporre

⁴ OVIDIO, *Metamorfosi* [Faranda Villa], IX 688-691: 564. Trad. it.: 'Aveva sulla fronte le corna della luna / insieme a spighe bionde e splendenti come oro, / e il diadema, distintivo della dignità regale. Erano con lei il latrante Anubi, / la santa Bubasti, Api dalla pelle variegata'.

⁵ Per una ricognizione sull'oniocritica medievale, cfr. LE GOFF 1988; KRUGER 1996.

⁶ OMERO, *Odissea* [Di Benedetto], IV 802: 339.

⁷ DODDS 2009: 151.

sin dalle origini una «comunità di ineguali»⁸ in cui convivono dèi, semidèi e mortali secondo geometrie relazionali che già Omero ha provveduto a codificare nelle alleanze e negli antagonismi di fondo. Se è vero che il codice epico, per lo meno fino al *Bellum Civile* (I sec. d.C.) di Lucano – che ne respingerà in blocco l'apparato mitologico tradizionale – e alle *Metamorfosi* (I sec. d.C.) di Ovidio – che ne demistificherà l'ideologia olimpica, con le sue gerarchie di potere e con il suo portato di violenza e amoralità –,⁹ continuerà a reggersi sull'«intreccio di storie divine e umane» (Diomede, *Gramm.* 1, 483.27),¹⁰ la resa epica del sogno andrà avvicinata come uno dei nodi, e non il meno problematico, di questo intreccio.

Stando così le cose, è forse preferibile considerare il sogno epico come quella soglia, fisicamente non localizzabile, deputata alla manifestazione privata del divino e riservata «a un'élite ristretta per prestigio e autorità»¹¹ (Agamennone, Achille, Priamo, Penelope, Nausicaa). Un simile inquadramento della questione, apparentemente riduttivo, presenta il vantaggio di circoscrivere sin da subito il carattere “divino”, la destinazione socialmente ristretta e la forma «epifanica»¹² del sogno omerico. E tuttavia pare opportuno interrogarsi ulteriormente sul ruolo del sogno epifanico nella circolazione del sapere dentro l'universo epico, sul suo ufficio di «canale privilegiato di comunicazione»¹³ tra ordine divino e ordine mortale, che sono del resto i due piani che il genere epico è portato istituzionalmente a far interagire. Non foss'altro per il fatto che l'evento onirico non si riduce alla trasmissione di informazione neutra, ma rivela, per poco che si vada al di là delle variazioni di superficie, una distribuzione pressoché costante dei ruoli tematico-narrativi e dei rispettivi rapporti di forza. Proponiamo uno schema che permetta di isolare i livelli semiotici lungo i quali il sogno viene articolandosi fino ad assumere la sua fisionomia testuale:

⁸ BARCHIESI 2006: VIII.

⁹ Cfr. ROSATI 2022.

¹⁰ Cit. in BARCHIESI 2006: VII.

¹¹ ZATTI 2003: 30.

¹² Cfr. HARRIS 2013.

¹³ ZATTI 2003: 30.

Il sogno dell'eroe

	<i>RUOLI ATTANZIALI</i>	<i>RUOLI TEMATICI</i>	<i>RUOLI FIGURATIVI</i>
<i>S1</i>	/Destinante/	Informante	Divinità
<i>S2</i>	/Destinatario/	Informato	Sognatore
<i>S3</i>	/Soggetto delegato/	Informatore	Visitatore onirico
<i>O</i>	/Oggetto/	Informazione	

Secondo lo schema proposto, del “sogno” in quanto configurazione discorsiva potranno essere distinti i seguenti piani:

- un piano narrativo, costituito da posizioni sintattiche e dalle loro mutue operazioni narrative;
- un piano tematico, che prevede un investimento semantico primario, secondo categorie molto generiche e unicamente concettuali (temi della /giustizia/, /aggressività/, /amore/, ecc.)
- un piano figurativo, che riveste la base tematico-narrativa tramite l'assegnazione di elementi figurativi (ad esempio /bilancia/ per /giustizia/, /orso/ per /aggressività/, /cuore/ per /amore/).

A nostro avviso, è possibile riportare l'assetto della visitazione onirica a quella che la semiotica generativa definisce “struttura contrattuale”: tanto più che la divinità omerica, nella veste di “inviatore di sogni” (*dream-sender*), verrebbe a coprire tutte le possibilità definitorie con cui la semiotica rende conto dello statuto del Destinante:

- a livello dell'assiologia, Destinante come «mediatore fra l'universo dei valori trascendenti e l'universo immanente», come colui che «fissa le norme [...] presentandosi nel discorso in qualità di detentore dell'ordine, garante del *decorum*»¹⁴

¹⁴ BERTRAND - BASSANO - MIGLIORE 2022: 17.

- a livello di Schema Narrativo, Destinante come colui cui spettano le funzioni di manipolazione e di sanzione, rispettivamente nel ruolo di mandante e giudice
- a livello delle modalità, Destinante come colui che esercita «le modalità fattitive (far credere, far volere, che è poi un far dovere, far sapere e far poter [...]), avendo la prerogativa di ricompensare o punire, dare la morte o la vita».¹⁵

Tale struttura contrattuale consta dei seguenti elementi:

- destinante manipolatore: tramite la largizione dell'oggetto di sapere, incide sulla competenza modale del destinatario, solitamente nella forma dell'intervento (far-fare), più raramente in quella dell'impedimento (far-non fare)
- destinatario soggetto: tramite l'acquisizione dell'oggetto di sapere, si trova investito di un nuovo percorso narrativo ed è costituito in soggetto d'azione potenziale
- oggetto di sapere: raramente neutro, poiché nemmeno nel caso apparentemente meno problematico – la visitazione di Penelope da parte di Atena/Iftime – il destinante esercita un fare informativo puro, ridotto a informazione inerte da fornire ad un destinatario altrettanto neutro; più spesso l'oggetto di sapere sarà modalizzato secondo il dover-fare (Agamennone, Achille, Nausicaa), senza che ciò comporti necessariamente obbligo o ingiunzione:

«Dormi, figlio di Atreo abile a domare i cavalli?

Non deve dormire tutta la notte un uomo che siede in consiglio,
e gli è affidato l'esercito e ha tante preoccupazioni.

Ascoltami, presto: io sono messaggero di Zeus,
che ha per te molto affetto e pietà, pur essendo lontano;
ti *ordina* di armare gli Achei dai lunghi capelli
in fretta [...].¹⁶».

«Tu dormi, Achille, e ti dimentichi di me: da vivo
non mi trascuravi, mi trascuri da morto.

Seppelliscimi al più presto, e io passerò le porte dell'Ade,

¹⁵ Ivi: 16.

¹⁶ OMERO, *Iliade* [Paduano], II 23-29: 35.

[...] .

Un'altra cosa ti dico e ti chiedo, se vuoi darmi ascolto:
non mettere le mie ossa separate dalle tue, Achille,
mettile insieme, come insieme crescemmo nella nostra casa,
[...]».

«Perché, dolce amico, sei venuto qui a darmi
uno per uno questi ordini? Certo,
obbedirò e farò tutto quello che chiedi [...]».¹⁷

«Nausicaa, perché mai così pigra ti fece tua madre?
Per colpa tua giacciono abbandonate le splendide vesti;
[...] .

Su, andiamo a lavare all'apparire dell'aurora;
e insieme verrò anch'io ad aiutarti, perché tu ti prepari
al più presto
[...] .

Ma su, sollecita il tuo nobile padre alla prima alba
che ti prepari le mule e il carro [...]».¹⁸

Di più difficile valutazione il sogno epifanico del libro XXIV: riscattato il corpo del figlio Ettore, Priamo riceve in sogno la visita del dio Ermes, che lo mette a parte dal pericolo che corre e lo invita a lasciare l'accampamento acheo; dopodiché lo stesso Dio s'incarica di condurre via l'anziano re di Troia dal campo nemico con il suo carro. Difficile valutazione, dicevamo, perché soltanto per via indiretta il dio impone a Priamo una scelta e gli ingiunge di abbandonare l'attendamento greco. Sembra piuttosto che il nucleo del discorso onirico sia costituito dalla categoria modale della "possibilità" (poter-esser): modalità che decide del contenuto dell'enunciato onirico in forma sanzionatoria, vale a dire formulando un giudizio su uno stato di cose possibile; solo in un secondo momento essa incide sulla competenza di Priamo, innescando una reazione e convincendolo della necessità della fuga. Il che attesta, a volerne ricavarne una considerazione di carattere generale, quanto

¹⁷ Ivi, XXIII 69-71: 715; 82-84; 94-96: 717.

¹⁸ OMERO, *Odissea* [Di Benedetto], VI 25-26; 31-33: 389; 36-37: 391.

le manovre persuasive messe in atto tramite il sogno siano innumerevoli e spesso oblique, comunque non sempre riducibili ad un'indistinta prescrittività:

Ma il sonno non prese Ermes benigno,
che meditava in cuor suo come guidare
il re Priamo via dalle navi sfuggendo ai custodi.
Stette sopra la sua testa e gli disse: «Vecchio, tu non pensi al pericolo e dormi in mezzo
ai nemici, dopo che Achille ti ha risparmiato.
Hai appena riscattato tuo figlio, pagando molto,
ma per te vivo tre volte di più dovrebbero
pagare i figli che ancora ti restano, se il figlio di Atreo
Agamennone sapesse che sei qui, e con lui gli altri achei».
Così disse, ed il vecchio ebbe paura e fece alzare l'araldo.
Ermes aggiogò loro i cavalli e i muli
e li guidò lui stesso velocemente nel campo, non li vide nessuno.¹⁹

Non sfuggirà, dai brani su riportati, il fatto che il discorso onirico prende solitamente avvio con la presenza di un gesto linguistico di riprensione e biasimo. La critica, come si può vedere, è in queste occorrenze rivolta al dormiente per un protratto atteggiamento di pigrizia (Nausicaa) o negligenza (Achille), per una mancanza di discernimento e di senso del pericolo (Priamo); al limite, come avviene per Agamennone, essa può colpire lo stesso atto di dormire come sintomo di inadempienza ai propri doveri. Ad essere oggetto di critica, in tutti questi casi, non è mai la singola azione, puntuale e conclusa, ma piuttosto una sua paralisi, un rischio di inerzia generale del movimento epico, cui spetterà al sogno porre rimedio stimolando il destinatario all'iniziativa e riportando quel movimento sui suoi consueti binari evenemenziali.

Di qui la seguente ipotesi: il sogno epifanico, articolato su una "struttura contrattuale", è preso nel gioco tra due polarità, spesso co-presenti nella singola manifestazione, ma secondo dosaggi ed equilibri da precisare caso per caso: il polo della "manipolazione" e il polo della "sanzione". Quest'ultimo, nel genere epico, sarà di norma collocato in apertura e precederà sintagmaticamente il momento della manipolazione, com'è già evidente

¹⁹ OMERO, *Iliade* [Paduano], XXIV 679-691: 789.

dalla casistica omerica. Che una tale disposizione diventi poi una costante del codice epico è anche solo intuibile, oltre che dall' «alta caratura modellizzante»²⁰ dell'*epos* omerico (con il suo apice nella seconda metà del XVI sec., specie per l'*Iliade*), dalla funzione che da sempre è stata affidata al sogno, e che fa della sequenza sanzione-manipolazione una scelta quasi obbligata: la funzione di innesco o attivatore di un nuovo corso d'azione. Una simile funzione impone, per forza di cose, che il sogno venga a coincidere con il momento terminativo di un ciclo precedente, che esso sanziona come inadeguato, pericoloso o, in ogni caso, suscettibile di correzione. Sanzione e manipolazione, in conclusione, altro non sono che i due versanti, retrospettivo e propulsivo, del dispositivo onirico in una congiuntura più o meno problematica della *favola* epica.

2. È noto, specie dopo gli ormai classici studi di Eric R. Dodds su *I Greci e l'irrazionale*, quanto la civiltà omerica fosse incline a ricondurre tutto ciò che non rientrava nella sfera cosciente dell'individuo all'intervento di un essere sovranaturale. Da Agamennone a Glauco, da Automedonte a Ettore, l'uomo omerico è portato costantemente ad addebitare le sue pulsioni contraddittorie e i suoi atteggiamenti irragionevoli al volere di un dio o all'oscuro disegno della moira. Con tutta probabilità, lo stesso meccanismo mitologico è, prim'ancora che un artificio poetico per "oggettivare" il mondo interiore dell'individuo, l'espressione di un *ethos* arcaico che di questo mondo stenta a riconoscere la radice soggettiva.

Per la verità, in sede critica le tesi di Dodds, come anche quelle di Bruno Snell sulle origini del pensiero greco, sono andate incontro ad un drastico ridimensionamento, specie da parte di quegli studiosi che hanno rivendicato per l'uomo omerico un universo psichico autonomo e una forma di autocoscienza non riducibile alle tensioni e alle sollecitazioni delle forze sovranaturali. Come spiegare, altrimenti, la condotta di Odisseo, la sua abilità di differire il momento opportuno e di non cedere all'impulso immediato, la sua arte suprema nella dissimulazione del vero, pari solamente a quella di Atena, la dea «che si fa simile a tutti»²¹ Anche solo la figura letteraria del re di Itaca dovrebbe indurci a

²⁰ BALDASSARRI 1982: 177.

²¹ Cfr LAVAGETTO 2002: 8.

una certa cautela nell'accettare la tesi che vede nel sistema degli dèi la proiezione in forme antropomorfe di una interiorità e di uno "spirito" occidentale ai loro primi vagiti.

In fin de' conti, tuttavia, che si parli di «sovradeterminazione» (Dodds) o di «doppia determinazione» (Paduano) dell'agire umano, non ci si sottrae all'impressione che l'orizzonte epico viva di una contrattualità diffusa, e che sia percorso da tutta una disseminazione di effetti destinali che decidono dell'agire orientato – del *sensu* – del personaggio epico e della sua fisionomia passionale. È impressione che trova una sponda sicura in quell'«intreccio di motivazione umana e divina nei comportamenti degli eroi»,²² ovvero nella costante modalizzazione che le divinità olimpiche esercitano sulle vicende degli attori epici tramite la trasmissione – asimmetrica – del loro meta-sapere, l'emana-zione senza appello – umano – dei propri giudizi, l'assegnazione dei propri mandati; al limite, con l'imposizione delle proprie volontà, che trova risposta più o meno docile nella frustrazione e nella sottomissione delle volontà umane. Su una tale modalizzazione divina delle competenze umane è giocato l'intero *mythos* epico. Per un'ulteriore riprova di questa "contrattualità diffusa" dell'epica, basterà spingerci più avanti nella storia del genere, là dove l'inappellabilità del mandato divino genera un soggetto scisso, in rotta con il proprio desiderio. E cioè a Enea, costretto a lasciare Cartagine e a violare la *fides* che lo vincola a Didone:

Me si fata meis paterentur ducere vitam
auspiciis et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquiam colerem, Priami tecta alta manerent
et recidiva manu posuissem Pergama victis.²³

Le ricerche di Dodds, ad ogni modo, ci inducono a stabilire un legame tra il dato di antropologia o, se si vuole, di psicologia storica e il trattamento omerico del sogno. E non

²² Si veda l'*Introduzione* a OMERO, *Iliade* [Paduano]: LXVII.

²³ VIRGILIO, *Eneide* [Scarcia], IV 340-344: 493. Trad it.: 'Io, se mi permettesse il destino di regolarmi la vita secondo / auspici miei e di mia volontà porre termine alle mie inquietudini, / prima d'ogni cosa della città troiana e dei cari resti / dei miei avrei cura, esisterebbe l'alto palazzo di Priamo / e avrei eretto di mia mano ai vinti un nuovo Pergamo dal suo ceppo'.

solo sul piano del “contenuto manifesto”, ma in maniera altrettanto stringente su quello dei modelli sintattici e dei dispositivi attanziali su cui tale contenuto è articolato. Avremo infatti, da una parte, una mentalità – quella greca arcaica – in «dipendenza costante e quotidiana dal soprannaturale»,²⁴ mentalità per la quale l'agire umano trova una sua giustificazione per lo più nell'intervento a monte di una volontà *altra*, eteronoma; dall'altra un modulo narrativo – il sogno omerico –, adibito alla presa di contatto tra il divino e l'umano, alla messa in scena di un loro scambio comunicativo: scambio unilaterale, per l'esattezza, con assegnazione e acquisizione di un mandato. Poco importa, a questo livello di generalità, la natura dei contenuti volta per volta investiti, visto che la struttura contrattuale resta la stessa: presupposta da tutta una fenomenologia di condotte “irrazionali” e dalla stessa dimensione emotiva dell'Io, nel primo caso; testualmente rilevata, invece, nella scena onirica, con le sue dinamiche di sanzione e manipolazione tra un agente divino e un paziente umano.²⁵

3. Tipico della produzione cavalleresca non è il sogno epifanico, bensì quello che l'oneirocritica antica e medievale definisce *somnium*, il sogno di impianto allegorico.²⁶ Sotto questo riguardo, il *Mambriano*, libro d'arme e d'amore di Francesco Cieco da Ferrara (1509), costituisce un'anomalia, poiché presenta nel solo I canto, e quasi in sequenza, due sogni epifanici che rivelano notevoli motivi d'interesse:

Or stato in questo modo circa un mese,
dormendo un giorno all'ombra tutto solo,
in vision gli apparve un, che il riprese,
dicendo: «O Mambrian, che tristo volo
facesti uscendo fuor del tuo paese,
e lieto ti dimostri in tanto dolo!
Dove son le promesse pronte e ratte,
che a Macometto già per te fur fatte?

²⁴ DODDS 2009: 55.

²⁵ Per i concetti di “agente” e “paziente”, cfr. BREMOND 1973.

²⁶ Per una panoramica sul sogno nel poema cavalleresco, cfr. BEER 1987; LONGHI 1990.

Che gloria aspetti misero e infelice,
che simulacro dopo la tua morte
stando soggetto ad una meretrice,
che giunger non potevi a peggior sorte?
Deh svelli ormai da te questa radice
con l'animo viril, costante e forte;
non vedi tu che già ti sono intorno
infamia, disonor, vergogna e scorno?

Esser solevi armato in sul cavallo
un altro Ettore, e mo fatto ti veggio
un vil Sardanapal pien d'ogni fallo,
che tra le meretrici ebbe il suo seggio.
Vergognati di questi, e cambia ballo;
provvedi al mal se vuoi schivare il peggio,
e levati da questo van trastullo,
che al re non si convien esser fanciullo.

Mancavan forse a te le concubine?
Nel regno tuo, che qui ridotto sei?
Tante n'avevi ornate e peregrine,
che appena numerarle saperei;
Rinaldo adesso con le sue rapine
va per l'Asia affliggendo buoni e rei,
tal che ogni cosa sona ferro e foco,
e tu ne stai ozioso in questo loco».²⁷

Siamo al canto I. Il personaggio eponimo, sovrano di Bitinia e figura principale del romanzo fino al canto XXVI, è partito dal suo regno con l'intenzione di vendicare l'uccisione dello zio Mambriano, avvenuta "a tradimento" per mano di Rinaldo. O meglio, questo è quanto la madre ha dato falsamente a credere a Mambriano, figlio «ricco d'imperio, e pover di

²⁷ CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua], I 59-62: 16-17.

consiglio»,²⁸ per alimentare in lui un odio profondo verso il signor di Montalbano e rendere più fermi i suoi propositi di vendetta.²⁹

Durante il viaggio verso la Francia, un violento naufragio stermina la sua flotta e Mambriano, aggrappatosi ad una botte «sol per veder il fin del suo cordoglio»,³⁰ viene sbalzato dal mare in tempesta sull'isola della maga Carandina. Come da tradizione, tra il re saraceno e la maliarda si accende la passione; Mambriano, ormai dimentico del suo impegno epico, è trattenuto sull'isola tra le lusinghe dei sensi e il sopore della ragione. Spetterà all'intervento "correttivo" del sogno epifanico porre fine al momento di sospensione della *fabula* e riportare a pieno regime la macchina romanzesca. Di questo sogno e del suo ruolo di "attivatore" dell'azione già molto è stato detto;³¹ qualche lume ulteriore è tuttavia possibile gettare sulla sua organizzazione interna. Sul piano retorico, tutto il dettato è tramato su figure di contrasto e opposizione, tra le quali risaltano il paradosso del dimostrarsi «lieto [...] in tanto dolo» e l'uso insistito dell'antitesi: Mambriano, da «altro Ettor» che soleva essere, s'è fatto «vil Sardanapalo pien d'ogni fallo»; l'incompatibilità tra la dignità del ruolo regale e il comportamento da «fanciullo»; il rapporto di specularità rovesciata tra l'accanimento con cui Rinaldo mette a ferro e fuoco tutta l'Asia e la lassezza di Mambriano, che se ne sta ozioso in un luogo di piaceri e delizie.

Non sarà un caso che, per il discorso di rampogna rivolto a Mambriano, il Cieco sposti il baricentro stilistico verso il registro scurrile e violentemente espressivo dell'improprio. Rispetto all'isola di Carandina, sospesa in un'aura di rarefatta e convenzionale eleganza di ascendenza polizianesca,³² lo scarto di tono e di stile non potrebbe essere più brusco. In questa direzione, il Cieco poteva avvantaggiarsi del precedente dell'*Innamorato*, nel quale il Boiardo, «se è disposto, dispostissimo, ad assottigliare il calamo quando affronta situazioni tenere e delicate, è altrettanto disposto ad ispessirlo quando avverte

²⁸ Ivi, I 9, 8: 5.

²⁹ Per il particolare dell'uccisione proditoria di Mambrino, il Cieco si appoggia a tutto un filone italiano della tradizione carolingia divulgato dai *Cantari di Rinaldo* e incentrato sui tentativi di vendetta, sistematicamente votati al fallimento, da parte dei discendenti del re saraceno. Per maggiori ragguagli, cfr. EVERSON 2011; EAD. 2016.

³⁰ CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua], I 27, 5: 9.

³¹ Cfr. LONGHI 1990; MARTINI 2006.

³² Cfr. EAD. 2009.

l'esigenza di andar giù pesante». ³³ Il calamo si è di certo ispessito negli scatti di intemperanza verbale dei cavalieri pagani, Rodomonte e Marfisa in testa, il cui parlato può disinvoltamente svariare dal sussulto blasfemo all'epiteto da trivio. Ma il conte di Scandiano sa andar giù pesante anche per bocca dei paladini cristiani, visto che le concessioni al turpiloquio non risparmiano né Ranaldo e Orlando, impegnati sotto le mura di Albracca a scaricare grandinate di insulti sui rispettivi cimieri, ³⁴ né tantomeno Carlo Magno, spazientito al punto da dare del «traditor bastardo» ³⁵ persino ad Orlando. Beninteso, il Cieco non dispone della stessa tastiera espressiva del Boiardo, e spesso la sua scrittura prende programmaticamente le distanze da quella dell'ingombrante predecessore, come sta a dimostrare, del resto, un andamento più didascalico della narrazione, una tendenza all'intervento gnomico o all'apologo moraleggiante non sempre perfettamente emulsionati nel flusso delle vicende. ³⁶

Ma non è da escludere che, in questo frangente, la memoria dell'*Innamorato* e delle sue proposte stilistiche sia intervenuta ad autorizzare la scelta di avvicendare, a così breve giro d'ottave e senza mediazione alcuna, l'elevato e il greve, la patina letteraria e l'espressione corriva. Fatto sta che l'ammonimento *sub specie somnii*, con il suo alone di accesa espressività, irrompe a turbare la superficie levigata dell'idillio amoroso; il che avviene anche grazie a questo scarto di stile che, enfatizzandone il contrasto, accentua la forza d'urto con cui l'imperioso richiamo all'impegno epico scuote la coscienza di Mambriano, temporaneamente corrotta dal suo esilio dorato.

È appena il caso di dire che questo primo sogno del *Mambriano*, con il quale l'eroe viene richiamato alle proprie responsabilità e, quindi, a sospendere la sosta amorosa, si regge su una memoria topica tutta interna all'*epos* occidentale. Ad alimentarla parte-

³³ COSSUTTA 1995: 490.

³⁴ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I xxvi 61-62: 902-903.

³⁵ Ivi, I II 64, 8: 187.

³⁶ Cfr. PETTINELLI 1983; VILLORESI 2000; ID. 2005; CAROCCI 2021. Andrà anche sottolineato, sulla scorta delle osservazioni di Villoresi, un inasprimento verso la tematica amorosa che emerge a più riprese nel corso del poema (nei proemi ai canti XIII e XV in maniera quasi programmatica), e sul cui metro andrà misurata la distanza ideologica del Cieco dal precedente boiardesco: alla poetica della *voluptas* come energia vitale che «fa l'omo degno e onorato» (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I xviii 3, 2: 1524), insomma, si sostituisce nel *Mambriano* un atteggiamento più intransigente verso l'eros in tutte le sue manifestazioni, sulle quali pesa costantemente il sospetto del peccato e il rischio del traviamiento morale.

cipano, anzitutto, la visita di Ermes a Odisseo sull'isola di Calipso (*Od.* V) e l'analogo episodio virgiliano, in cui ancora una volta Mercurio, nel consueto ruolo di messaggero celeste, invita Enea a sottomettere la sua volontà ai decreti del fato e ad abbandonare Didone (*Aen.* IV). Il modello virgiliano è ancor più trasparente, anche per precise movenze testuali,³⁷ in una sequenza del canto VII, che replica con ben altri esiti il sogno epifanico di Mambriano: il mago Malagigi penetra nel regno di Carandina sotto le false sembianze di un mercante greco e per virtù di alcuni espedienti magici (una radice rammemorativa e un breve "narcotizzante" poggiato sul petto della maga) riesce a strappare il cugino Rinaldo al suo oblioso soggiorno presso l'isola.

È significativo, peraltro, che nell'episodio dell'isola di Alcina (*OF* VII), l'Ariosto si sia valso sia dell'incontro di Malagigi e Rinaldo che del sogno di Mambriano e, inserendoli in ricco plesso di reminiscenze epiche e romanzesche (l'*Eneide*; l'*Achilleide*, II 96-128; la vicenda di Ercole e Onfale da Ovidio, *Her.* IX 55-60; l'*Innamorato*, II v 35-37),³⁸ li abbia rimaneggiati per confezionare l'episodio del recupero di Ruggiero. Ma un Ruggiero, s'intende, degradato dagli ozi e dalla malia d'amore alla condizione di effeminato «mancipio»³⁹ – cioè schiavo – dell'incantatrice.

Il sogno di Mambriano rientra, dunque, in una serie topica di incalcolabile portata diacronica, una serie che, se volessimo seguirne gli itinerari lungo tutto il panorama epico del XVI secolo, ci condurrebbe inevitabilmente al canto XVI della *Liberata*, dove sono narrate le iniziative dei paladini Carlo e Ubaldo per riacquistare Rinaldo all'impresa crociata. Eppure, l'elemento onirico non è un dato costante di questa trafila, dal momento che realmente indispensabili alla sua "struttura semplice" sono solo tre elementi: l'incontro di un personaggio che si sposta *attraverso* lo spazio *verso* una terra remota (personag-

³⁷ Si vedano, ad esempio, le parole con cui Malagigi, nelle vesti di mercante alessandrino, si schermisce dalla richiesta di rievocare le sue passate sventure: «Credo che il danno mio ti sia palese / e replicarlo poco mi diletta, / perché sarebbe un rinovar le offese» (*Mambriano*, VII 34, 1-3: 139), ricalcate sul celebre esametro virgiliano «Infandum, regina, iubes renovare dolorem» (*Aen.* II 3).

³⁸ Tutti precedenti letterari puntualmente segnalati da Emilio Bigi nel suo commento a ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese]: 263 n. 51; 264 n. 53; 265 n. 57. I prelievi testuali più flagranti dal sogno di Mambriano sono i seguenti: «Questo è ben veramente alto principio / onde si può sperar che tu sia presto / a farti un Alessandro, un Iulio, un Scipio!» (*OF* VII 59, 1-3) e «Che ha costei che t'hai fatto regina, / che non abbian mill'altre meretrici?» (*OF* VII 64, 1-2).

³⁹ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], VII 59, 5.

gio a); un secondo personaggio che, avendo deviato dalla missione principale, si ritrova a vivere una vita licenziosa – almeno secondo l'ordine di valori del personaggio a – *in* una terra remota (personaggio b); l'incontro tra i due, con il personaggio a che sollecita il personaggio b ad andare via, con o senza di lui, *dalla* terra remota. Si vede bene come tale struttura semplice chiami in causa, oltre all'incontro tra i due personaggi, anche un movimento *attraverso* (di superamento di una distanza) e *verso* (di avvicinamento a una meta), uno stato *in* (di immobilità nella meta separata dalla distanza), ed eventualmente un ennesimo movimento *da* (di allontanamento dalla meta precedente), che è del resto l'obiettivo cui tende l'intera l'opera di convincimento messa in campo durante l'incontro. L'impiego del sogno epifanico, nel caso del *Mambriano*, andrà collegato proprio a quel movimento *attraverso* e *verso*, che in un certo senso la finzione onirica permette di eludere, installando l'atto comunicativo in uno spazio liminale che si sottrae ai vincoli fisici e ai coefficienti ambientali del mondo epico. In questo senso, l'espedito del sogno va ad allinearsi agli strumenti magici o alle facoltà sovranaturali degli dèi, che hanno analoga funzione e valgono in molti casi a ridurre la «resistenza dell'ambiente»,⁴⁰ cioè ad annullare l'inerzia o l'attrito dello spazio epico e a mettere improvvisamente in contatto ciò che è separato dalla distanza.

Ferma restando la struttura contrattuale del sogno, non passerà inosservato un netto sbilanciamento verso il momento sanzionatorio. E difatti il mandato, già assunto in apertura di romanzo da Mambriano, non richiede una ridefinizione dei valori in gioco, di cui in fondo il re saraceno ha piena coscienza sin dall'inizio. Il modello onirico si incarica piuttosto di sanzionare un momento di diversione dal suo mandato iniziale, di appannamento dei presupposti ideologici della sua *quête*. Nemmeno qui, comunque, viene meno il fare-persuasivo dell'entità onirica, che andrà riconosciuto nello stesso lavoro retorico di iperbolizzazione e messa in antitesi dei termini, nella portata assoluta di cui viene investito lo scarto tra fatti d'arme e fatti d'amore. In effetti, la strategia del visitatore onirico mira, anche con il concorso di una collaudata retorica misogina e sessuofobica, a porre Mambriano dinanzi al divario – fisico, morale, assiologico – tra la condizione attuale cui la passione lo ha degradato e quei principi del codice epico (eroismo bellico, culto della

⁴⁰ LICHÁČEV 1973: 30.

virilità, dedizione totale alla causa, priorità del collettivo sul privato, riparazione dell'onore familiare) che, soli, dovrebbero ispirare la sua condotta e le sue imprese. Di modo che la deviazione amorosa di Mambriano non potrà che essere, volta per volta, implacabilmente declassata a «van trastullo», arrecatrice di «infamia, disonor, vergogna e scorno», fonte di ozio e viltà: esperienza umana di degradazione e regressione infantile, in breve, e tanto più infamante se considerata alla luce delle stragi che Rinaldo va barbaramente consumando in Asia.

Ma Mambriano non tarda ad accusare i rimproveri e si risolve immediatamente a riprendere la propria inchiesta. Sarà Carandina a scongiurarne la partenza con un ingegnoso stratagemma, cioè apparire in sogno a Rinaldo per indurlo a dirigersi sull'isola:

Certe parole ancor costei gli disse,
onde Rinaldo cominciò a sognarse,
e sognando pareo che lui udisse
una donzella forte lamentarse,
che gli dicea: «Baron, tal m'impedisce,
che se le forze tue fossero sparse
in mio favor, quel non m'impedirebbe
e molto la tua fama inalzerebbe.

Svegliati tosto e prendi l'armatura,
e vieni ch'io t'aspetto a la marina;
tu non avesti mai simil ventura
come è questa, alla qual il ciel t'inclina». Rinaldo, ch'era un uom senza paura,
al suon di quella voce pellegrina
uscì di letto, e l'arme e il brando piglia,
poi a Baiardo pose sella e briglia.⁴¹

Nessuno scenario onirico si presenta davanti ai nostri occhi. Ritroviamo qui la stessa incuranza per il dato iconico, la stessa assenza di coordinate del sogno precedente, a riprova

⁴¹ CIECO DA FERRARA, *Mambriano*, [Rua], I 74-75: 19-20.

del disinteresse del Cieco per un qualunque spessore figurativo da attribuire allo spazio onirico. È considerazione di pura funzionalità narrativa e situazionale quella che il Cieco da Ferrara accorda al sogno epico, ed è del resto opzione coerente con la tradizione del sogno epifanico, dove l'elemento fonico, di comunicazione verbale, fa di frequente aggio sull'allestimento visivo.

Più interessante notare che se il sogno di Mambriano lavora in termini sanzionatori sul registro epico, il sogno di Rinaldo, per converso, mobilita il versante manipolatorio verso l'orizzonte cavalleresco.

Non per nulla, il piano di adescamento di Carandina fa perno sui pilastri tradizionali della cavalleria bretona:⁴² *eros* cortese, ricerca individuale della fama («molto la tua fama inalzerebbe»), il gusto dell'erranza e della *forte aventure* di matrice arturiana («tu non avesti mai simil ventura»). Strategia da non sottovalutare, quindi, dal momento che la maga, per definire l'asse della ventura di Rinaldo, prospetta un insieme di valori che il ciclo arturiano impone come desiderabili o, comunque, non ignorabili da parte del paladino, invitato a farsi cavaliere errante: come ignorare il servizio di *defensor dominae*? E come sottrarsi alla richiesta di soccorso di una pulzella insidiata («Baron, tal m'impedisce, / che se le forze tue fossero sparse / in mio favor, quel non m'impedirebbe»)? Sappiamo, del resto, quanto una simile dinamica sia al principio di molti sbandamenti e deviazioni perfino nel poema epico “regolare” della seconda metà del XVI secolo. Dalla Ligrionia dell'*Italia Liberata da' Goti* all'Armida della *Gerusalemme Liberata*, la riemersione del principio romanzesco, moralmente deviante e strutturalmente compromettente, prenderà avvio sempre da una simile dinamica di “tentazione”, solitamente rafforzata dal fascino – fasullo o reale – dell'incantatrice, che semina il disordine nelle file dell'esercito, imperiale o crociato.

4. Per cominciare con un dato puramente quantitativo, l'*Italia liberata da' Goti* (1547-1548) di Gian Giorgio Trissino, poema epico di XXVII libri in endecasillabi sciolti, è un'opera gremita di esperienze oniriche: se ne contano almeno sette, e quasi tutte riconducibili alla tipologia epifanica. A dispetto di una presenza così pervasiva, nell'*Italia Libe-*

⁴² Cfr. BRUSCAGLI 2003.

rata il sogno epico si mantiene generalmente conforme allo stampo omerico per impianto generale e dinamica interna, così come tipicamente omerici sono alcuni dei nodi narrativi che è chiamato a sciogliere. Anche su questo versante, insomma, il Trissino «i poemi d'Omero religiosamente si propose di imitare». ⁴³ Deroga dall'ortodossia omerica l'«insonnio falso» di Torrismondo, ⁴⁴ che in quanto non epifanico esorbita dalla nostra ricerca, ma di cui andrà almeno evidenziato il debito contratto con il *Bellum Civile* di Lucano, e più precisamente con il sogno di Pompeo precedente la battaglia di Farsalo. Ma con una differenza di rilievo: il sogno lucaneo costituisce una manifestazione oniricamente regressiva e, a suo modo, uno specchio del cosmo emotivo in tumulto di Pompeo, ⁴⁵ laddove quello di Turrismondo, sebbene non epifanico, è a tutti gli effetti un sogno “esterno”, inviato dall'angelo Giunonio.

Quanto ai sogni riportabili sotto il cartiglio epifanico, considereremo più dettagliatamente le prime tre apparizioni oniriche del poema del Trissino, che coinvolgono rispettivamente Giustiniano, Paucaro e Belisario, limitandoci per i restanti sogni a un breve cenno.

Il poema prende le mosse da un topico “prologo in cielo”: su richiesta della Provvidenza, Dio incarica l'angelo Giunonio di comunicare in sogno a Giustiniano che è giunto il momento di «por la bella Ausonia in libertade». ⁴⁶ Assicurato del favore divino, l'imperatore è quindi invitato a sospendere la spedizione dell'esercito bizantino per la Spagna e a dare la priorità alla liberazione della penisola dal dominio dei Goti:

L'Angel di Dio, dopo il divin precetto
tolse la Visione in compagnia,
e lieto se n'andò volando a Roma;
poi si vestì della canuta imago
del Vicario di Cristo; e camminando
per piani, monti e mar, giunse a Durazzo;
e quivi innanzi l'apparir dell'alba

⁴³ Cit. in GIGANTE 2010: 303.

⁴⁴ TRISSINO, *Italia liberata da' Goti* [Zanotto], XXI 105: 339.

⁴⁵ Cfr. PERUTELLI 1995.

⁴⁶ TRISSINO, *Italia liberata da' Goti* [Zanotto], I 83: 3.

trovò l'Imperator dal sonno oppresso
ne la camera sua sopra il suo letto;
e stando appresso l'onorata testa,
fatto simile al Papa, in tai parole
sciolse la grave sua cangiata voce:
«O buon Pastor de' popoli, tu dormi,
e lasci il gregge e le tue mandre a i lupi?
Non deve mai dormir tutta la notte
quel, che siede al governo de le genti.
Svegliati, almo Signor: che' l tempo è giunto
da por la bella Ausonia in libertade;
però da parte de l'eterno Sire
ti fo saper, che quella gente, ch'hai
qui preparata per mandare in Spagna;
la mandi nell'Italico terreno,
che in brieve tempo col favor del Cielo
lo torrai da le man di quei tiranni,
e farai degno e glorioso acquisto
de la tua vera, e ben fondata sede».
Così diss'egli, e subito sparìo,
lasciando tutta quell'aurata stanza,
piena di rose, e di celeste odore.⁴⁷

Le false sembianze dell'allocutore onirico sono qui un dato esterno, puro materiale di riporto solo apparentemente finalizzato alla sua strategia persuasiva, com'è del resto dimostrato da quel «celeste odore», che tradisce la natura angelica del visitatore; e infatti lo stesso Giustiniano, appena sveglio, non tarderà a prendere coscienza «ch'era l'Angel di Dio quel che gli apparve».⁴⁸ In altri termini, poco aggiunge alla base fiduciaria del contratto onirico la scelta dell'angelo di farsi «simile al Papa», la cui tradizionale designazione di «Pastore de' Popoli» è peraltro trasferita sullo stesso sovrano bizantino: spia del carattere

⁴⁷ Ivi, I 66-94: 3.

⁴⁸ Ivi, I 96: 3.

sacro che Trissino, in coerenza con l'«ideologia ghibellina»⁴⁹ del poema, attribuisce alla carica imperiale e, secondariamente, a chi la detiene.

La scena, che evidentemente conserva memoria del “sogno maligno” di Agamennone, ma con inversione di segno, dà avvio alla *fabula* epica; si capisce, quindi, che l'elemento sanzionatorio sia ridotto al minimo per ragioni propriamente strutturali. La sanzione è qui rivolta prevalentemente alla mancata sollecitudine di Giustiniano per le sue «mandre», vale a dire, fuor di metafora, alla sua scelta di differire la campagna in Italia per la liberazione dal giogo dei Goti. Ma ormai quel momento non è più rinviabile: la manipolazione onirica si appoggerà dunque alla categoria della “necessità” e inciderà, sì, sulla competenza di Giustiniano in termini prescrittivi – l'imperatore *deve* inviare l'esercito bizantino sul suolo italico –, ma solo dopo avere modalizzato secondo necessità l'oggetto di sapere trasmesso in sogno: l'enunciato «tempo è giunto / da por la bella Ausonia in libertade» comporta soprattutto il fatto che oramai, nel momento stesso dell'enunciazione onirica, l'Italia *non-può-non-esser* liberata e proprio in virtù di questa necessità, Giustiniano dovrà affrettarsi a muovere guerra ai Goti e al re Teodato. Il sogno iniziale dell'*Italia Liberata*, in altri termini, induce Giustiniano a prendere la decisione che innesci il meccanismo epico, ma solo tramite una manovra di persuasione che chiama in causa, semioticamente, la categoria della “necessità” con la sua impalcatura modale: il non-poter-non essere, «struttura [...] che opera attraverso la denegazione delle contingenze»,⁵⁰ e che andrà ricollegata a quello stesso orientamento provvidenzialistico che «precede l'azione e ne definisce preventivamente i destini».⁵¹

Dopo un omerico “catalogo degli eroi” nel libro II, l'esercito bizantino sbarca a Brindisi, dove una diversione romanzesca – l'imprigionamento di otto soldati nel giardino delle maghe Acratia e Ligridonia – frena temporaneamente l'avanzata dell'esercito imperiale. Ulteriore ritardo è costituito dall'ingresso in scena di Elpidia, figlia del re di Taranto, e dalla contesa che si accende per la sua mano tra i cavalieri bizantini Corsamonte e Aquilino. Nel libro VII, dopo un arresto piuttosto lungo nello svolgimento epico dell'impresa militare, l'armata condotta da Belisario cinge d'assedio la città di Napoli, la cui conquista sarà condotta a buon fine anche grazie all'intervento decisivo dell'angelo Palladio:

⁴⁹ GIGANTE 2010: 300.

⁵⁰ GREIMAS - COURTÉS 2007: 95.

⁵¹ ZATTI 1996: 91.

L'Angel Palladio dopo il terzo giorno
apparve in sogno al sir d'Ellenoponto,
sotto la forma d'Albio suo cugino,
e disse a lui queste parole tali:
«Paucaro, se tu voi, ch'eternamente
resti il tuo nome, e la tua gloria al mondo;
entra ne l'acquedutto, il qual portava
l'acqua a la terra, pria che fosse guasto,
e nota bene il sasso, e 'l suo pertugio,
poi dillo al capitano de le genti,
che quindi prenderà questa cittade,
e tu sarai di ciò sempre lodato».
Così gli disse il messaggier del cielo,
e poi sparì, come se fosse un'ombra.⁵²

Non sfuggirà qui, oltre all'uso ancora una volta esornativo del modulo del travestimento onirico, la funzione adiuvente dell'angelo, che si limita a fornire un'informazione risolutiva per la presa della città.

L'angelo, per di più, prospetta una possibilità di fama e gloria immortale al bizantino Paucaro, se solo il «sir d'Ellenoponto» vorrà dare credito alle sue parole e attenersi alle sue direttive. L'elemento manipolatorio, in fondo, è contenuto nei termini di una “tentazione” piuttosto blanda, giacché eternità del «nome» e speranza di gloria sono ideali già pienamente integrati nell'orizzonte dei valori epici entro cui si muove Paucaro; tanto più che l'iniziativa individuale da attuare non comporta alcuna deviazione dalla linea maestra dell'impresa di riconquista. Anzi, il sogno epifanico va a incidere sulla competenza del sognatore con un guadagno di sapere essenziale tanto alla causa collettiva quanto alla gloria personale. Ne emerge una «figura irenica»,⁵³ in cui il volere e il sapere, le ragioni personali e i superiori imperativi etico-militari coesistono pacificamente: tale da poter contribuire alla spedizione bizantina senza tentennamenti o ulteriori sospensioni nello svolgimento epico del poema.

⁵² TRISSINO, *Italia liberata da' Goti* [Zanotto], VII 362-375: 105.

⁵³ BERTRAND 2002: 196.

I libri immediatamente successivi segnano invece una sosta nelle operazioni militari e nel dinamismo bellico del poema. Dopo tre giorni di stanza a Napoli, il capitano Belisario, affidata la guardia delle mura a un manipolo di suoi cavalieri, si dirige a Cassino, dove deciderà di montare l'accampamento per trascorrere la notte proprio ai piedi del «solitario monte»⁵⁴ su cui sorge il monastero. Prima del sopraggiungere della notte, Belisario desidera ardentemente ascendere al monte per visitare la «sacrata cella»,⁵⁵ ma si trattiene dall'assecondare il suo desiderio per non lasciare il campo sguarnito:

Poi la mattina, anz' il spuntar de l'alba
gli apparve in sogno l'ombra di suo padre,
che spinse fuor di bocca este parole:
«Figliuol mio caro, che per tanti mari,
e per tanti perigli sei condotto
al soave terren, dove ch'io nacqui;
ascendi ancora a la divota stanza,
ch'ha quell'adorno e bel pratello avanti.
Quivi dimora un benedetto vecchio,
tanto diletto a Dio, che gli fa noto
tutto '1 secreto suo, tutto '1 futuro.
Priegal soavemente, ch' e' ti mostri
ciò che tu dei schivare in questa impresa,
e ciò che tu dei far, per ottenere
certa vittoria de la gente Gota.
E priegalo anco ad impetrarmi grazia,
dal Padre onnipotente delle stelle,
ch' io possa alquanto dimorar con teco
visibilmente nella propria forma».
Così gli disse l'ombra di suo padre;
e poi subitamente indi disparve.⁵⁶

⁵⁴ TRISSINO, *Italia liberata da' Goti* [Zanotto], IX 12: 133.

⁵⁵ Ivi, IX 13: 133.

⁵⁶ Ivi, IX 28-48: 133-132.

L'incontro in sogno anticipa la grandiosa visione di Belisario, cui sarà concesso attraverso due specchi «assai maggior che 'l sole»⁵⁷ di assistere alla storia passata e futura sotto la guida dell'angelo Erminio e del padre Camillo. Si tratta dunque di un sogno che andrebbe considerato congiuntamente alla sequenza profetico-visionaria, della quale, in fondo, non è che un preludio tonale e un elemento di raccordo. Belisario ne esce con uno spessore più umano, anche se tutto sommato convenzionale, per un risvolto di affetto filiale e di esitazione sulla propria adeguatezza all'impresa («Diletto mio figliuol, che grave soma / t'ha messo adosso il correttor del mondo»)⁵⁸ che ne ridimensiona almeno in parte la rigida fisionomia di braccio armato della volontà imperiale. Inoltre, come per Paucaro, il sogno di Belisario consente di vincere una resistenza: lì un impedimento spaziale, legato alla topografia urbana di Napoli, qui un'inibizione, un'inerzia psicologica del personaggio. Ma importa probabilmente di più la collocazione diegeticamente strategica del sogno epifanico, che oltre a consentire al capitano di vincere le sue inibizioni, rende più mediato l'ingresso nel monastero: il buon servo di Dio è, infatti, già stato messo a parte dell'arrivo di Belisario e delle sue insicurezze. Di qui, grazie all'impiego mediatore e, insieme, introduttivo del sogno, l'assenza di riserve nello svelare al capitano bizantino, *Deo volente*, la direzione della storia futura e il contenuto dei decreti divini.

Fino al libro XXV, gli eventi principali che tengono impegnato il fronte bizantino hanno luogo a Roma. Qui, dopo aver sconfitto il goto Turrismoondo in un tipico “duello risolutore”, il paladino romano Corsamonte trova la morte in un'imboscata ordita del traditore Burgenzo. Prima che abbiano inizio i giochi funebri, Achille, declinazione trissiniana della figura di Patroclo, riceve in sonno la visita di Corsamonte che reclama vendetta (libro XXIII). E analogamente alla fonte iliadica, il sogno è articolato sulla medesima sequenza “richiamo-raccomandazione-effusione”, senza differenze di peso se non l'introduzione di un elemento femminile (Elpidia). Nel libro XXV si colloca, invece, l'apparizione dell'angelo Palladio in sogno a Tiberto, re dei Franchi, che sortisce l'effetto di far scattare la ritirata immediata del suo esercito dalla penisola. L'intervento onirico sarà qui volto a scongiurare un'ulteriore complicazione nella progressione epica del poema, pro-

⁵⁷ Ivi, IX 145: 135.

⁵⁸ Ivi, IX 179-180: 136.

prio nel momento maggiormente offensivo delle milizie «romane», che oramai si avviano a conquistare la capitale Ravenna.

5. Benché la differenza tra esperienza vigile e esperienza onirica – tra *upar* e *onar* – sia chiaramente presente già alla coscienza dei Greci, abbiamo visto come nel genere epico tale differenza non si radichi nella natura straniante del linguaggio del sogno epifanico, né tantomeno in una sua alterazione dei nessi logici consueti. Il visitatore onirico deve piuttosto garantirsi la piena trasparenza del messaggio e la riuscita dell'atto comunicativo. Forse anche per questo motivo, la sua rappresentazione riceve in tanta parte dell'epica antica e moderna un trattamento all'insegna dell'icasticità e dell'immediatezza, mentre solo raramente un trattamento analogo è riservato allo spazio onirico, per lo più spogliato di qualunque valenza descrittiva e posto come lo sfondo neutro sul quale si manifesta, quasi scontornato, il visitatore notturno.

Il sogno epifanico, in altri termini, non intende porre un problema di interpretazione o di veridicità, ma piuttosto di scelta. E in molti casi, intende anche esercitare un'influenza su tale scelta, guidarla, interdirla o monopolizzarla. Abbiamo tentato di rendere conto di questi condizionamenti con le categorie di “struttura contrattuale” e “modalizzazione”. Coerentemente con questo partito teorico, l'eroe sognatore è stato definito come un luogo di intreccio e tensione tra una sapere, un dovere, un potere e un volere. Che il sogno rivesta il ruolo di attivatore o innesco dell'azione epica, del resto, è possibile solo in virtù del fatto che il destinante onirico alteri gli equilibri di questo intreccio e incida così sulla competenza dell'eroe epico, cioè sulle mete cui tende e sulle possibilità del suo stesso agire.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua] = Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, Introduzione e note di Giuseppe Rua, 3 voll., Torino, UTET, 1923.
- OMERO, *Iliade* [Paduano] = Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, saggi introduttivi di Guido Paduano - Maria Serena Mirto, Milano, Mondadori, 2007 [I ed. 1995].
- OMERO, *Odissea* [Di Benedetto] = Omero, *Odissea*, introduzione, commento e cura di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Vincenzo Di Benedetto - Pierangelo Fabriani, Milano, BUR, 2010.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Faranda Villa] = Ovidio, *Le Metamorfosi*, introduzione di Giam-piero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Milano, BUR, 2019 [I ed. 1994].
- TRISSINO, *Italia liberata da' Goti* [Zanotto] = Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata da' Goti*, Venezia, Giuseppe Antonelli Editore, 1835.
- VIRGILIO, *Eneide* [Scarcia] = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia, Milano, BUR, 2022 [I ed. 2002].

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassari, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

- BARCHIESI 2006 = Alessandro Barchiesi, *Le sofferenze dell'impero*, introduzione a VIRGILIO, *Eneide* [Scarcia], V-XLIV.
- BEER 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- BERTRAND 2002 = Denis Bertrand, *Basi di semiotica letteraria*, a cura di Gianfranco Marrone - Antonio Perri, traduzione di Antonio Perri, Milano, Meltemi, 2002.
- BETRAND - BASSANO - MIGLIORE 2022 = Denis Bertrand - Giuditta Bassano - Tiziana Migliore, *Introduzione*, in *Destinanti e destinatari*, a cura di Tiziana Migliore, Milano, Meltemi, 2022, 15-20.
- BREMOND 1973 = Claude Bremond, *Logica del racconto*, traduzione di Riccardo Gramatica, Milano, Bompiani, 1973.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Primavera arturiana*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 3-36.
- CAROCCI 2021= Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del "Mambriano"*, Roma, Viella, 2021.
- COSSUTTA 1995 = Fabio Cossutta, *Il "triviale" nell'"Innamorato"*, in Id., *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'"Orlando Innamorato"*, Roma, Bulzoni, 1995, 485-524.
- DODDS 2009 = Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, nuova edizione a cura di Riccardo Di Donato, introduzione di Maurizio Bettini, presentazione di Arnaldo Momigliano, Milano, BUR, 2009.
- EVERSON 2011= Jane E. Everson, *Il "Mambriano" di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, 153-173.
- EVERSON 2016 = Jane E. Everson, *Il buono, il brutto, il cattivo: figure di regnanti non cristiani nel "Mambriano" di Francesco Cieco da Ferrara*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 44 (2016), 29-43.
- GIGANTE 2010 = Claudio Gigante, *Epica e romanzo in Trissino in La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura Claudio Gigante - Giovanni Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 291-320.

- GREIMAS - COURTÉS 2007 = Algirdas J. Greimas - Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- HARRIS 2013 = William V. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, Roma - Bari, Laterza, 2013.
- KRUGER 1996 = Steven F. Kruger, *Il sogno nel Medioevo*, traduzione di Elena D'Incerti, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- LAVAGETTO 2002 = Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002 [I ed. 1992].
- LE GOFF 1988 = Jacques Le Goff, *Il cristianesimo e i sogni*, in Id., *L'immaginario medievale*, traduzione di Anna Salmon Vivanti, Roma - Bari, Laterza, 1988, 141-208.
- LICHAČEV 1973 = Dimitrij S. Lichačëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di Jurij M. Lotman - Boris. A. Uspenskij, ed. italiana a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1973, 26-39.
- LONGHI 1990 = Silvia Longhi, *Orlando Insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Angeli, 1990.
- LOTMAN 2022 = Jurij M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Mimesis, 2022.
- MARTINI 2006 = Elisa Martini, *Una struttura unitaria e circolare: il "Mambriano" del Cieco da Ferrara*, in «Studi italiani», XVIII, 2 (2006), 5-38.
- MARTINI 2009 = Elisa Martini, *Il giardino di Carandina: il Cieco da Ferrara rilegge Poliziano*, in «Schifanoia», 36-37 (2009), 91-111.
- PADUANO 2008 = Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, BUR, 2008.
- PERRUTELLI 1995 = Alessandro Perrutelli, *Il sogno di Pompeo*, in *Il sogno raccontato*, a cura di Nicola Merola - Caterina Verbaro, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, 69-80.
- PETTINELLI 1983 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e L'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in Ead., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, 152-230.
- ROSATI 2022 = Gianpiero Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere*, Roma, Carocci, 2022.

- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- VILLORESI 2005 = Marco Villoresi, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, il Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco tra innovazione e conservazione*, in Id., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra medioevo e rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2005, 345-383.
- ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'imperialismo epico del Trissino*, in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, 59-110.
- ZATTI 2003 = Sergio Zatti, "I Levi sogni erranti". *L'epica moderna fra profezia politica e evasione romanzesca*, in *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a cura di Silvia Volterrano, con introduzione di Lina Bolzoni - Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003, 30-40.

MODELLO VIRGILIANO E RETORICA DELL'EXORDIUM: ALCUNE QUESTIONI INTORNO AL PROEMIO EPICO NELLA TRATTATISTICA CINQUECENTESCA

Paolina Catapano
Università per Stranieri di Perugia

RIASSUNTO: Il contributo indaga la ricezione cinquecentesca dell'*incipit* dell'*Encide* come modello di proemio per il poema epico soffermandosi in particolare sul trattamento dei quattro versi («Ille ego qui quondam...») che secondo Donato e Servio avrebbero originariamente costituito la prima parte di un proemio più esteso e sarebbero poi stati espunti dagli editori del poema. Largamente circolanti nelle edizioni cinquecentesche, anche con il corredo di apposite note esegetiche, nella seconda metà del secolo i versi compaiono in poetiche e altri trattati volgari (Castelvetro, Speroni, Tasso) con la funzione di esemplificare l'applicazione di precetti relativi al proemio, come la dottrina retorica dell'*exordium* e le prescrizioni oraziane per l'*incipit* epico formulate nell'*Ars poetica*. Lo scopo del saggio è evidenziare quali rilievi consolidatisi nella tradizione esegetica vengono ripresi nella trattatistica, tentando di verificare se e in quale misura il proemio spurio poteva rappresentare, almeno teoricamente, un modello alternativo rispetto al canonico «Arma virumque cano».

PAROLE CHIAVE: *Encide*, ricezione cinquecentesca di Virgilio, proemio, Retorica, Poetica

ABSTRACT: The essay investigates the 16th century reception of the *incipit* of the *Aeneid* as a model for the opening of the epic poem. I focus in particular on the treatment of the four lines («Ille ego qui quondam...») which would originally have been the first part of a larger *proemio* according to Donato and Servius and would have been removed by the editors of the poem. The lines circulate in many 16th century editions, even with the support of specific exegetical notes, and in the second half of the century they appear in poetics and other vulgar treatises (by Castelvetro, Speroni, Tasso) with the function of exemplifying the precepts relating to the *proemio*, such as the rhetorical doctrine of the *exordium* and the prescriptions for the epic opening from Horace's *Ars poetica*. The purpose of



the essay is to highlight which findings from the exegetical tradition are taken up in the treatises, in the attempt to verify whether and to what extent the spurious opening could represent, at least theoretically, an alternative model to the canonical «Arma virumque cano».

KEY-WORDS: *Aeneis*, 16th century reception of Virgil, *Proemio*, Rhetoric, Poetics

Sebbene in numerosi poemi rinascimentali la volontà di collocarsi nell'alveo della tradizione virgiliana si manifestasse di norma sin dal proemio, mediante l'espressione di un «canto» alla prima persona per la realizzazione della protasi,¹ per un autore del Cinquecento, almeno potenzialmente, il riecheggiamento del proverbiale «Arma virumque cano» non costituiva l'unica opzione per l'allusione all'attacco dell'*Encide*.

Nelle edizioni quattro-cinquecentesche del poema, infatti, avevano larga circolazione quattro versi che secondo una notizia trasmessa dalle antiche biografie virgiliane di Elio Donato e Servio avrebbero costituito i primi versi di un proemio più esteso rispetto a quello “canonico” (al quale si riconnettevano sintatticamente), composti originariamente da Virgilio e successivamente espunti da Plozio Tucca e Lucio Vario Rufo, che avevano ricevuto da Augusto l'incarico di approntare la revisione e la pubblicazione postuma dell'*Eneide*.² Nei quattro versi proemiali («Ille ego qui quondam....») l'autore compariva non solo nell'atto di pronunciare la protasi del poema ma introduceva sé stesso ripercorrendo le tappe della propria carriera poetica, tratteggiando un percorso ascensionale che dalle esperienze pastorali e agresti delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* approdasse infine al poema d'armi.³ Un fitto dibattito novecentesco sulla veridicità dell'aneddoto biografico ha avuto l'esito di escludere abbastanza convincentemente l'ipotesi di una paternità virgiliana del cosiddetto “pre-proemio”, sebbene restino *sub iudice* questioni quali datazione, autore e

¹ Oltre agli *incipit* dei due maggiori, *Furioso* e *Liberata*, i casi sono molteplici: per un censimento dei proemi esemplati sul modello virgiliano cfr. SACCHI 2006: 68-75. Per il problema del proemio come luogo deputato all'enunciazione di fondamentali questioni di poetica, attuata specialmente mediante l'allusione ai modelli, cfr. JOSSA 2002: 29-56, con la relativa bibliografia pregressa, e ancora SACCHI 2006: 64-125 (cap. *Proemi e finali*).

² Cfr. DONATO, *Vita Vergilii*, §§ 41-42 e SERVIO, *Vita Vergilii*: 153,1-154,7.

³ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, I 1a-1d: 174: «Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena / carmen et egressus silvis vicina coëgi, / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis».

funzione del falso.⁴ Mentre nelle principali edizioni moderne i versi sono riportati talvolta solo in apparato, è ben diversa la situazione che si può osservare nelle stampe quattro-cinquecentesche: l'approccio filologico di ascendenza umanistica e la soggiacenza a logiche di mercato che favorivano la proliferazione degli apparati paratestuali, uniti alla venerazione per qualsivoglia traccia dell'"*actor*", inducevano a non trascurare questa variante autoriale del testo virgiliano e ponevano la questione di una dignitosa valorizzazione dei versi espunti. Pertanto, nelle prime edizioni dell'*Eneide* il "pre-proemio" cominciò a circolare in forma autonoma rispetto alle biografie, venendo spesso presentato nelle pagine incipitarie del poema (ma solo a volte in continuità con il verso «Arma virumque...») oppure nella sezione dedicata agli *argumenta* in versi e ad altri materiali paratestuali. Per di più, la composizione di nuovi commenti già originariamente destinati alla stampa (o anche il recupero, in funzione di commento, di scritti critici concepiti come autonomi rispetto al testo), costituì l'occasione per rimediare alla presentazione "spoglia" dei quattro versi, ritenuti indubitabilmente virgiliani: la cognizione dell'esistenza di una realizzazione alternativa dell'*incipit* dell'*Eneide*, con attacco «Ille ego» e con la protasi iniziante solo al quinto verso con «arma virumque cano», suggerì la necessità di supplire un discorso critico intorno a quei versi da sempre marginalizzati nell'ambito di qualunque operazione esegetica, già a partire dal commento di Servio, e di allestire attorno ad essi un ventaglio di glosse, dal più basilare livello grammaticale a quello di un più elaborato giudizio critico che affrontasse la questione della liceità dell'intervento dei revisori e, indirettamente, della loro appropriatezza come *incipit* del poema.⁵

⁴ Per l'inquadramento della questione sono fondamentali GAMBERALE 1988 e ID. 1991. Tra i contributi più recenti, con funzione riepilogativa e integrazione di nuove proposte, cfr. MONDIN 2007, SCAFOGLIO 2010: 1-30 e KAYACEV 2011.

⁵ Ho fornito alcuni ragguagli sulla circolazione e sui primi commenti ai versi nelle edizioni pubblicate tra fine Quattro e prima metà del Cinquecento in CATAPANO 2022: 14-22, al quale mi permetto di rinviare; presenterò i risultati dettagliati di questa ricerca in un contributo in preparazione per la rivista «Antike und Abendland». Sul più tardo commento di Jacobus Pontanus (1599) e i relativi rinvii ad altre esposizioni del secondo Cinquecento, cfr. JANSEN 2016: 54-61. Tra gli esempi di scritti autonomi poi incorporati in edizioni dell'*Eneide* con la funzione di un commento e contenenti in particolare l'esposizione del "pre-proemio", faccio riferimento alla *Expositio in Aeneidos principium* del senese Agostino Dati (pubblicata per la prima volta nell'edizione postuma delle opere dell'umanista nel 1503 e circolante in forma separata a partire dagli *Opera virgiliana* stampati a Parigi nel 1507 presso Jean Petit) e alle *Castigationes et varietates Virgilianae lectionis* di Piero Valeriano (edite per la prima volta a Roma nel 1521 e integrate già nel Virgilio pubblicato a Lione nel 1528 presso Jacques Marechal).

In questa sede mi interessa non tanto ripercorrere nel complesso le stratificazioni interpretative elaborate attorno al “pre-proemio” nei nuovi commenti quanto, piuttosto, osservare gli effetti del consolidamento di questa tradizione esegetica in un ambito limitrofo. In particolare intendo chiedermi se e quale influsso, almeno sul piano teorico, potevano esercitare i versi spuri: se potevano rappresentare un modello di proemio concorrenziale rispetto ad «Arma virumque» e, soprattutto, rispetto a quali principi poetici e retorici poteva eventualmente essere legittimato un loro statuto esemplare. Mi soffermerò quindi sullo sviluppo di due questioni specifiche esaminando il modo in cui le soluzioni esegetiche originariamente approntate a margine dei versi mediante l’allineamento con altre *auctoritates* vengono assimilate con una funzione tassonomica e talvolta precettistica in poetiche o in altri scritti di natura teorica, favorendo così il riuso di questo particolare proemio virgiliano come modello utile ad esemplificare norme e dottrine ad esso armonizzabili.

1. «ILLE EGO QUI QUONDAM...» COME ESEMPIO DI *CAPTATIO BENIVOLENTIAE* ESORDIALE

Inizierei considerando un rilievo che compare già nella prima lettura dell’«Ille ego» composta appositamente come commento per un’edizione a stampa, quella degli *Opera omnia* di Virgilio con l’esposizione dell’umanista fiammingo Badio Ascensio, pubblicati a Parigi tra il 1500 e il 1501.⁶ Nello specifico, mi propongo di evidenziare come nella sua lettura dei versi iniziali dell’*Encide* Ascensio rilevi una congruenza tra i precetti consolidati nella tradizione retorica per l’*exordium* oratorio e la fisionomia dell’*incipit* con «Ille ego qui quondam...». Il primo dato da considerare è l’assimilazione da parte del commentatore di intere stringhe esegetiche dalle *Interpretationes virgilianae* di Tiberio Claudio Donato (citate nella forma *per excerpta* circolante sin dalla prima edizione virgiliana curata dal Landino⁷ e sempre indicandone la fonte) che vengono così associate ad un lemma diverso

⁶ Sulle edizioni dei classici allestite da Ascensio e sulle caratteristiche delle sue esposizioni “familiari” si veda la monografia WHITE 2013.

⁷ VIRGILIO, *Opera* [1487]. Sulla “riscoperta” quattrocentesca dell’opera di Tiberio Donato cfr. BRUGNOLI 1985.

rispetto a quello del contesto originario, appunto i versi del “pre-proemio”, laddove l’esegeta del V secolo commentava il testo iniziante con «Arma virumque». Ascensio in questo caso attua una sorta di esegesi di secondo grado in cui il testo virgiliano è commentato esponendo i criteri che dovevano aver guidato la lettura delle *Interpretationes*. Il primo brano in cui Ascensio cita Donato è il seguente: «“Proponit – inquit Donatus – dividit et sese commendat” poeta».⁸ Se l’uso da parte di Tiberio Donato dei primi due termini, *proponit* e *dividit*, ha già attirato l’attenzione degli studiosi per le ascendenze tecniche di questa nomenclatura,⁹ va ricordato che nel complesso l’impiego della precettistica retorica all’interno delle *Interpretationes* è pervasivo e ne costituisce anzi il tratto saliente, orgogliosamente rivendicato dal loro autore sin dall’apertura.¹⁰ Qui mi interessa soprattutto soffermarmi sull’amplificazione a cui è sottoposta l’ultima parte della nota donatiana nel commento di Ascensio:

«Commendat autem sese – inquit Donatus – quod neque ludicra nec turpia, sed spectata elegerit». Ex hac autem sui atque a se scribendorum commendatione reddit auditorem seu maius lectorem benivolum et attentum ex pondere rerum (acclamaturus enim est: «tantae molis erat Romanam condere gentem» [*Eneide*, I 33]), docilem autem ex rerum divisione.¹¹

Il commentatore isola una sorta di «sui atque a se scribendorum commendatione», suggeritagli dal passo delle *Interpretationes Vergilianae* che ha davanti, e la illustra individuandone le funzionalità rispetto al contesto, seguendo uno schema interpretativo che è assente nella fonte e che esibisce chiaramente, mediante il lessico tecnico, il riferimento ad un’altra parte della precettistica retorica, quella relativa all’*exordium*.¹² Il nucleo della

⁸ ASCENSIO, *Commento*, II: c. 2v.

⁹ Cfr. TORZI 2015.

¹⁰ Negli ultimi decenni si è assistito ad un recupero a più titoli delle *Interpretationes* proprio in virtù di questa loro peculiarità; per uno studio sistematico delle modalità in cui la precettistica retorica è applicata da Tiberio Donato come strumento critico, cfr. PIROVANO 2006 (focalizzato in particolare sull’acquisizione della teoria degli *status*) e la bibliografia pregressa.

¹¹ ASCENSIO, *Commento*, II: 2v. Per questa e le successive trascrizioni da incunaboli e cinquecentine ho distinto tra U/u e V/v e sostituito J/j con I/i; ho sciolto abbreviature e contrazioni senza darne indicazione, riportato in corsivo i titoli di opere e le citazioni poetiche e regolarizzato l’interpunzione e l’uso delle maiuscole.

¹² L’ascendenza dello schema è quasi esibita dal tic citazionale, subito corretto, «reddit auditorem seu maius lectorem». Per un approfondimento lessicale sull’*exordium*, si veda la breve scheda di RASCHIERI 2017: 322.

dottrina nella tradizione di matrice ciceroniana risiede appunto nel perseguimento di tre *officia* fondamentali: rendere l'ascoltatore *benivolus*, *docilis* e *attentus*.¹³ Il tentativo di applicazione della teoria dell'*exordium* al proemio dell'*Eneide* non è inedito, si può infatti far risalire già all'esegesi approntata dal Landino, che però ne trascoglie punti diversi: la distanza più notevole ai fini di questo discorso, e che già da sola produrrebbe una diffrazione di risultati, è ovviamente nel lemma a cui è associata la stringa esegetica, l'*incipit* «Ille ego...» per l'umanista fiammingo e il testo iniziante con «Arma virumque...» per il fiorentino.¹⁴

La spuria *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione* ciceroniano concordano nell'attribuire all'*exordium* i medesimi tre *officia*; le due opere collimano ancora nel far dipendere le possibili modalità di realizzazione dai *genera* delle cause in questione, mentre si discostano nella definizione di questi ultimi. Cicerone, distinguendoli sulla base della disposizione degli ascoltatori, ne elenca cinque, mentre nella *Rhetorica ad Herennium* ne sono individuati soltanto quattro seguendo il criterio della materia della causa; è comunque possibile fissare delle corrispondenze per generi analoghi ed enumerarli come segue: l'*honestum* e l'*humile*, per i quali l'identità è anche lessicale; l'*anceps* (secondo Cicerone) o *dubium* (per la *Rhetorica ad Herennium*); l'*admirabile* del *De inventione*, che è raffrontabile in linea di massima con il *genus turpe* del trattato pseudo-ciceroniano; infine l'*obscurum*, registrato dal solo Cicerone. In entrambi i manuali si prescrive all'oratore di discernere a seconda dei casi tra due diversi tipi di esordio: uno, propriamente detto *principium*, in cui le tre funzioni sopra descritte sono palesi e l'altro, denominato *insinuatio*, realizzato camuffandone gli intenti.¹⁵

Per le caratteristiche della dottrina elaborata nel mondo greco-latino in età classica e tardo-antica, cfr. la trattazione sistematica di CALBOLI MONTEFUSCO 1988: 1-32.

¹³ Cfr. CICERONE, *De inventione*, I 20: «Exordium est oratio enunum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem: quod eveniet, si eum benivolum, attentum, docilem confecerit»; *Rhetorica ad Herennium*, I 4: «Principium est, cum statim auditoris animum nobis idoneum reddimus ad audiendum. Id ita sumitur, ut attentos, ut dociles, ut benivolos auditores habere possimus».

¹⁴ Inoltre, mentre Ascensio applica la dottrina dell'*exordium* partendo dalle citazioni di Tiberio Donato, Landino formula rilievi originali e molto aderenti alla versione ciceroniana, in maniera quindi indipendente rispetto al modello delle *Interpretationes Vergilianae* (il cui testo nella *princeps* è tipograficamente separato rispetto a quello del nuovo commento).

¹⁵ Cfr. CICERONE, *De inventione*, I 20; *Rhetorica ad Herennium*, I 4.

Diversamente rispetto alla tradizione aristotelica, che fondava almeno delle analogie specifiche,¹⁶ nel *De inventione* e nella *Rhetorica ad Herennium* è obliterato qualsivoglia cenno all'estensione della dottrina dell'*exordium* al suo corrispettivo poetico;¹⁷ anche

¹⁶ Il procedimento impiegato da Aristotele nella *Rhetorica* consisteva nell'illustrare i precetti retorici enunciati citando esempi tratti da opere poetiche, come appunto nel caso della dottrina del *proomion* (cfr. ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1414b-1416b). Nello specifico, il ricorso ai luoghi poetici è legittimato dall'analogia esplicita tra gli esordi relativi a ciascuno dei tre generi oratori e i principi dei poemi, delle tragedie o della musica aulodica (cfr. ivi, 1414b: «L'esordio è l'inizio del discorso, quel che sono il prologo in poesia e il preludio nel flauto»; in realtà il parallelo è sviluppato per i soli generi epidittico e giudiziario). All'esordio del discorso epidittico corrisponderebbe quindi il preludio eseguito dai suonatori di flauto (cfr. *ibidem*; in un passo successivo vi sono accostati anche gli esordi dei ditirambi, cfr. ivi, 1415a): un pezzo di bravura anche irrelato rispetto al soggetto del discorso ma ad esso sapientemente allacciato, il cui carattere può rientrare all'interno dei tipi della lode o del biasimo; solo in alcuni casi (argomento paradossale, difficile o discusso da molti) è previsto il ricorso alle modalità tipiche del discorso giudiziario, ovvero esortazione, dissuasione o appello all'ascoltatore: per quest'ultima tipologia è citato il proemio del poema epico di Cherilo di Samo («Ora che tutto è stato trattato...»). Coerentemente, i proemi dell'epica e i prologhi della tragedia sono accostati agli esordi dell'oratoria giudiziaria; ancor più in particolare, il principio del discorso giudiziario sarebbe raffrontabile con il proemio dell'epica (e con alcuni passaggi del dramma tragico o comico, non necessariamente incipienti) sulla base di quella che ne è rintracciata come funzione precipua: esporre il soggetto in modo da anticipare l'argomento all'ascoltatore. Ciò che contraddistingue la dottrina aristotelica dell'esordio è infatti la riduzione di questa sezione, almeno relativamente all'oratoria giudiziaria, alla «funzione essenziale» di «rendere evidente quale sia il fine cui tende il discorso»: soltanto questa tipologia di esordio è direttamente esemplificata attraverso il ricorso a luoghi poetici (i due *incipit* omerici e ancora quello del poema di Cherilo, insieme ad un passo dell'*Edipo re* di Sofocle). Gli spunti derivati dalle persone dell'oratore, dell'ascoltatore e dell'avversario o dal soggetto (su cui cfr. *infra*) sono invece utili a comporre altre forme di esordio comuni a tutte le tre specie di retorica e impiegati solo come «rimedi» (cfr. ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1415a) ad una disposizione degli ascoltatori non favorevole: è interessante notare che tutte le citazioni poetiche riportate in questa trattazione non corrispondono agli *incipit* delle opere ma all'inizio di discorsi in esse inseriti oppure a passi connotati da una funzione metatestuale interna (SOFOCLE, *Antigone*, 223; EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride*, 1162; OMERO, *Odissea*, VI 327).

¹⁷ È infatti attraverso la mediazione concettuale dello stagirita che si attua la prima applicazione poetica della dottrina ciceroniana dell'*exordium* che io abbia presente per l'età moderna, ovvero la chiave esegetica per il primo del *Paradiso* proposta nell'*Epistola* a Cangrande (verosimilmente databile entro il 1320, sebbene l'attribuzione a Dante resti discussa). Nei §§ 18-19 si tratta l'*exordium*, detto propriamente *prologus*, giusto il rinvio all'analogia aristotelica con il *principium* delle orazioni e il *preludium* delle composizioni musicali. La distinzione tra proemio retorico e prologo poetico («aliter fit a poetis, aliter fit a rethoribus») è individuata nell'aggiunta, da parte dei poeti, di un'*invocatio* ad una prima sezione comune che prevede di «prelibare dicenda ut animum comparent auditoris». Questa prima parte meglio designata come «principium exordii, sive prologus» è descritta, attraverso il rinvio esplicito alla *Nova Rethorica* di Cicerone (con cui si intenderebbe però il *De inventione*), come volta all'assoluzione dei tre *officia* propri dell'*exordium* retorico, rendere l'uditore *benivolum*, *attentum* e *docilis*, illustrati attraverso la connessione al *genus causae* di pertinenza (è pertanto notevole il travisamento lessicale per cui la cantica viene ascritta al *genus admirabile*); cfr. RONCONI 1970 e BRUGNOLI 1970. Sulla possibilità di interpretare i proemi di opere poetiche medievali in volgare secondo le coordinate della dottrina retorica classica si veda almeno SCHULTZ 1984, che mette in guardia rispetto alla difficile e infondata applicabilità dello schema almeno per i testi dei secc. IX-XII. Per la «topica dell'esordio»

per questa ragione la sua applicazione al proemio dell'*Encide* produce risultati singolari e, come si è anticipato, diversificati per i casi del Landino e di Ascensio. A cominciare dall'individuazione del tipo di causa, tentativo esaustivamente esperito dal fiorentino, che fa rientrare il poema nel genere *turpe* (a causa dell'infamia che pende su Enea, solo apparentemente imputabile come disertore della patria) e si impegna a rilevare i tratti conformi alla precettistica dell'*exordium* ad esso relativa;¹⁸ al contrario la *turpitude* della materia è recisamente negata da Tiberio Donato (che pure argomentava per allontanare una simile accusa dal protagonista)¹⁹ e per suo tramite da Ascensio («sese commendat, quia neque ludicra nec turpia sed spectata elegerit»): anche se in questo caso manca l'enunciazione del tipo di causa, verosimilmente l'esordio al quale avrà guardato il commentatore fiammingo sarà quindi quello nella forma esplicita, il *principium*. Per questo tipo pare che i tre *officia* specifici – sebbene i precetti in proposito nei manuali non aspirino a una certa sistematicità – possano adempiersi con modalità differenti sempre in connessione con il genere di causa, per cui sarà raccomandabile talvolta rafforzare maggiormente la *captatio benivolentiae*, altre destare con più impegno l'attenzione degli ascoltatori o conciliarne meglio la disposizione. Quanto ai mezzi con cui è opportuno suscitare l'*attentio*, la *docilitas* e la *benivolentia*, il *De Inventione* e la *Rhetorica ad Herennium* sembrano proporre una prossimità più stretta tra i primi due *officia*: in particolare, l'attenzione potrebbe essere provocata creando aspettativa intorno alla materia, ostentandone la novità e il rilievo, mentre la *docilitas* deriverebbe dall'esposizione compendiata dei diversi punti.²⁰ Pertanto Ascensio rileva il conseguimento dei due scopi nell'accento posto sull'importanza dell'ar-

più consueta, cfr. invece CURTIUS 1995: 100-104. L'uso di confrontare con i testi poetici la precettistica retorica, compresa quella relativa all'*exordium*, venne poi ereditato dalla critica cinquecentesca, anche per il versante dei testi volgari: «In un certo senso il passaggio fu facile e comprensibile. Se si doveva parlare di poesia narrativa, veniva subito in mente l'insegnamento di Cicerone a proposito della *narratio* (parte dell'invenzione) e delle parti che le si accompagnavano, *exordium*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, *conclusio*. Così i primi commentatori delle *Rime* del Petrarca videro nel primo sonetto l'esordio, nel secondo il principio della narrazione, e così via» (WEINBERG 1970: 548).

¹⁸ Cfr. LANDINO, *Commento*: 95v. Per il rilievo fondamentale che ha la retorica epidittica nella ricezione di Virgilio fra Tre e Quattrocento, specie nell'applicazione degli schemi di lode e di biasimo ai discorsi e alla struttura diegetica dell'*Encide*, rinvio a KALLENDORF 1989.

¹⁹ In proposito, cfr. TORZI 2015: 267 e 269-271.

²⁰ Cfr. CICERONE, *De inventione*, I 16; *Rhetorica ad Herennium*, I 7.

gomento, che rende il lettore attento, e in un'accorta *divisio*, che ne prepara la *docilitas* («et attentum ex pondere rerum [...], docilem autem ex rerum divisione»).

Di particolare interesse per la ricezione dei quattro versi inizianti con «Ille ego...» è invece la ricerca nel proemio dell'*Eneide* dell'adempimento della *captatio benivolentiae* esordiale. La trattazione di questo punto era quella più sistematica e dettagliata nei manuali, in quanto presentava l'analisi di una casistica ad essa interna, risalente a una specializzazione della teoria aristotelica che prevedeva la possibilità di prendere spunto per il contenuto dell'esordio dalle persone del parlante, dell'avversario e del giudice e ancora dalla stessa causa disputata.²¹ La bipartizione tra *personae* e *res* gode di una certa stabilità e pertanto la dottrina della *captatio benivolentiae* è ripresentata con connotati molto simili ancora nell'*Institutio oratoria*. Quintiliano, tuttavia, rivendicava di aver innovato su un punto: la triade delle *personae* sarebbe stata ampliata con l'inclusione della persona dell'*actor*, ovvero dell'avvocato che pronuncia la causa.²² Un accenno a questo sdoppiamento era già presente in un passaggio del *De oratore*, dove si prescriveva di «probari mores et instituta et facta et vitam et eorum, qui agent causas, et eorum pro quibus»;²³ poco oltre si scendeva ancor più nel dettaglio, proponendo di ricordare, a proposito del cliente, la sua onoratezza (*dignitas*), le imprese (*res gestae*) e la buona reputazione (*existimatio vitae*); all'oratore si raccomandava invece far trapelare qualità altrettanto lodevoli attraverso un modo di porgere affabile e pacato.²⁴ Qualità simili erano enumerate nella

²¹ Cfr. CICERONE, *De inventione*, I 22: «Benivolentia quattuor ex locis comparatur: ab nostra, ab adversariorum, ab iudicum persona, a causa»; *Rhetorica ad Herennium*, I 8: «Benivolos auditores facere quattuor modis possumus: ab nostra, ab adversariorum nostrorum, ad auditorum persona et ab rebus ipsis».

²² Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV 1, 6: «Benivolentiam aut a personis duci aut a causis accepimus. Sed personarum non est, ut plerique crediderunt, triplex ratio, ex litigatore et adversario et iudice; nam exordium duci nonnumquam etiam ab actore causae solet». La consuetudine romana di ricorrere ad un avvocato, infatti, suggeriva di adattare la precettistica relativa alla *captatio benivolentiae ab nostra persona* alla realtà di un contesto nuovo, scindendo le due *personae*, quella dell'*actor* e del cliente (*litigator*), all'interno della tradizione consolidata (cfr. CALBOLI MONTEFUSCO 1989: 19).

²³ CICERONE, *De oratore*, II 182.

²⁴ Cfr. *ibidem*: «Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione vitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt. Sed haec adiuvant in oratore: lenitas vocis, vultus pudor[is significatio], verborum comitas; si quid persequere acrius, ut invitus et coactus facere videare. Facilitatis, liberalitatis, mansuetudinis, pietatis, grati animi, non appetentis, non avidi signa proferre perutile est; eaque omnia, quae proborum, demissorum, non acrium, non pertinacium, non litigiosorum, non acerborum sunt, valde benevolentiam conciliant abalienantque ab eis, in quibus haec non sunt».

descrizione della *captatio benivolentiae ab nostra persona* nel *De inventione*, ma prescritte alla sola figura dell'oratore, che doveva aver cura di riferire «de [...] factis et officiis sine arrogantia», di dissipare «crimina inlata et aliquas minus honestas suspiciones iniectas», di ricordare «incommoda» del passato e «difficultates» del presente, infine di ricorrere a «prece et obsecratione humili ac supplici». ²⁵ Molto prossimi a questi ultimi sono i precetti impartiti nella *Rhetorica ad Herennium*, mentre secondo l'autore dell'*Institutio* l'oratore avrebbe ottenuto il favore dei giudici dalla sua fama di «vir bonus», dalla considerazione dell'*officium* che lo aveva condotto all'assunzione della causa, con l'esplicita profusione di modestia e l'allusione alla difficoltà del condurre un compito tanto gravoso; per quanto invece riguardava il *litigator*, si prescriveva di evidenziarne la *dignitas*, talvolta l'*infirmitas*, i meriti, nonché lo stato particolare («sexus, aetas, condicio») al fine di muovere i giudici a pietà. ²⁶

Nel commento al proemio dell'*Enecide*, Ascensio elabora la sua descrizione della *captatio benivolentiae* virgiliana ancora a partire dalla citazione di Tiberio Donato – e il dato enfatizza ancor meglio le risonanze della rifusione mediata di diverse dottrine retoriche – in particolare dalla terza funzione lì evidenziata dopo «proponit» e «dividit», ovvero il «commendat sese». Tiberio Donato riconduceva la realizzazione della “*commendatio*” nel proemio ai due elementi della causa («carmen suum») e di colui *pro quo agitur causa* («personamque eius et gesta»; «Aeneae personam») in almeno due luoghi: «Commendat in prima propositione carmen suum personamque eius et gesta quem purgandum laudandumque susceperat [...]» ²⁷ e

Proposito nova inventione themate, in quo non solum quae esset dicturus ostendit verum etiam multiformi ratione divisionis usus est, commendavit carmen suum et Aeneae personam omni liberam crimine demonstravit, Iunonem, quam ex diverso posuit, multis modis gravi perfudit invidia. ²⁸

²⁵ Cfr. ID., *De inventione*, I 22.

²⁶ Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV 1, 7-13.

²⁷ TIBERIO DONATO, *Interpretationes Vergilianae* [Georgi]: 3,18-20.

²⁸ Ivi: 10,10-15.

Più interessante è un terzo luogo, quello da cui provengono le tessere assimilate da Ascensio, in cui sembrerebbe che sia applicato come strumento interpretativo lo schema della *captatio benivolentiae ab actore causae*, che nel caso dell'*Eneide* corrisponderebbe appunto alla persona di Virgilio: «[...] in hac brevitate et angusta propositione multa complexus est; nam et proposuit et divisit et in eo ipso *sese commendat*, quod non ludicra vel turpia ut alii, sed spectata elegerit ad scribendum [...]».²⁹

Un'attuazione analoga della *captatio benivolentiae* attraverso la presentazione della persona che pronuncia la causa è rilevata anche dal Landino, che dal canto suo applica minuziosamente lo schema associandolo esplicitamente alla retorica dell'*exordium* e individuandone i molteplici elementi: «Captat autem benivolentiam a *persona sua*: quoniam se non in nugis, sed in maximis rebus occupatum ostendit».³⁰

Ritorno a questo punto sull'evidenziazione della *captatio benivolentiae* virgiliana attuata da Badio Ascensio: «“Commendat autem *sese* – inquit Donatus – quod neque ludicra nec turpia, sed spectata elegerit”. Ex hac autem *sui atque a se scribendorum* commendatione reddit auditorem seu maius lectorem benivolum [...]».³¹ Per rintracciare le differenze, a prima vista minime, tra quanto illustrato in questa stringa esegetica e quelle precedenti, occorre ora richiamare l'attenzione sul testo di riferimento ad esse associato, che è «Arma virumque cano» per Tiberio Donato e Landino, «Ille ego [...] cano» per Ascensio. Se è generalmente vero che l'interpretazione si riverbera sul testo, è possibile in questo caso ribaltare l'affermazione e constatare che commenti molto simili mutano il loro senso con la ricombinazione del testo al quale sono attribuiti. Nell'applicazione dello schema della *captatio benivolentiae* al proemio dell'*Eneide* la scissione delle persone dell'*actor causae* (Virgilio) e del *litigator* (Enea), che in questo caso è però tutt'uno con l'oggetto del canto del poeta, implica la preminenza esclusiva riservata nel commento del Landino alla decodificazione delle modalità di presentazione e di difesa di Enea, sia in veste di «qui, pro quo agitur causa», sia come «res ipsa»: in altre parole, l'«a persona sua» del fiorentino, come del resto il «sese» di Tiberio Donato – laddove entrambi i commentatori espongono versi in cui l'unica parvenza dell'autore/*actor causae* può al massimo risiedere nella

²⁹ Ivi: 7,6-10; corsivi miei.

³⁰ LANDINO, *Commento*: 95v; corsivi miei.

³¹ ASCENSIO, *Commento*, II: 2v.

prima persona del verbo *cano* – non possono che identificarsi con la scelta della materia da cantare *tout court*, quasi sovrapponendosi – se volessimo applicare ad oltranza lo schema retorico – alla *captatio benivolentiae a rebus ipsis*. L'estensione di questa prospettiva alla considerazione della sezione del “pre-proemio”, invece, fornisce il riscontro di uno spazio inedito per la presentazione dell'*actor causae*. Quello del mutamento del contesto non è poi l'unico dato a cui ci si può appellare per questa ricostruzione; del resto sarebbe ben poca cosa se non fosse accompagnato da una variazione formale attuata da Ascensio quasi impercettibilmente e che a propria volta acquisisce senso alla luce dei versi «Ille ego...». Nella sua “parafrasi” al commento di Donato sopra citato, infatti, l'interprete fiammingo scompone la *commendatio* in due elementi che sarebbe inesatto sovrapporre per equivalenza: dice infatti non «sese» ma «sui atque a se scribendorum». Di questi, soltanto il secondo deriva da Tiberio Donato ed è ancora assimilabile a quello evidenziato dal Landino. Diversamente, così come appare dalla lettura del testo («Ille ego...») con il relativo commento, priva della mediazione intertestuale delle altre e precedenti esegesi, il primo elemento non può che riferirsi alla persona dell'autore, quale solo i versi del “pre-proemio” la presentano. Plausibilmente, infatti, non doveva riuscire difficoltoso ad Ascensio applicare a quel brano che presenta la figura del poeta mediante le sue opere passate e, segnatamente, la reputazione da esse guadagnata, la precettistica della *captatio benivolentiae* esordiale che prende le mosse «a persona nostra», appunto attuabile esponendo «de nostris factis et officiis sine arrogantia» e richiamando «incommoda» del passato e «difficultates» del presente (magari in quell'implicita e timorosa trepidazione dell'«at nunc horrentia Martis / arma virumque cano»).

Rispetto a quanto osservato finora conviene quindi soffermarsi non tanto sull'acquisizione dei principi dell'*exordium* retorico per la trattazione dell'*incipit* poetico, che è fenomeno piuttosto frequente nella trattatistica cinquecentesca³² ed era peraltro già attestato nel commento del Landino al proemio dell'*Eneide*. Il punto notevole è piuttosto la particolare rispondenza che è possibile istituire tra questa dottrina retorica e l'*incipit* coi quattro versi del “pre-proemio”: infatti ne consegue che, spostandoci sul piano del-

³² Si veda ad esempio la trattazione di MINTURNO, *Poetica*: 17, che tratta di virtù e vizi dei «principi» rinviando ai «Rhetorici maestri».

la trattatistica teorica, a prospettive rovesciate, risulta assolutamente legittimo che l'«Ille ego» pseudo-virgiliano venga annoverato tra gli esempi di *captatio benivolentiae* esordiale attuabili in un proemio epico.

È quanto accade nella *Poetica* del Castelvetro, che nella propria esposizione innesca sul corpo aristotelico un *excursus* sui «prolaghi» in cui appaiono rifusi alcuni elementi della dottrina retorica dell'*exordium*. Per sciogliere l'ambiguità in merito all'uso del plurale nel testo di Aristotele in riferimento ai prologhi della commedia, il traduttore modenese avverte la necessità di supplire ulteriori informazioni su varie tipologie di prologhi. Nella sesta particella della *Seconda parte principale*, quindi, ipotizza l'esistenza di tre tipi di prologhi per la commedia: tra questi vi sarebbe il prologo «seperato», tipico esclusivamente della commedia latina e recitato da un personaggio che successivamente non compare più nell'azione drammatica e che fungerebbe da «consigliere o segretario o avvocato del poeta». In questa sede occorre sottolineare che Castelvetro attribuisce a questo particolare tipo di prologo anche l'assoluzione di specifici uffici correlati alla lode del poeta e della favola o al biasimo dei loro detrattori e ne riconduce l'origine proprio all'uso dei poeti «narrativi o epopeici»:

Ora, poi che i poeti latini avevano trovata una persona che potea parlare della commedia narrando l'argomento sotto alcuna colorata cagione, per giunta la fecero lodare il poeta e biasimare gli avversari e dire molte cose in acconcio de' fatti suoi e in isconcio degli altrui, e specialmente mostrando che queste cose dipendessero dalla comedia e si convenisse dirle per cagion sua. La qual cosa ebbe origine da' poeti narrativi o epopeici, li quali scrivendo o narrando in persona loro possono lodarsi o scusarsi o ancora dire male d'altrui, quando n'è loro porta cagione [...].³³

Sebbene l'assimilazione della dottrina dell'*exordium* di ascendenza retorica non sia in alcun modo esplicitata, nella trattazione del Castelvetro si riscontrano delle formulazioni particolarmente riconoscibili: la distinzione delle persone, dei fatti, gli elementi della lode, della scusa e del biasimo, la contrapposizione degli avversari. Se nella commedia questa funzione era attribuita a un intermediario tra il poeta e il pubblico, nei cosiddetti «poemi

³³ CASTELVETRO, *Poetica*, I: 142

epopeici» gli uffici dell'*exordium* verrebbero assolti dal poeta che parla in prima persona.

Il primo esempio che cita Castelvetro dunque è proprio Virgilio, che avrebbe attribuito tale funzione al principio dell'*Encide* cominciando con «Ille ego» e quanto segue (citato per esteso); ad un analogo uso avrebbe contribuito Stazio, con il prologo della sua *Achilleide* (dalla quale vengono citati i vv. 12-13), contenente l'allusione a sé stesso come autore della *Tebaide*.³⁴

2. UN *INCIPIT* “IN MINORE”? ESCURSIONI STILISTICHE E GERARCHIE DI GENERI NEL PROEMIO DELL'EPICA

Se il recupero della dottrina dell'*exordium* retorico non impone un'alternativa tra i due *incipit*, risultando applicabile a entrambi, il secondo caso che mi propongo di esaminare consiste nella ripresa di un'interpretazione abbastanza precoce sul versante dei commenti, che implica il rinvio a un'altra *auctoritas* antica in funzione di completo allineamento con il “pre-proemio”. Questa volta si dovrà risalire ad un passaggio dell'*Ars poetica* oraziana, forse l'unica delle fonti antiche a formulare alcune indicazioni specifiche per il proemio dei poemi epici:

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
«Fortunam Priami cantabo et nobile bellum».
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: 140
«Dic mihi Musa virum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum vidit et urbes”.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem

³⁴ Castelvetro prosegue ammettendo la possibilità di assolvere la *captatio benivolentiae* anche nei finali, citando gli esempi delle *Metamorfosi* ovidiane e ancora della *Tebaide*. Inoltre estende l'ambito di applicazione alla poesia volgare, ricordando il tipo dei congedi di canzone danteschi e sanzionando l'uso petrarchesco e petrarchista di inserire allusioni all'autore non esclusivamente nelle sedi prescritte.

cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim». ³⁵ 145

Nei commenti viene rilevata l'analogia tra l'*incipit* citato come esempio negativo («Fortunam Priami cantabo et nobile bellum», traduzione del primo verso del poema di uno «scriptor cyclicus») e la formulazione del virgiliano «Arma virumque cano»: il suggerimento oraziano di 'trarre la luce dal fumo', piuttosto che 'il fumo dalla luce', sembrava allora meglio conciliarsi con quello che era ritenuto il proemio originario dell'*Eneide*. Le argomentazioni dei commentatori, pertanto, sono tese ad avvalorare l'allineamento tra l'*Ars poetica* e l'«Ille ego» non solo per la posposizione della protasi che si attuerebbe con quest'ultimo ma anche perché vi trovano applicato uno schema ascendente, risultato di una lettura che recuperando il tradizionale modello tripartito dell'antica *Rota Vergilii* rintracciava in ciascun segmento del "pre-proemio" una corrispondenza "stilistica" con l'opera in esso rievocata, delineando quindi un percorso graduale dall'umile al mediocre fino al sublime.³⁶ Senza dilungarmi oltre sulla questione nei termini in cui è elaborata nei commenti, intendo soffermarmi sul suo sviluppo nei contributi di due autori in particolare, Sperone Speroni e Torquato Tasso.³⁷

La riflessione su Virgilio dello Speroni si estese lungo l'arco cronologico di diversi decenni, a partire almeno dai primi anni '60 del Cinquecento fino, verosimilmente, alla morte, occorsa nel 1588:³⁸ frutto di questo lavoro critico furono otto *Discorsi* e tre *Dialoghi* (di cui uno frammentario). Di questi, la prima tipologia di scritto accorpa i rilievi sull'opera virgiliana in una forma più immediata, quasi propedeutica allo sviluppo dei più complessi *Dialoghi*. In entrambi i casi il programma speroniano prevede la messa in discussione di un modello ormai unanimamente accolto e raramente contestato: per farlo

³⁵ ORAZIO, *Ars poetica*, 136-145.

³⁶ Ho esposto la questione più nel dettaglio in CATAPANO 2022: 18-22, al quale mi permetto ancora di rimandare.

³⁷ La corrispondenza tra il "pre-proemio" e l'indicazione dell'*Ars poetica* è evidenziata già da Bernardino Daniello e posta in relazione con l'*incipit* della canzone petrarchesca *Nel dolce tempo* (*Rerum vulgarium fragmenta*, XXIII) nella *Poetica* e nel successivo commento al Canzoniere (cfr. ivi: 11-14; 22-23); il lucchese ripropone pure la dottrina ciceroniana dei tre *officia* dell'*exordium* ma limitandone la pertinenza ai principi delle orazioni interne ai poemi (cfr. DANIELLO, *Poetica*: 259).

³⁸ Per la datazione, cfr. ZABUGHIN 1924: 23 e HIMMEL 1990: 59.

è necessario riaccostarsi al poema sgombrando il campo dalla miriade di interpretazioni stratificatesi nei secoli, dunque attuando il passaggio preliminare di una “critica della critica”.³⁹ Nel *Dialogo primo* Speroni si prefigge appunto di risalire ai primi “critici” del poema virgiliano, quei revisori che si occuparono di perfezionare l’opera salvandola dalle fiamme. L’obiezione principale di Speroni risiede nella scarsa validità dell’operazione che sarebbe stata attuata da Tucca e Vario secondo le fonti: questa consisterebbe di interventi singoli, circoscritti a precisi luoghi del testo e non coordinati secondo un progetto generale che arrivasse a mettere in discussione l’impostazione del poema nel complesso.

Come si può immaginare, il primo intervento ad essere posto sotto la lente dei due interlocutori è proprio l’espunzione dei versi iniziali del proemio composto da Virgilio: sebbene l’orientamento complessivo della speculazione di Speroni sull’*Eneide* lo induca, a conti fatti, a vestire il ruolo del *detractor*,⁴⁰ l’obiettivo di dimostrare l’inconsistenza di interventi correttori puntuali suggerisce, per il caso del “pre-proemio”, di concludere in favore del presunto originale virgiliano. Le argomentazioni addotte riprendono quelle già elencate nel precedente *Discorso VI (Le correzioni che si doveriano fare in Virgilio)*: per Speroni i quattro versi assolverebbero la funzione di “sigillo”, di garanzia sulla paternità dell’opera, secondo un uso che prevedeva la possibilità dell’allusione o della menzione dell’autore in sede incipitaria, esemplificato con il rinvio non ad altri poeti ma agli storici Tucidide, Erodoto e Dionigi di Alicarnasso; al medesimo ufficio, nello stesso Virgilio, concorrerebbe anche l’allusione nella chiusa delle *Georgiche*: risulterebbe pertanto incoerente espungere i quattro versi dal proemio dell’*Eneide* e giustificare, invece, il caso del poema didascalico.⁴¹ Un’ulteriore riprova risiede quindi proprio nel riscontro con il precetto sui

³⁹ Mutuo l’espressione da FURNEL 1990: 238-239. Nei *Dialoghi* l’avvio del ragionamento muove da una questione quasi paradossale, capire perché lo stesso Virgilio avesse maturato l’intenzione di distruggere il poema dandolo alle fiamme, quindi interrogarsi sulla ragione di questa presunta “imperfezione” dell’opera.

⁴⁰ La risoluzione finale dell’opera speroniana è, in breve, che «Vergilio è nobilissimo poeta nell’elocuzione, ma non nell’invenzione delle cose» (SPERONI, *Dialogo Virgilio*: 160): questa bipartizione del giudizio tra *elocutio* e *inventio* è stata ricondotta alla riflessione sulla separazione degli ambiti del sapere sviluppata negli ambienti padovani negli anni precedenti; secondo l’ottica di Speroni, il risultato della sua disamina si discosterebbe dalle interpretazioni critiche precedenti in quanto condotta con occhio di «filosofo», meno sensibile dunque agli abbagli degli ornamenti e del verso (cfr. in particolare SPERONI, *Opere*, IV: 442; sulla questione cfr. ZABUGHIN 1924: 23-24 e, soprattutto, HIMMEL 1990 e FURNEL 1990).

⁴¹ L’argomento del “sigillo” (o “*sphragis*”) compare già nei precedenti commenti ad «Ille ego...» (i citati Dati, Ascensio, Valeriano) e si ritrova pure nella *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero (1561): nel cap. 17 del V libro,

principi nell'*Ars poetica* oraziana: anzi, il critico padovano sostiene che «questo principio [di Virgilio] pare esser il luogo onde Orazio prende il precetto suo poetico di non esser gonfio nel cominciare» e, addirittura, l'*incipit* «Arma virumque cano» sarebbe «assai più gonfio» rispetto all'esempio citato da Orazio.⁴²

Nel *Dialogo primo* i due interlocutori, Bartolomeo Trappolino e Pietro Zacco, discutono dell'opera di correzione di Tucca e Vario; a Zacco è affidato il compito di esaminare nel dettaglio i versi espunti dal proemio, tralasciati da Servio e Donato e dai grammatici successivi. È notevole, in apertura, l'enunciazione della problematicità di una proposta di restauro delle parti espunte (formulata con piena consapevolezza dell'entità della tradizione) che conferirebbe l'aura del posticcio pure a un frammento originale cassato a torto e poi recuperato. La prima notazione rileva l'incongruenza di «soggetto» tra il principio che muove da «campi e selve» e il poema dedicato all'«arme e l'uomo». La difesa di Zacco è saldamente attestata sulla tesi che «chi quelli [versi] parte dal suo principio, le taglia il capo dal busto»: gli attributi di «arma» introdotti nel quarto verso del «pre-proemio» («horrentia Martis / arma») sarebbero cruciali per la determinazione del corretto senso del termine; la «giunta» ad «arma» trascinerebbe poi l'esigenza di menzionare preliminarmente «selve e campi» di *Bucoliche* e *Georgiche*; inoltre, con la medesima rievocazione delle sue tre opere, qui Virgilio alluderebbe anche al «cecini pascua, rura, duces» del celebre autoepitafio. Il successivo rinvio ad altri luoghi delle due opere precedenti ha però una funzione più complessa di quella della semplice analogia tra «pre-proemio» e chiusa delle *Georgiche* proposta nel *Discorso*, pure riaffermata subito dopo: il nucleo dell'argomentazione, in questo caso, consiste nella liceità dell'allusione a «soggetti» estranei allo «stile» dell'opera, procedimento che sarebbe autorizzato dallo stesso Virgilio quando allude al progetto di un poema d'armi nelle opere precedenti.⁴³ Riproponendo la tradizionale nozione del canone tripartito delle opere virgiliane, Trappolino dunque conclude:

dedicato a 'principi e fini', questi afferma che la decurtazione dei quattro versi equivarrebbe, appunto, a 'sottrarre la paternità virgiliana' (cfr. SCALIGERO, *Poetica*: 294; sui versi cfr. anche ivi: 54). Per l'introduzione di questa tesi negli studi moderni sull'autenticità dei versi cfr. almeno DE WITT 1921 e FUNAIOLI 1947.

⁴² SPERONI, *Discorso Virgilio*: 536.

⁴³ I luoghi allusi sono VIRGILIO, *Bucoliche*, VIII 6-9 e *Georgiche*, III 28-30. A questi viene assimilata, per la comune tematica bellica, l'allusione a Cesare contenuta nella chiusa delle *Georgiche* (IV 560-562): sfruttando ancora la correlazione tra *res* e «stile», Speroni parla qui di «menzione di cose altissime ed a quella opra non convenevoli» (SPERONI, *Dialogo Virgilio*: 108).

e alla Buccolica e alla Georgica nel suo stil basso e mezzano non si disdisse il prometter di voler fare, quando che fosse, il maggior poema; per qual cagione ora al maggiore, mentre è per farsi, si disconviene il raccontar brevemente d'aver già fatti i minori? E da que' doi bassi e mezzani, quasi per gradi montando in suso passare al terzo, che siede in cima di tutti loro?⁴⁴

Infine, ritorna il rinvio al precetto dell'*Ars poetica*: l'inizio realizzato da Tucca e Vario «squarciatamente gridando» risulterebbe ancor più molesto del verso citato da Orazio; in più, si evidenzia, conferirebbe al primo verso del poema un tono proverbiale, facendolo risuonare beffardamente «per molte bocche che non lo intendono».⁴⁵

In definitiva, anche nella piena consapevolezza della scarsa entità di una correzione attuata su pochi versi, siano pure quelli del proemio,⁴⁶ l'adesione al precetto oraziano applicato all'*Eneide* è qui espressa in termini molto netti:

con questo verso nel primo salto s'innalza tanto la *Eneida*, che non possendo, per forza che abbia, salir più suso né star su l'ali gran tempo, a guisa d'Icaro innanzi al fine tra via mancando, convien che cada e anneghi.⁴⁷

Il senso della correlazione tra l'*Ars poetica* e i due modelli di proemio contemplati nella tradizione dell'*Eneide* conduce invece ad esiti pressoché opposti nei *Discorsi del poema eroico* del Tasso,⁴⁸ sul quale pure avevano esercitato una certa influenza, negli anni giovanili, gli studi speroniani su Virgilio.⁴⁹

Lo stesso Tasso aveva peraltro adottato il modello del proemio “esteso” virgiliano nel suo *Rinaldo*: nelle prime ottave del poema giovanile era infatti realizzata l'allusione

⁴⁴ Ivi: 107-108.

⁴⁵ Ivi: 109.

⁴⁶ Entrambi gli interlocutori, al termine della sezione dedicata ai quattro versi, concordano nell'affermare che «il trarli o metterli in quel principio può giovar poco, e poco nocere a quel poema non assoluto né condannato per così lieve correzione» (*ibidem*).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Verosimilmente ultimati già nel 1587 ma comparsi come volume autonomo nel 1594. Sulla cronologia della composizione cfr. POMA 1964: 263-270.

⁴⁹ Cfr. HIMMEL 1990 e GIRARDI 1997.

ad entrambi gli *incipit* dell'*Encide*, invertendone però la successione. Ad un attacco sul tipo dell'«Arma virumque cano», mediante il quale veniva esplicitata la protasi, seguiva un'ottava esemplata sullo schema del “pre-proemio” e contenente la rievocazione delle tappe precedenti del tirocinio poetico dell'autore mediante la rifusione di altre tessere virgiliane:⁵⁰

Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come il trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo,
allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori
mostrarono il cor più che le forze saldo;
e Troiano, Agolante e 'l fiero Almonte
restar pugnando uccisi in Aspramonte.

Musa, che 'n rozo stil meco sovente
umil cantasti le mie fiamme accese,
sì che, stando le selve al suono intente,
Eco a ridir l'amato nome apprese:
or ch'ad opra maggior movo la mente,
ed audace m'accingo ad alte imprese,
ver' me cotanto il tuo favor s'accresca,
ch'al raddoppiato peso egual riesca.

Forse un giorno ardirai de' chiari fregi
del gran Luigi Estense ornar mie carte,
onde, mercé del suo valor, si pregi
e viva il nostro nome in ogni parte [...].⁵¹

È stato osservato che nel proemio del Tasso, che all'epoca del *Rinaldo* aveva alle spalle una carriera letteraria piuttosto esigua, il riuso del modello dell'«Ille ego» assolveva non tanto

⁵⁰ Cfr. PROTO 1985: 85-86 e COMELLI 2013: 170.

⁵¹ TASSO, *Rinaldo*, I 1-3.

la funzione di canonizzare un percorso esemplare quanto quella di individuare una *gradatio* dei generi entro la quale il poema si collocava ancora in una posizione mediana: era sì previsto uno stadio precedente, identificato nella poesia lirica, ma veniva anche anticipato un progetto ulteriore, coincidente con l'abbandono definitivo della lira e la scelta di una materia ancor più *ardita*.⁵²

Se l'imitazione di questo schema ascensionale era ancora contemplata nel poema giovanile, non ve ne sarà più alcuna traccia nel proemio della *Liberata*, coerentemente con quanto si trova affermato nei tardi *Discorsi del poema eroico*. Qui Tasso si sofferma sui proemi nella parte iniziale del libro IV, riprendendo l'usuale esposizione del precetto oraziano. Commentando il brano dell'*Ars poetica*, il poeta rileva acutamente che se il modello che verosimilmente orientava il suggerimento oraziano era l'*incipit* dell'*Odissea*⁵³, il verso «Fortunam Priami cantabo et nobile bellum»⁵⁴ poteva però essere ancora associato allo stesso Omero, per la strutturazione simile dell'*incipit* dell'*Iliade*. Ecco allora che nel quasi automatico passaggio alla considerazione dell'esempio virgiliano, Tasso allude all'episodio dell'intervento di Tucca e Vario sul "pre-proemio" ed esprime il proprio giudizio in merito, stravolgendo l'approccio finora consueto:

Orazio diede per ammaestramento, nella proposizione e nell'invocazione, che non si cominciassero da parole troppo gonfie, biasimando Antimaco il quale diè principio al suo poema con questo verso:

Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum,

⁵² Il procedimento allusivo, infatti, risulta ulteriormente stratificato se si considera che già prima del Tasso il modello dell'«Ille ego» era stato imitato nel proemio del *Girone il Cortese* dall'Alamanni, con lo scopo di promuovere il poema come esito di una carriera letteraria modello, che come quella virgiliana annoverava le tappe delle *Ecloghe* e del poemetto della *Coltivazione* (cfr. ALAMANNI, *Girone*, 1: «Io che giovin cantai d'ardenti amori / i dubbiosi piacer, le certe pene, / poi destai per le selve tra i pastori / zampogne inculte, e semplicette avene; / indi l'arte e l'oprar' a i buon cultori / mostrai ch'ai campi e gregge si conviene, / or de i miei giorni alle stagion mature / narrerò di Giron l'alte avventure»). Secondo Jossa, seguito poi da Sacchi, con il *Rinaldo* Tasso si rifarebbe all'esempio dell'Alamanni per realizzare consapevolmente un poema implicato ancora in parte con le forme del romanzesco e quindi collocabile in una posizione mediana tra la lirica e l'*epos* (cfr. JOSSA 2002: 55-56 e SACCHI 2006: 72-74). Per l'analisi dettagliata del proemio e delle sue fonti, cfr. COMELLI 2013: 167-174.

⁵³ Cfr. ORAZIO, *Ars poetica*, 141-142: «Dic mihi Mura virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes».

⁵⁴ Ivi: 137.

lodando all'incontra Omero il quale cominciò l'*Odissea* con questo altro:

Dic mihi, Musa, virum captae post tempora Troiae;
 quantunque la comparazione si potesse fare tra l'Iliade e 'l poema biasimato, nel quale era cantata la fortuna di Priamo. Ma la proposizione dell'Iliade, o l'invocazione, può esser considerata da chi meglio suol giudicare lo stil de' poeti greci [...]. Orazio ammaestrò gli epici con l'autorità d'Omero; e per mio avviso non biasimò Orazio tutti i principii alti ed illustri, ma quelli solamente a' quali non corrispondono l'altre parti; peroché non si conviene, com'egli dice, dare *ex fulgore fumum, sed ex fumo lucem*; ma il dare *ex luce lucem* non sarebbe biasimato da Orazio medesimo. Diremo adunque che o si dà luce da luce, o luce da fumo, o fumo da luce, o fumo da fumo; e con parole proprie diremo o che sono principii chiari e l'altre cose chiare, o dopo gli oscuri principii seguitano più chiare narrazioni, o da chiari principii nascono l'oscuere, o da gli oscuri similmente l'oscuere, e parimente le basse dopo i bassi, e le basse dopo gli alti, e l'alte appresso gli alti, e l'alte che seguono i bassi cominciamenti. Di queste quattro coppie, che i Latini chiamano combinazioni, due per mio parere sono degne di biasimo, l'altre di lode: merita biasimo il dar le cose oscure dopo l'oscuere e l'oscuere dopo le chiare. L'altre due sono laudevole molto; e l'istesso giudizio si può fare dell'altre quattro coppie, se l'alte cose e le basse insieme s'accoppieranno. Virgilio accoppiò l'alto stile e l'illustre nella proposizione:

Arma virumque cano etc.,

e simili sono i seguenti versi; e sempre avrebbe continuato nella medesima altezza e nel medesimo splendore, s'alcuna volta non avesse voluto variar le forme del parlare. *Laonde io non posso riprovare in modo alcuno il giudizio di Tucca e di Varo*, seguito assai arditamente da Lucano [...].⁵⁵

L'attacco «Arma virumque cano» realizzato dai revisori di Virgilio (e a ben vedere anche dell'Omero dell'*Iliade*), per via dell'articolazione della protasi repentina e immedia-

⁵⁵ TASSO, *Poema eroico*: 175-176 (corsivi miei); seguono i rinvii alle "proposizioni" di Lucano, Stazio e Silio Italico, articolate «arditamente» e «con grande animo». La volontaria variazione delle «forme del parlare» nell'*Eneide* può forse essere ricondotta a quanto il Tasso aveva affermato precedentemente postulando la possibilità di un'escursione stilistica interna al genere «eroico» e non coincidente con gli stili di altre forme poetiche: «Giulio Cesare da la Scala [...] dovrebbe esser seguito in un'altra opinione, estimando egli che l'umiltà di Virgilio ne lo stile sublime, cioè ne l'*Encide*, sia differente da quella de la *Buccolica in spezie*; ma l'altezza da la umiltà de l'*Encide* sia diversa non di spezie, ma di modo. Più sicuramente nondimeno si può affermare che il temperato e 'l sublime e l'umile del'eroico non sia il medesimo con quelli degli altri poemi; e se fosse pur lecito al poeta usar lo stil dimesso ne l'epopeia, non dee però inchinarsi a quella bassezza ch'è propria de' comici [...]» (Ivi: 196-197, corsivi miei); sviluppa una notazione già contenuta in ID., *Arte poetica*: 41).

ta, è certamente accostabile al modello di *incipit* dello sfortunato poeta ciclico; tuttavia questo, secondo Tasso (ed è qui il sostanziale ribaltamento di prospettiva) non implica automaticamente che l'*Eneide* possa incorrere nella sanzione di Orazio. Implementando il gioco metaforico sulle immagini del fumo e della luce, il poeta trae alcune considerazioni ulteriori che effettivamente non entrerebbero in contraddizione con la formulazione originaria dell'*Ars*: un inizio “magniloquente” non è da condannare in assoluto, è anzi concesso e raccomandato a patto di saper mantenere il medesimo tono nello sviluppo del poema. Fuor di metafora, quella tassiana è un’interpretazione che circoscrive tutta nell’alveo dell’«alto» e dell’«illustre» l’esperienza dell’epica virgiliana⁵⁶ e la rifunzionalizza come modello di perfetto accordo di stile tra proemio e poema:

Non posso adunque biasimare la proposizione alta, chiara ed illustre, ove il poeta eroico, che da Orazio è detto «promissi carminis auctor», non manchi delle sue promesse; anzi, se la proposizione è quasi un proemio del poeta, il muover aspettazione ed il fare attento il lettore è molto convenevole per mio giudizio nella proposizione [...].⁵⁷

La vicenda cinquecentesca del “pre-proemio” – che, pur implicando a livello ecdotico una porzione minima del testo virgiliano, apporta una significativa interferenza sul modello per un luogo cruciale come il proemio – rappresenta forse un caso esemplare per la considerazione di Virgilio come *auctoritas* non monolitica e anzi rimodulabile rispetto all’allineamento con altre compagini di *auctoritates*. Nel passaggio estratto da Castelvetro l’«Ille ego» è contemplato in accordo con il postulato di una presunta specificità dell’epica latina, arrestandosi a un passo dalla spinosa questione dell’intervento della personalità e del privato del poeta nella propria opera, specie nella sede del proemio, sollevata in modo dirompente dal caso ariostesco.⁵⁸ Dall’altra parte, gli esempi contrapposti di Speroni e Tas-

⁵⁶ Sull’elaborazione e le fonti della nozione tassiana di stile illustre nei *Discorsi*, cfr. BALDASSARRI 1977 e GROSSER 1992: 266-300.

⁵⁷ TASSO, *Poema eroico*: 177.

⁵⁸ L’impersonalità dell’*epos* omerico era già motivo quasi proverbiale, pertanto non stupisce, ad esempio, l’analogia tra l’eccezionale caso di “presenza dell’autore” che troviamo nell’*Inno ad Apollo* attribuito ad Omero e il “pre-proemio” virgiliano in questa riflessione di Francesco Patrizi: «ed Omero, che ad altri parve che di sé non mai parlasse ne’ poemi suoi, nell’inno ad Apolline, se bene non si nomina, così si dipigne e col canto suo, e con la cecità, e con l’habitazione sua, che ben si intende che di sé favelli, e non senza vantamento. L’empio de’

so sono ancora una volta sintomatici della polivalenza delle *auctoritates* classiche, quelle precettistiche come quelle empiriche, nelle molteplici rifunzionalizzazioni cinquecentesche, con il primo allineato con i commenti e fautore di un'armonizzazione tra le due fonti antiche e il secondo che, invece, sperimenta una lettura più duttile dell'*Ars poetica* e conforme con l'elaborazione della personale teoria del poema eroico e dello stile illustre.

Si può dunque concludere che la funzione modellizzante del "pre-proemio", pur nella diffusa indubitabilità della paternità virgiliana, resti però solo potenziale: come evidenziato negli scritti dello Speroni (e, ad esempio, già prima nelle *Castigationes* del Valeriano)⁵⁹ la tradizione resta il criterio prioritario nello stabilire il grado di autorità di ciascuna delle due varianti; specularmente, nella prassi poetica l'«Ille ego» non giunge realmente a rappresentare, se non in alcuni casi isolati, un'alternativa concorrenziale rispetto all'imitazione dell'*incipit* canonico.⁶⁰ I versi del "pre-proemio" restano però ampiamente conosciuti⁶¹ e legittimamente fruibili nella trattatistica a scopo inventariale, come esempio prestigioso dell'applicazione di altre dottrine e altri precetti.

quali seguì Virgilio in quello: *Ille ego qui quondam*, e ne fu a torto, da chi ciò non intese, biasimato» (PATRIZI, *Poetica*: 139; cfr. PETRUZZELLI 1986: 553; sull'attribuzione dell'*Inno* e il problema dei versi autobiografici nel Cinquecento e oltre, cfr. FERRERI 2007: 32-37. Si tratta di una tradizione di lunghissimo corso: si pensi che alla metà del secolo scorso Augusto Rostagni, in alcuni contributi favorevoli alla tesi della paternità virgiliana dell'«Ille ego», ricorre proprio all'argomento di un presunto carattere «autobiografico» dell'epica latina contrapponendolo a quello assolutamente «impersonale» di quella greca (cfr. ROSTAGNI 1939 e soprattutto ID. 1946). Per il problema del proemio del *Furioso*, cfr. SACCHI 2006: 63-64.

⁵⁹ Cfr. VALERIANO, *Castigationes*, II: 1r: «In nobilissima maximeque celebri poematis Virgiliani parte non otiose plerique omnes quaerunt sit ne inde exordiendum a quattuor illis versibus, quos veterum quorundam censura constat esse detractos, an illis praeteritis ab eo loco incipiedum, "arma virumque cano"».

⁶⁰ Si aggiunga ancora il caso della celebre traduzione di Annibal Caro, che nel proemio dell'*Encide* fonde la chiusa delle *Georgiche* e i versi del "pre-proemio": «Quell'io che già tra selve e tra pastori / di Titiro sonai l'umil sampogna, / e che, de' boschi uscendo, a mano a mano / fei pingui e colti i campi, e pieni i voti / d'ogn'ingordo colono, opra che forse / agli agricoli è grata; ora di Marte / l'armi canto e 'l valor del grand'eroe» (CARO, *Encide*, I 1-7; sull'"infedeltà" dell'aggettivo *ingordo* si è soffermato FEO 1968: 7-8). Il "pre-proemio" sarebbe stato imitato anche negli *incipit* di alcuni poemi epici inglesi: AUSTIN 1968: 109 cita i casi del *The Faerie Queene* (1590) di Edmund Spenser e del *Paradise Regained* (1671) di John Milton, proponendo come possibili fonti per la conoscenza dei versi le traduzioni dell'*Encide* di Gavin Douglas, Phaer e Stanyhurst. Sull'imitazione di Spenser si sofferma più ampiamente WILSON-OKAMURA 2010: 84-93 (dove è segnalato anche un riecheggiamento dei versi nella *Jerusalén conquistada* di Lope de Vega, del 1609).

⁶¹ Come si è visto, a Tasso basta solo alludere all'aneddoto biografico menzionando l'intervento di Tucca e Vario; analogamente già Bernardino Daniello nel suo commento a Petrarca rinviava ai quattro versi in maniera ellittica, senza avvertire l'esigenza di citarli (cfr. DANIELLO, *Commento*: 12r: «que' quattro versi (poco avvertentemente da Varro e Tucca levati)»; venivano almeno parafrasati, invece, nel passaggio corrispondente di ID., *Poetica*: 259).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALAMANNI, *Girone = Gyron il Cortese di Luigi Alamanni al christianissimo, et invittissimo re Arrigo secondo*, Parigi, Rinaldo e Claudio Calderio, 1548.
- ARISTOTELE, *Retorica = Aristotele, Retorica*, introduzione di Franco Montanari, testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati, Milano, Mondadori, 2010.
- ASCENSIO, *Commento = Publius Vergilius Maro, Opera*, Parisiis, Thielman Kerver, per Johannem Parvum et Johannem de Coblenz, 1500-1501.
- CARO, *Encide = L'“Encide” di Virgilio del Commendatore Annibal Caro*, riproduzione in facsimile dell'edizione In Venetia, appresso Bernardo Giunti, & fratelli, 1581, Pesaro, Metauro, 2008.
- CASTELVETRO, *Poetica = Lodovico Castelvetro, Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, vol. I, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1979.
- DANIELLO, *Commento = Sonetti, Canzoni e Triumpho di Messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Giovannantonio De Nicolini da Sabio, 1541.
- DANIELLO, *Poetica = Bernardino Daniello, Della poetica [1536]*, in *Trattati di poetica*, I, 227-318.
- DONATO, *Vita Vergilii = Aelius Donatus, Vita Vergilii*, recensuit Fabius Stok, in *Vitae Vergilianae*, 17-41.
- LANDINO, *Commento = Christophorus Landinus, Commentarius in Vergilium*, in VIRGILIO, *Opera [1487]*.
- MINTURNO, *Poetica = Antonio Sebastiano Minturno, L'arte poetica*, Venezia, per Andrea Valvassori, 1564.
- PATRIZI, *Poetica = Francesco Patrizi da Cherso, Della poetica*, vol. III, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, nella sede dell'Istituto, 1971.
- SCALIGERO, *Poetica = Giulio Cesare Scaligero, Poetics libri septem*, [Genevae], apud Iohannem Crispinum, 1561.

- SERVIO, *Vita Vergilii* = Servius Maurus Honoratus, *Vita Vergilii*, recensuit Georgius Brugnoli, in *Vitae Vergilianae*, 143-157.
- SPERONI, *Dialogo Virgilio* = Sperone Speroni, *Dialogo primo sopra Virgilio*, in SPERONI, *Opere*, II, 96-188.
- SPERONI, *Discorso Virgilio* = Sperone Speroni, *Sopra Virgilio discorso VI*, in SPERONI, *Opere*, IV, 536-568.
- SPERONI, *Opere* = *Opere di m. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, 5 voll., Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740.
- TASSO, *Arte poetica* = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in TASSO, *Discorsi*, 3-55.
- TASSO, *Discorsi* = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, *Poema eroico* = Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in TASSO, *Discorsi*, 59-259.
- TASSO, *Rinaldo* = Torquato Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- TIBERIO DONATO, *Interpretationes Vergilianae* [1487] = TIBERIUS CLAUDIUS DONATUS, *Interpretationes Vergilianae*, in Virgilio, *Opera* [1487].
- TIBERIO DONATO, *Interpretationes Vergilianae* [Georgi] = *Tiberi Claudii Donati Interpretationes Vergilianae*, vol. I, edidit Henricus Georgii, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1905.
- Trattati di poetica* = *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4. voll., Bari, Laterza, 1970-1974.
- VALERIANO, *Castigationes* = Giovanni Pietro Valeriano, *Castigationes et varietates Virgilianae lectionis*, Romae, Antonius Bladus, 1521.
- VIRGILIO, *Eneide* = *P. Vergili Maronis Opera*, recensuit Marius Geymonat, Aug. Taurinorum, in aedibus Io. Bapt. Paraviae, 1973.
- VIRGILIO, *Opera* [1487] = Publius Vergilius Maro, *Opera*, comment. Maurus Servius Honoratus, Tiberius Claudius Donatus et Christophorus Landinus, Florentiae, [Stampatore di Virgilio], 18 Mar. 1487/88.
- Vitae Vergilianae* = *Vitae Vergilianae antiquae*, Georgius Brugnoli et Fabius Stok recensuerunt, Romae, typis Officinae polygraphicae, 1997.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALESSIO 2000 = Gian Carlo Alessio, *“An Rhetorica falso sit inscripta ad Herennium”*. *Un promemoria*, in *Cicerone nel medioevo*. Atti dell’XI Colloquium Tullianum. Cassino - Montecassino, 26-28 aprile 1999, Roma, Centro di studi ciceroniani, 2000 [= «Ciceroniana», XI (2000)], 141-158.
- AUSTIN 1968 = Roland Gregory Austin, *“Ille ego qui quondam...”*, in «Classical Quarterly», LXVII (1968), 107-115.
- BALDASSARRI 1977 = Guido Baldassarri, *Introduzione ai “Discorsi dell’arte poetica” del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI (1977), 5-38.
- BRUGNOLI 1988 = Giorgio Brugnoli, *Donato, Tiberio Claudio*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. II, Roma, Istituto per l’Enciclopedia Italiana, 1988.
- CALBOLI MONTEFUSCO 1988 = Lucia Calboli Montefusco, *“Exordium”, “narratio”, “epilogus”: studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso*, Bologna, CLUEB, 1988.
- CATAPANO 2022 = Paolina Catapano, *Schemi esegetici da Virgilio a Petrarca: il caso dell’«Ille ego qui quondam» nel commento di Bernardino Daniello a “Rvf” XXIII*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*. Atti del convegno (Sapienza Università di Roma, 4-5 marzo 2021), a cura di Elisabetta Olivadese - Nicole Volta, Città di Castello, I libri di Emil, 2022, 11-23.
- COMELLI 2013 = Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel “Rinaldo” di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- CURTIUS 1995 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], edizione italiana a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La nuova Italia, 1995.
- DE WITT 1921 = Norman W. De Witt, *Virgil’s Copyright*, in «Classical Philology», XVI, 4 (1921), 338-344.
- FEO 1968 = Michele Feo, *Dal «pius agricola» al villano empio e bestiale (a proposito di una infedeltà virgiliana del Caro)*, estratto da «Maia», n. s., XX (1968), 89-136, 206-223.

- FERRERI 2007 = Luigi Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.
- FOURNEL 1990 = Jean-Louis Fournel, *Le travail de la critique dans les écrits sur Virgile de Sperone Speroni*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire (XIVe-XVIIe siècles)*. Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988), sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, 235-243.
- FUNAIOLI 1947 = Gino Funaioli, "Ille ego qui quondam", in *Studi di letteratura antica. Spiriti e forme, figure e problemi delle letterature classiche*, vol. II, 1, Bologna, Zanichelli, 137-147.
- GAMBERALE 1988 = Leopoldo Gamberale, *Preproemio*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. IV, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1988, 259-61.
- GAMBERALE 1991 = Leopoldo Gamberale, *Il cosiddetto "preproemio" dell'Encide*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, vol. II, Palermo, Università di Palermo, 1991, 963-980.
- GIRARDI 1997 = Maria Teresa Girardi, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, a cura di Luciana Borsetto - Bianca Maria Da Rif, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997, 63-77.
- GROSSER 1992 = Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La nuova Italia, 1992.
- HIMMEL 1990 = Elisabetta Himmel, *Speroni e Tasso: sui "Discorsi" e i "Dialoghi sopra Virgilio" dello Speroni*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti», CI, 3 (1988-1989) [1990], 59-71.
- JANSEN 2016 = Maarten Jansen, *The Wisdom of Virgil. The "Aeneid", Its Commentators, and the Organization of Knowledge in Early Modern Scholarship*, Tesi di Dottorato discussa presso l'Università di Leiden il 20/09/2016 (<<http://hdl.handle.net/1887/43099>>).
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

- KALLENLORF 1989 = Craig Kallendorf, *In praise of Aeneas. Virgil and epideictic rhetoric in the early italian Renaissance*, Hanover - London, University Press of New England, 1989.
- KAYACHEV 2011 = Boris Kayachev, *Ille ego qui quondam: Genre, Date, and Authorship*, in «Vergilius», LVII (2011), 75-82.
- MONDIN 2007 = Luca Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'“Eneide”*, in «Centopagine», I (2007), 64-78.
- PELLEGRINI 2002 = Paolo Pellegrini, *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento: nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*, Udine, Forum, 2002.
- PETRUZZELLI 1986 = Pina Petruzzelli, *L'Omero organico del Cinquecento*, in «Belfagor», XLI, 5 (30 settembre 1986), 553-560.
- PIROVANO 2006 = Luigi Pirovano, *Le “Interpretationes Vergilianae” di Tiberio Claudio Donato. Problemi di retorica*, Roma, Herder, 2006.
- POMA 1964 = Luigi Poma, *Nota filologica in TASSO, Discorsi*, 263-328.
- PROTO 1895 = Errico Proto, *Sul “Rinaldo” di Torquato Tasso*, Napoli, Stabilimento Tipografico Cav. A. Tocco, 1895.
- RASCHIERI 2017 = Amedeo Alessandro Raschieri, *Il lessico retorico latino delle “partes orationis” tra sincronia e diacronia*, in «Pallas. Revue d'études antiques», CIII (2017), 319-326.
- ROSTAGNI 1939 = Augusto Rostagni, *Properzio e i progressi dell'“Eneide”*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», XVII (1939), 1-10.
- ROSTAGNI 1946 = Augusto Rostagni, *Elementi autobiografici nell'epopea*, in «Belfagor», I (1946), 73-79.
- SACCHI 2006 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2006.
- SCAFOGLIO 2010 = Giampiero Scafolgio, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'“Encide”*, Hildesheim, Olms, 2010, 11-30.
- SCHULTZ 1984 = James A. Schultz, *Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue*, in «Speculum», LIX, 1 (1984), 1-15.

- TORZI 2015 = Ilaria Torzi, "Propositio" e "divisio": due termini della teoria retorica latina nelle "Interpretationes Vergilianae" di Ti. Cl. Donato, in «Aevuum Antiquum», n. s., XV (2015), 257-282.
- VITI 1987 = Paolo Viti, *Dati, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 33, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1987, 15-21.
- WEINBERG 1970 = Bernard Weinberg, *Nota critica generale*, in *Trattati di poetica*, I, 541-562.
- WHITE 2013 = Paul White, *Jodocus Badius Ascensius: Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- WILSON-OKAMURA 2010 = David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- ZABUGHIN 1924 = Vladimiro Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso: fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*, vol. II. *Il Cinquecento*, Bologna, Zanichelli, 1924.

IN DIALOGO CON IL *FURIOSO*. IL PROEMIO DELLE *TRASFORMATIONI* DI LODOVICO DOLCE TRA IMITAZIONE E VARIAZIONE*

Ilaria Ottria

Istituto Italiano per gli Studi filosofici di Napoli

RIASSUNTO: Nel XVI secolo le *Metamorfosi* di Ovidio sono oggetto di un alto numero di traduzioni e rifacimenti, che si applicano a singoli libri o all'intera opera; pertanto, i grandi poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto vengono assunti come modello al fine di riproporre il poema latino in una prospettiva gradita all'orizzonte di attesa del pubblico italiano rinascimentale. A partire da tale presupposto, il presente contributo intende concentrarsi sul proemio delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, pubblicate in *editio princeps* nel 1553 a Venezia presso la tipografia Giolito, per mettere in luce il recupero di aspetti che rimandano esplicitamente alla coeva narrativa cavalleresca, in particolare al *Furioso*. Dolce imita Ariosto, ma al tempo stesso, come è prevedibile, introduce alcune variazioni. Ci si soffermerà inoltre su certe differenze nelle ottave proemiali che emergono da un confronto tra la *princeps* del 1553 e un'edizione successiva, pubblicata nel 1568 a Venezia da Francesco Sansovino.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, Dolce, Giolito, *Furioso*, *Metamorfosi*, Ovidio, proemio, *Trasformazioni*

ABSTRACT: In the 16th century Ovid's *Metamorphoses* was the object of several translations and rewritings, either of single books or the whole poem; therefore, the great poems of Boiardo and Ariosto become the point of reference for proposing the Latin poem so as to match the expectations of the readers of the Italian Renaissance. This paper will focus on the preface of Lodovico Dolce's *Trasformazioni*, published for the first time by Giolito in 1553 in Venice, in order to show the recovery of elements related to the almost contemporary chivalric romances. Dolce imitates Ariosto but, as is to be expected, includes some variations in the text. Moreover, the essay aims

* Questo contributo è stato realizzato in concomitanza con la borsa di ricerca di durata annuale erogata dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, che ringrazio vivamente. Desidero, inoltre, rivolgere la mia gratitudine ai due revisori anonimi che hanno letto questo lavoro e fornito preziose indicazioni per migliorarlo.



to shed light on some differences in the *proemio* through a comparison between the first edition printed in 1553 and another edition, published by Francesco Sansovino in 1568 in Venice.

KEYWORDS: Ariosto, Dolce, Giolito, *Furioso*, *Metamorphoses*, Ovid, *proemio*, *Trasformazioni*

Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore.
Walter Benjamin¹

1. UN POLIGRAFO VENEZIANO E LA SUA TRADUZIONE DELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Singolare figura di letterato poligrafo, Lodovico Dolce (1508-1568) detiene un ruolo chiave nel panorama culturale del XVI secolo, con particolare attenzione al contesto veneziano.² Come è noto, egli collaborò attivamente con l'illustre stamperia di Gabriele Giolito de' Ferrari³ e fu autore di un'ampia produzione originale, per lo più ascrivibile a due generi di primo piano della letteratura rinascimentale, ossia il trattato in forma di dialogo e il teatro (comico e tragico). Afferenti a diversi ambiti, le opere di Dolce affrontano temi cardine della cultura dell'epoca, come il rapporto tra letteratura e arti figurative o l'arte della memoria; basti pensare al *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557)⁴ e al *Dialogo del*

¹ BENJAMIN 1962: 48.

² Per un profilo di questa figura di intellettuale si veda la relativa voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* di ROMEI 1991, nonché DI FILIPPO BAREGGI 1988; TERPENING 1997; MARINI - PROCACCIOLI 2016. Per comprendere, tramite un esempio, le variazioni strutturali, stilistiche e tematiche a cui Dolce sottopone un mito classico (quello di Adone), trattandolo in molti punti della sua ampia produzione letteraria, si ricorra a TORRE 2013, che vuole appunto «proporre un esercizio di lettura intorno al *divenire della scrittura* delle vicende ovidiane di Adone, così come esso si articola tra le *Stanze nella favola di Venere e Adone* (apparse nel 1545), il XXI canto del poema *Le Trasformazioni* (pubblicato nel 1553 ma frutto di un lavoro che procedeva almeno dal 1539), e altri testi del letterato veneziano».

³ Sulla tipografia Giolito si legga NUOVO - COPPENS 2005. Sulla produzione a stampa dei testi letterari italiani tra Quattro e Cinquecento resta imprescindibile TROVATO 2009.

⁴ Cfr. ROSKILL 2000.

modo di accrescere e conservar la memoria (1562).⁵ Accanto alla sua vasta e diversificata produzione teatrale in prevalenza di ispirazione classica, su cui si è soffermato a più riprese Stefano Giazzon,⁶ non è poi superfluo ricordare il *Sogno di Parnaso: con alcune altre rime d'amore*, «esordio poetico di Dolce, nonché patente di perfetto petrarchista edita nel 1532, agli albori della carriera, poco dopo il rientro dagli studi padovani», secondo la bella definizione coniata da Paolo Marini.⁷

In merito alle traduzioni, ben lontane dal presentarsi come riproposizioni letterali, scialbe e acritiche degli ipotesti classici,⁸ il posto di maggiore rilievo spetta senz'altro alle *Trasformazioni*, rifacimento in trenta canti di ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicato nel 1553.⁹ Caratterizzata da un ricco e pregevole apparato iconografico ideato dall'architetto e pittore Giovanni Antonio Rusconi,¹⁰ l'*editio princeps* delle *Trasformazioni* appare presso la tipografia Giolito,¹¹ il «più importante editore dell'*Orlando furioso* nella metà del secolo»;¹² questo dato non è da trascurare, poiché rappresenta una forma di *trait d'union* con la coeva narrativa cavalleresca. Tale vicinanza, però, supera l'ambito puramente editoriale per estendersi ad altri aspetti, tanto formali quanto contenutistici; il poema ariostesco è, infatti, un punto di riferimento ineludibile nel XVI secolo per la riproposizione dei classici antichi (non soltanto le *Metamorfosi*, ma anche l'*Eneide*).¹³ L'impiego del metro dell'ottava rima con schema ABABABCC e l'assunzione di componenti paratestuali (esordi e chiuse), come luoghi

⁵ Si tenga conto della bella edizione DOLCE, *Dialogo della memoria* [Torre].

⁶ Per una visione d'insieme si faccia ricorso a GIAZZON 2011a; ID. 2011b.

⁷ MARINI 2014: 2, n. 7. Dello stesso autore si veda pure ID. 2016. Al *Sogno di Parnaso* sono specificamente dedicati DONZELLI 2006; EAD. 2007.

⁸ Sul problema della traduzione, affrontato da Dolce in molte opere teatrali, cfr. NEUSCHÄFER 2001.

⁹ Per una rassegna delle edizioni a stampa dell'opera si rinvia al Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, disponibile online su EDIT16: <<https://edit16.iccu.sbn.it/>>. Per una panoramica sulla notevole fortuna delle *Metamorfosi* nel Rinascimento si faccia ricorso a MOOG - GRÜNEWALD 1979; HUBER - REBENICH 1992; GUTHMÜLLER 1997; ID. 2006; ID. 2008; PELLISSA PRADES - BALZI 2021.

¹⁰ Cfr. CAPRIOTTI 2013; ID. 2017. Si tenga conto anche di CALLEGARI 2014.

¹¹ Sulle edizioni delle *Trasformazioni* pubblicate da Giolito, con relativi privilegi, cfr. NUOVO - COPPENS 2005: 236-243.

¹² JAVITCH 1999: 129. Dello stesso autore non si dimentichi ID. 2012.

¹³ Sulla ricezione del poema virgiliano nel Rinascimento si vedano BORSETTO 1989; EAD. 1996: 11-204; SAVORETTI 2001; TORRE 2018; ID. 2019: 61-97.

deputati a riflessioni metaletterarie e a forme di dialogo con i lettori, sono solo due dei vari elementi di somiglianza tra le traduzioni dei classici e la produzione cavalleresca.

Questa affinità è particolarmente valida nel caso del poema di Dolce, come ravvisava già Bodo Guthmüller quando scriveva che «ancora più incisiva del tentativo di adattare i poemi epici latini nel loro genere al romanzo di Ariosto è la modernizzazione retorica e poetica secondo il modello dell'*Orlando furioso*, di cui si imitano digressioni, descrizioni, comparazioni, sentenze...».¹⁴ A questi elementi se ne sommano altri, opportunamente messi in luce dalla critica,¹⁵ come la presenza di appelli ai lettori, o meglio ancora alle lettrici, destinatarie privilegiate dell'opera, e i frequenti riferimenti al diletto degli ascoltatori, soprattutto in concomitanza con la narrazione di fatti meravigliosi. Una particolare cura è stata pure riservata alla macrostruttura del testo, agli aspetti che avvicinano le edizioni delle *Trasformazioni* a quelle del *Furioso* a livello di formato, impaginazione e corredo illustrativo, e alla vicenda editoriale e letteraria di questo «vero e proprio *best-seller* della metà del Cinquecento»,¹⁶ che subisce varie modifiche di lingua e stile nel passaggio da un'edizione all'altra (l'ultima curata dall'autore stesso è del 1561). Di notevole interesse, infine, è la ridistribuzione della materia ovidiana; in linea generale, ogni libro delle *Metamorfosi* corrisponde a due o tre canti delle *Trasformazioni*, ma non mancano casi in cui il volgarizzatore moderno si trova di fronte a una sorta di sfida. «La difficoltà a conciliare sul piano strutturale le due opere appare in tutta la sua evidenza – spiega Gabriele Bucchi – quando una favola delle *Metamorfosi* è posta a cavallo tra due canti. In questi casi l'autore delle *Trasformazioni* ambisce a imitare la tecnica ariostesca degli stacchi a fine canto seppure, inevitabilmente, con un effetto di *suspense* ben più debole».¹⁷

Alla luce di tali premesse, vale forse la pena di concentrare l'attenzione su una singola porzione testuale, ovvero il proemio delle *Trasformazioni*, per comprendere il rapporto che esso instaura da un lato con l'originale latino, e dall'altro con l'*Orlando furioso*. Discostandosi in parte dal dettato ovidiano – come attesta la scelta stessa di un titolo diverso da quello dell'ipotesto antico (a differenza di quanto accade in altri rifacimenti

¹⁴ GUTHMÜLLER 2006: 532.

¹⁵ Mi riferisco specialmente a BUCCHI 2011: 83-123; TREBAIIOCCHI 2016.

¹⁶ Ivi: 271.

¹⁷ BUCCHI 2011: 88.

in ottava rima, anzitutto le *Metamorfosi d'Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, edite nel 1561 a Venezia da Giovanni Griffio) – Dolce imita chiaramente Ariosto, ma al tempo stesso, come è prevedibile, introduce alcune variazioni, contaminando la materia cavalleresca con quella mitologica. Senza nulla togliere all'importanza dell'*editio princeps*, non sono meno degne di nota certe differenze che emergono se si pongono a confronto il proemio dell'edizione del 1553 e quello di un'edizione pubblicata nel 1568 sempre a Venezia per conto di un altro famoso poligrafo, Francesco Sansovino.¹⁸

2. TRA OVIDIO E ARIOSTO

Oltre al titolo, che ricorda quello di un poemetto mitologico in ottava rima redatto all'inizio del Cinquecento (la *Trasformazione de Glauco* di Luca Valenziano, un intellettuale originario di Tortona e amico di Matteo Bandello),¹⁹ ogni lettore delle *Trasformazioni* non può fare a meno di osservare la sostituzione dei quindici libri in esametri latini da cui erano composte le *Metamorfosi* di Ovidio con trenta canti formati da ottave di endecasillabi. A questo non trascurabile mutamento strutturale, che scomparirà nelle già citate *Metamorfosi* di Anguillara, suddivise regolarmente in quindici libri, si associa un'*ouverture* incentrata sull'enunciazione dell'argomento e sull'elogio del destinatario dell'opera:

I dei cangiati in nuove forme io canto,
mentre servi d'amor fur Giove e Marte,
e gli uomini e le donne; e dirò quanto
finser le favolose antiche carte,
poiché 'l mondo creò mirabil tanto
del gran Fattore la provvidenza e l'arte,
finché girando il ciel benigno e giusto
portò l'età del fortunato Augusto.

¹⁸ Su Francesco Sansovino si ricorra a BONORA 1994; D'ONGHIA - MUSTO 2019. Al rapporto che egli intrattenne con altri poligrafi e con gli ambienti accademici nelle città di Padova, Venezia e Firenze, nonché alla genesi del suo dialogo *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia* (1556), è dedicato il recentissimo GROSSO 2022.

¹⁹ Per una recente indagine al riguardo si rimanda a OTTRIA 2022a.

Sacro splendor, da cui virtù discende,
che può far di mortal l'uomo immortale
e, mentre d'alto onor tutto l'accende,
da volar sopra al ciel gl'impenna l'ale;
poi, che la mente troppo audace prende
peso agli omeri miei non forse eguale
porgimi tu, che puoi, forza e sostegno
svegliando in me l'addormentato ingegno.

E tu, che già prendesti, alma gentile,
sì ricco vel d'ogni bel fregio adorno,
quando nel mondo, or scelerato e vile,
valor e cortesia facean soggiorno;
non disprezzar, che in questo basso stile
per l'Italico sen volar d'intorno,
cerchi di far le tue fatiche eterne,
onde possa ciascun notizia averne.

Ma voi, cui gira il ciel tanto secondo,
che vi diè il fren de le terrene cose:
al cui valore essendo poco un mondo,
un altro aperse, ch'agli antichi ascose,
quel, che con dir più bello e più facondo
chiaro intelletto in miglior voce pose,
gradite, che con l'alto favor vostro
s'oda per me sonar nel secol nostro.²⁰

Nell'ott. 1 è presentato in sintesi l'oggetto del poema, ossia il racconto dei processi metamorfici vissuti da divinità ed eroi, a partire dalle origini del Cosmo sino al principato di Augusto, identificato con una nuova età dell'oro. Degno di rilievo è senz'altro il riferimento all'amore, in grado di sottomettere sia dèi potenti come Giove e Marte, sia uomini e

²⁰ DOLCE, *Trasformazioni* I 1-4: 1-2. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, tranne quando è specificato diversamente in nota. Segnalo che sono state talora normalizzate la grafia e la punteggiatura, al fine di agevolare la comprensione.

donne; oltre a specificare il duplice piano (divino e umano, nonché maschile e femminile) toccato dalla narrazione, questa prima stanza rinvia a *OFI* 1, 1-2: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto».²¹ Non a caso, il v. 1 si conclude con la formulazione «io canto», desunta dall'esordio del *Furioso* e, retrospettivamente, da quello dell'*Encide*, imitato anche da Tasso nel proemio della *Liberata*.

Compare in seguito la promessa di un resoconto puntuale (il «dirò» del v. 3 è ripreso da *OFI* 2, 1-2: «Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai, né in rima») delle vicende illustrate nelle *Metamorfosi*, designate come «favolose antiche carte» (v. 4). Mostrando il carattere di sostanziale *fictio* dei miti classici (v. 4: «finser»), il traduttore cinquecentesco si libera da ogni responsabilità su quanto narrato attribuendola ad Ovidio, secondo un modo di procedere che appare analogo ai rimandi boiardeschi alla figura del narratore Turpino, della cui *auctoritas* Boiardo «fa quasi sempre un uso scherzoso, citando Turpino a scampo di responsabilità quando ne dice di troppo grosse»;²² si ricordino per esempio *OII* 1 61, 7: «che (se non mente il libro de Turpino)»; *I* 1 74, 7: «Turpino il dice (a me par meraviglia)». In questo modo, Dolce svela ai lettori l'entrata in un mondo di *inventio* squisitamente letteraria, in cui non è raro imbattersi in avvenimenti strani e meravigliosi, e proprio la meraviglia, spesso collegata a quella «vitalità frenetica»²³ con cui si susseguono le peripezie degli eroi di Ariosto e, prima ancora, di quelli di Boiardo, riveste un ruolo chiave nell'epica cavalleresca.

Alla *propositio*, cioè la presentazione dell'argomento, segue l'invocazione alla potenza della divinità, accompagnata da una dichiarazione di *humilitas*. L'autore riconosce esplicitamente l'insufficienza delle proprie forze, ipotizzando che l'impresa poetica che si accinge a intraprendere sia superiore alle risorse intellettuali possedute; nei vv. 5-6 dell'ott. 2 («poi, che la mente troppo audace prende / peso agli omeri miei non forse eguale») risuona l'eco dei vv. 38-40 dell'*Ars poetica* di Orazio («Sumite materiam

²¹ Tutte le citazioni del *Furioso* (*OF*) provengono da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese]; quelle dell'*Innamorato* (*OI*) dall'edizione critica presente in BOIARDO, *Opere* [Tissoni Benvenuti - Montagnani].

²² *Ivi*, t. 1: 40.

²³ PRALORAN 1990: 62.

vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri»).²⁴

Oltre all'*Ars poetica*, opera antica non meno importante delle *Metamorfosi* per Dolce, che la tradusse per la prima volta in endecasillabi sciolti situandola «in un'Italia classicista, conquistata qualche anno prima dalla riscoperta del testo capitale della tecnica letteraria antica, la *Poetica* di Aristotele»,²⁵ non è superfluo ricordare la formulazione dantesca di *Par.* XXIII 64-69: «Ma chi pensasse il ponderoso tema / e l'omero mortal che se ne carica, / nol biasmerebbe se sott'esso trema: // non è pareggio da picciola barca / quel che fendendo va l'ardita prora, / né da nocchier ch'a sé medesimo parca». ²⁶ Ponendo a confronto il carattere gravoso della poesia dell'ultima cantica, che concerne la dimensione divina, e la natura umana del cantore, Dante sottolinea come la nave della sua arte stia percorrendo un tratto di mare assai impegnativo, e pertanto necessitante del massimo impegno da parte del timoniere. D'altro canto, la valutazione preventiva dei mezzi a propria disposizione, unita all'invito a non peccare di superbia, percorre l'intera *Commedia*, manifestandosi anche nell'esordio del canto II del *Paradiso* (vv. 1-18), quando Dante rivela di essere in procinto di seguire una rotta mai percorsa prima da altri; analogamente, la nave Argo guidata dall'eroe Giasone fu la prima imbarcazione a solcare la distesa marina, ed è – scrive Corrado Bologna – «proprio al superamento di questo equilibrio poetologico tra la “forza” metaforica delle “spalle” e il “peso” della “materia” da “assumere”, che Dante orienta il suo possente braccio di ferro con i classici». ²⁷

Consapevole dell'inadeguatezza delle forze umane in assenza di un'ispirazione superiore come quella divina, Dolce invoca poi la clemenza di Ovidio, «alma gentile» (ott. 3, 1), a cui chiede di non giudicare troppo severamente la sua opera. Al contrario, egli spera che l'*auctor* possa apprezzare il suo proposito di convertire il poema latino in lingua italiana, favorendone la diffusione presso un vasto pubblico ed evitando così che

²⁴ «Voi che scrivete, prendete un argomento / pari alle vostre forze, / e valutate bene cosa le vostre spalle / possono portare e cosa no». Testo e traduzione dell'*Ars poetica* sono tratti dall'edizione contenuta in ORAZIO, *Tutte le opere* [Paolicchi].

²⁵ IURILLI 2020: 289. Sulle traduzioni cinque-seicentesche dell'*Ars poetica* si legga anche BORSETTO 1996: 219-277.

²⁶ Si segue come edizione DANTE, *Commedia* [Petrocchi].

²⁷ BOLOGNA 2018: 42.

cada nell'oblio. Benché riconosca l'inferiorità dell'età presente rispetto a quella passata, il traduttore si attribuisce un compito piuttosto ambizioso, ribadendo quella funzione eternatrice della poesia (ott. 3, 7: «far le tue fatiche eterne») che è, peraltro, anche la nota su cui si chiuderà l'ultimo canto delle *Trasformationi*.

Nella stanza successiva, la quarta, si avverte il maggiore debito di riconoscenza nei confronti del *Furioso*. Entra in scena il destinatario, l'imperatore Carlo V d'Asburgo, già evocato nel frontespizio dell'opera con i superlativi «invittissimo» e «gloriosissimo». Carlo V è presentato come il depositario di tutte le virtù, a partire da quell'abilità militare (ott. 4, 3: «valore») che gli ha consentito di effettuare conquiste straordinarie e di estendere il suo dominio, anche grazie al favore divino. L'augurio che il testo di Dolce possa risultare a lui gradito passa attraverso formule di chiara matrice ariostesca, nella misura in cui i vv. 7-8 («gradite, che con l'alto favor vostro, / s'oda per me sonar nel secol nostro») sono chiaramente modellati sulla dedica del *Furioso* al cardinale Ippolito d'Este (I 3, 1-4: «Piacciavi, generosa Erculea prole, / ornamento e splendor del secol nostro, / Ippolito, aggradir questo che vuole / e darvi sol può l'umil servo vostro»). L'elogio di Carlo V, con relativa *captatio benevolentiae*, non si esaurisce peraltro qui, ma prosegue nelle due stanze successive del canto (ott. 5-6):

Ben or, mentre nell'invido terreno,
di cui si spera a voi gloria e corona,
l'invitta destra oltre l'audace Reno,
per sì giuste cagion fulmina e tuona;
e fra le cure del cesareo seno,
trova loco Parnaso ed Elicona.
Tutto dei vostri onor sento scaldarmi,
e vorrei dir di voi le glorie, e l'armi.

Ma, perché gl'immortali trionfi vostri,
i fatti eccelsi e d'ogni laude degni,
faran stancar tutti i più colti inchiostri,
e fian materia a mille e mille ingegni:
non sdegnate, o gran Carlo, ch'io dimostri
questi di servitù non picciol segni

che maggior peso hanno vostre virtù sante
di quel, che preme il Mauritano Atlante.

Il ricordo delle imprese militari dell'imperatore si salda a un altro motivo topico dei proemi di genere epico: il riferimento al fuoco dell'ispirazione che soffia dentro l'animo del poeta. Tale motivo risulta però opportunamente rifunzionalizzato, così da tradursi in un'ulteriore lode del dedicatario. Nella maggior parte delle occorrenze di questo motivo nei poemi della letteratura latina e italiana l'ardore è strettamente legato all'intervento di una creatura divina; ciò avviene, per esempio, nell'*incipit* della *Tebaide* di Stazio (al v. 3 del libro I si trova l'espressione «Pierius calor»), in quello del *Paradiso* dantesco (si ricordi l'invocazione ad Apollo di *Par.* I 19: «Entra nel petto mio, e spira tue»), e pure in quello della *Liberata* (I 2, 5: «tu spira al petto mio celesti ardori»), in cui il poeta chiede alla Musa di ispirarlo, ovvero di riempire il suo animo dell'abilità necessaria a dare vita al racconto della crociata di Goffredo di Buglione, dotata di grande valore storico-religioso. Come spiega infatti Franco Tomasi, la Musa tassiana è «una Musa celeste che risiede tra i cori delle bellezze angeliche»,²⁸ e vive nel Paradiso cristiano, non sul monte Elicona, dove dimoravano le divinità della poesia greca e latina. Nel proemio delle *Trasformazioni*, invece, il calore dell'ispirazione deriva direttamente da Carlo V, equiparato in sostanza a un dio, o comunque a un condottiero straordinario di cui si vorrebbero celebrare le *res gestae* (ott. 5, 7-8: «Tutto dei vostri onor sento scaldarmi, / e vorrei dir di voi le glorie, e l'armi»). Tale assimilazione si situa in piena continuità con un sonetto all'imperatore firmato da Pietro Aretino²⁹ che scomparirà a partire dalla terza edizione delle *Trasformazioni* (1555), ma nell'*editio princeps* del 1553 è inserito a corredo dell'opera, subito prima del proemio:

Augusto invito, Carlo sacrosanto,
ammirando e tremendo Imperatore;
Cesar, che del trionfo vincitore
siete l'esempio, il miracol, e il vanto.

²⁸ TASSO, *Liberata* [Tomasi]: 55.

²⁹ Come è noto, Dolce intrattenne uno stretto rapporto di amicizia con Pietro Aretino, specialmente negli anni 1527-1532. Sull'intensa vita socio-culturale condotta da Aretino a Venezia si veda CAIRNS 1985.

D'immortal lume ornano il mondo tanto
le eroiche virtù del vostro cuore,
che vi danno il grado del regnante onore,
lo scettro, il trono, e il diadema, e il manto.

Alla solenne Maestà di voi
dedica il Dolce in atto umile e pio
quest'opra, augurio agli alti pregi suoi.

Però, che in ciascun caso ottimo e rio
vi ha trasformato la gloria tra noi
d'uomo celeste in un terreno Iddio.

Anche qui si incontra un'allusione alle spedizioni militari di Carlo V (ascrivibili a un ambizioso progetto di *restauratio imperii*), unita alla celebrazione delle sue «eroiche virtù» (v. 6); al tempo stesso, il testo di Dolce potrebbe fungere da auspicio per la composizione di ulteriori opere (v. 11: «augurio agli alti pregi suoi»). Di notevole interesse appare la seconda terzina, nella quale è esplicitata quella conversione in dio che emerge in filigrana nelle ottave proemiali redatte da Dolce. In aggiunta, l'espressione «vi ha trasformato» del v. 13 rinvia al titolo del poema, e dunque all'unico principio che anima il Cosmo, quello metamorfico. Oltre ad essere il destinatario (e il primo lettore) dell'opera, quindi, l'imperatore è il protagonista del primo processo di trasformazione. Questo processo non consiste però in una semplice alterazione dell'aspetto esteriore, bensì in un passaggio dalla natura umana a quella divina, come rivela il chiasmo del v. 14 «d'uomo celeste in un terreno Iddio». Di conseguenza, tale *deificatio* può essere letta in parallelo ai numerosi casi di divinizzazione descritti negli ultimi libri delle *Metamorfosi*, riguardanti per lo più certi antenati di Augusto.³⁰ Si trattava di un motivo topico della propaganda augustea, rimodulato di volta in volta sulla base delle *res gestae* di ogni personaggio e dotato di una funzione encomiastica e benaugurante nei confronti del *princeps* in carica. Un'*intentio* analoga si trova alla base dell'apoteosi di cui Carlo V diventa protagonista nel sonetto di Aretino, imputabile principalmente alla sua «gloria» (v. 13).

³⁰ Cfr. Ov. *Met.* IX 239-272 (Ercole); XIV 581-608 (Enea); XIV 805-851 (Romolo ed Ersilia); XV 745-870 (Giulio Cesare). Su tali episodi si leggano FABRE - SERRIS 1995: 149-165; VIAL 2010: 326-352. Altrettanto utile è LIEBERG 1970.

Tornando a soffermare l'attenzione sul proemio, notiamo che l'ott. 6 ribadisce l'alto numero di imprese da lui compiute, tali da costituire una ricca materia di indagine per le future generazioni di storici e letterati. Sottratto al flusso della storia, Carlo V entra a far parte del mondo della letteratura, venendo elevato al rango di figura mitica. Al contempo, questa considerazione permette all'autore di offrire un ulteriore chiarimento circa l'oggetto della trattazione; desiderando distinguersi da coloro che si occuperanno di esporre le *res gestae* di Carlo V, Dolce sceglie di narrare i miti ovidiani, che corrispondono a vicende non meno grandiose, come attesta la *comparatio* del distico finale tra le virtù del destinatario e quelle del titano Atlante, re della Mauretania. Il ricorso al paradigma mitico impreziosisce il passo, contribuendo nuovamente alla nobilitazione dell'imperatore, paragonato a colui che, dopo essersi schierato con Crono contro Zeus, ricevette da quest'ultimo l'onere di reggere sulle sue spalle l'intera volta celeste, come si legge in Ov. *Met.* II 296-297: «Atlas en ipse laborat / vixque suis umeris candentem sustinet axem».³¹

Con questa stanza termina la sezione propriamente proemiale, dato che a partire dall'ott. 7 ha inizio il racconto dell'evoluzione dell'universo, dalla condizione primordiale di Caos all'ordine del Cosmo. Se si confrontano le due ottave successive (7-8) con l'*incipit* delle *Metamorfosi* di Ovidio (I 1-9), si evidenzia lo svolgimento dello stesso tema di fondo (il passaggio da una condizione di disordine a una di ordine), che però risulta considerevolmente ampliato nel rifacimento cinquecentesco:

Pria, che l'aspetto suo chiaro e giocondo
 avesse il cielo, e fosser gli elementi,
 era un'oscura faccia in tutto il mondo,
 che nominaro Caos le antiche genti:
 inutile, confuso, e grave pondo;
 dentro di cui, quasi carboni spenti,
 tenea le sue virtù chiuse e ascose
 il seme, onde uscir poi le umane cose.

In nova fert animus mutatas dicere formas
 corpora. Di, coeptis, nam vos mutastis et illas,
 adspirate meis primaque ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen.
 Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum,
 unus erat toto naturae vultus in orbe,
 quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles
 nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
 non bene iunctarum discordia semina rerum.³²

³¹ «Atlante stesso s'affatica al limite / per sostenere sulle spalle l'asse celeste ormai incandescente». Tutti i passi citati, con relative traduzioni, sono tratti da OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramous].

³² «A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi / mi spinge l'estro. O dèi, se vostre sono queste metamorfosi,

Da nessun lato ancor rotando il sole
splender faceva in Oriente il giorno;
né la luna crescendo, come suole,
rinnovava il suo bel lucido corno;
né la terra, onde ogni uomo l'imperio vuole,
pendea nell'aria, che la cinge intorno;
né lei con l'acque sue salse e amare
circondava il profondo ondosio mare.

Mentre i primi quattro versi delle *Metamorfosi* trovano una resa sufficientemente puntuale nell'ott. 1 citata in precedenza delle *Trasformazioni*, la parte seguente subisce un processo di *amplificatio*. Non mancano delle corrispondenze (per esempio *Trasformazioni* I 7, 4: «che nominaro Chaos» e *Met.* I 7: «quem dixere Chaos»), ma in generale Dolce tende ad aggiungere precisazioni e a rielaborare il dettato originario, come suole accadere in ogni forma di traduzione. Benché non si tratti di una specificità della versione dolciana, si noti comunque che nell'ipotesto classico il mare, la terra e il cielo sono citati tutti al v. 5, laddove nella versione cinquecentesca questi tre elementi occupano l'intera ott. 8, provvista di un ricco corredo di aggettivi qualificativi, spesso disposti a coppie, come avviene al v. 4: «bel lucido», al v. 7: «salse e amare», e al v. 8: «profondo ondosio».

Si rileva poi la presenza di elementi che concorrono a una sorta di attualizzazione del testo antico; un indizio è offerto dal v. 6: «né la terra, onde ogni uomo l'imperio vuole», che rimanda al tema della sete di potere, e dei conflitti che scaturiscono da essa. Si tenga sempre conto del fatto che Dolce opera nella prima metà del XVI secolo, l'epoca delle guerre d'Italia, dei terribili scontri tra Spagna e Francia che insanguinano l'Europa coinvolgendo varie zone dell'Italia, su cui gli Asburgo e i Valois cercano di imporre la loro supremazia. Questo periodo vede perciò la penisola italiana terreno di conquista per gli eserciti che la attraversano, ed è caratterizzato da eventi di grande rilievo, come l'incoronazione imperiale di Carlo V da parte di papa Clemente VII nel febbraio del 1530 a Bologna

/ ispirate il mio disegno, così che il canto dalle origini / del mondo si snodi ininterrotto sino ai miei giorni.
/ Prima del mare, della terra e del cielo, che tutto copre, / unico era il volto della natura in tutto l'universo,
/ quello che è detto Chaos, mole informe e confusa, / non più che materia inerte, una congerie di germi / differenti di cose mal combinate fra loro».

e, prima ancora, il sacco di Roma compiuto dai lanzichenecchi nel maggio del 1527.³³ Alla luce della complessa fase storica in cui sono state composte, non deve sorprendere il fatto che, come ha sottolineato Gabriele Bucchi, un tratto distintivo delle *Trasformazioni* di Dolce rispetto alle *Metamorfosi* di Anguillara sia proprio il cospicuo numero di «riferimenti alla storia contemporanea, nella maggior parte dei casi tramite la forma della digressione encomiastica».³⁴ Ponendosi ancora una volta sulla scia del *Furioso*,³⁵ tale celebrazione non è rivolta soltanto al destinatario Carlo V, bensì anche ad altre figure della scena politica e letteraria dell'epoca.³⁶

Un'allusione alla violenza degli scontri bellici, che sin dall'Antichità classica trovano in Marte il loro nume protettore, si incontra pure nell'ottava iniziale di alcune edizioni delle *Trasformazioni* successive all'*editio princeps* del 1553. Sebbene la traduzione di Dolce sia destinata a essere sostituita ben presto da quella di Anguillara, che vede la luce nel 1561 e sarà ristampata per tutto il Cinque e il Seicento,³⁷ essa ottiene comunque una certa fortuna.³⁸ Tra il 1553 e il 1570 si contano, infatti, otto edizioni, di cui le prime sei pubblicate da Giolito; tale dato è in una certa misura prevedibile, dal momento che Dolce fu «lettore, editore e consulente generale di questo importante tipografo veneziano, specializzato nel-

³³ Sul periodo delle guerre d'Italia e sulle vicende che coinvolgono il papato si vedano PELLEGRINI 2009; ID. 2010.

³⁴ BUCCHI 2011: 98.

³⁵ Cfr. GUTHMÜLLER 2006: 531: «Le *laudes* del signore, l'enumerazione di numerosi principi, principesse e poeti contemporanei, sono ulteriori convenzioni poetiche che i traduttori riprendono dal genere moderno del *romanzo*. A volte i traduttori richiedono addirittura al lettore confronti diretti con Ariosto, stabilendo dei paralleli tra figure mitiche e personaggi dell'*Orlando Furioso*».

³⁶ Per un bell'esempio cfr. BUCCHI 2011: 98: «La descrizione della statua di cui si innamora Pigmalione (*Met.*, X 250-253) si presta così a una doppia lode: per la bellezza di Lucrezia Gonzaga e per il letterato e amico Ortensio Lando, che solo un anno prima aveva steso un elogio della signora di Mantova (pubblicato nei *Due panegirici* usciti nel 1552 presso il Giolito)».

³⁷ Cfr. JAVITCH 1999: 128: «La traduzione di Anguillara ebbe particolarmente successo: anche se manca l'elenco completo, negli anni tra il 1561 e il 1590 ne furono pubblicate più di ventidue edizioni, e continuò a essere costantemente ristampata nel XVII secolo». Non meno utile è BUCCHI 2011: 295: «Le *Metamorfosi* dell'Anguillara si affermarono, fin dalla loro prima edizione completa, come uno dei più grandi successi editoriali della seconda metà del secolo: dal 1561 al 1600 si contano infatti ventinove edizioni (tutte veneziane) che consacrarono questa traduzione come la versione di riferimento del poema ovidiano».

³⁸ In merito ai detrattori, si rammenti l'aspra polemica mossa da Girolamo Ruscelli nei suoi *Tre discorsi a M. Lodovico Dolce*, pubblicati sempre nel 1553. A essere oggetto di critica non sono però soltanto le *Trasformazioni*, ma anche l'edizione del *Decameron* curata da Dolce (1552) e le sue *Osservazioni nella volgar lingua* (1550). È utile in proposito GIZZI 2003.

la letteratura italiana e nei volgarizzamenti dei classici». ³⁹ Nel 1568 appare a Venezia per i tipi di Francesco Sansovino un'edizione che, come si comprende sin dal titolo, ⁴⁰ presenta alcune significative novità. Oltre a essere corredata di un apparato illustrativo diverso da quello della *princeps* firmato da Giovanni Antonio Rusconi, questa edizione ha una sezione proemiale in parte differente da quella già esaminata:

Altri cantar con più sonoro canto
le fatiche d'Amor, l'arme di Marte,
e dimostrar con chiari esempi, quanto
possa forza d'ingegno, e industria d'arte.
Cangiati corpi in nuove forme io canto,
degn materia di più dotte carte.
Tu, che sollevi al ciel basso intelletto,
Febo del tuo furor mi scalda il petto.

E voi, che già cangiaste eterni dei
gli aspetti vostri, e anco dei mortali
quando per castigar gli uomini rei
e quando offesi d'amorosi strali,
prego ch'accompagnate i versi miei
coi favor vostri santi e immortali,
dal principio del mondo infin che venne
l'età, che Augusto il grande imperio tenne.

Ma voi, cui gira il ciel tanto secondo,
che vi diè il fren de le terrene cose;
al cui valore essendo poco un mondo,
un altro aperse, ch'agli antichi ascose,
quel, che con dir più bello, e più facondo
chiaro intelletto in miglior voce pose,

³⁹ JAVITCH 1999: 128.

⁴⁰ *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio. Con gli argomenti et allegorie al principio & al fine di ciascun canto. Et con la giunta della vita d'Ovidio. Di nuovo rivedute, corrette, et di molte figure ornate e suoi luogbi.* Riporto le ottave proemiali anche di questa edizione, che si trovano alle cc. 1 r-v.

gradite, che con l'alto favor vostro
s'oda per me sonar nel secol nostro.

Per certi versi, questo “nuovo proemio” (che ritorna uguale nell’edizione stampata nel 1570 da Domenico Farri) si avvicina ancora di più alla lezione ariostesca. Se infatti nell’edizione del 1553 la dedica a Carlo V si trovava nell’ott. 4, qui il destinatario è evocato nell’ott. 3, come il cardinale Ippolito d’Este era citato nell’ott. 3 del *Furioso*. Nell’ott. 1 Dolce specifica il contenuto della sua opera, distinguendolo proprio dalla narrativa cavalleresca, incentrata sul racconto delle «fatiche d’Amor» e dell’«arme di Marte» (v. 2), cioè di vicende amorose e belliche, sulla scia di *OFI* 1, 1: «Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori»; a tale narrativa va riconosciuto il merito di aver mostrato con chiarezza il potere della poesia, a maggior ragione se essa è accompagnata da abilità e ingegno, come si legge ai vv. 3-4: «e dimostrar con chiari esempi, quanto / possa forza d’ingegno, e industria d’arte». ⁴¹ I protagonisti dei poemi cavallereschi sono sovrani e paladini, e una simile attualizzazione di dèi ed eroi classici è insita nell’idea di cantare «cangiati corpi in nuove forme» (v. 5), laddove l’idea del cambiamento può riguardare tanto il processo di traduzione dell’opera da una lingua a un’altra (qui dal latino al volgare), quanto la trasformazione dei personaggi stessi.

L’ott. 2, invece, è occupata da un’invocazione utile a propiziare la composizione del testo, nonché a definire meglio la materia trattata; i destinatari dell’apostrofe sono gli dèi dell’Olimpo, rappresentati nell’atto di infliggere punizioni ai mortali per le colpe commesse, oppure mentre sono impegnati in relazioni amorose. Da tali situazioni hanno spesso origine processi di metamorfosi, quegli stessi processi descritti nel poema ovidiano che Dolce è sul punto di tradurre. Questa stanza ha dunque la doppia funzione di richiedere la protezione divina e di indicare l’arco cronologico interessato: dalle origini del Cosmo all’età di Augusto, come si legge negli ultimi due versi. L’amore è, come sappiamo, un tema chiave del *Furioso*, che sviluppa notevolmente l’episodio (già presente nell’*Inamoramento de Orlando*) della storia d’amore tra Ruggiero e Bradamante, i progenitori della dinastia

⁴¹ Si incontra una formulazione simile nel discorso di Venere sul gioco degli scacchi di *Adone* XV 121, 3-4: «Or qui potrai [...] veder quanto può l’arte» (si cita da MARINO, *Adone* [Russo]). Descrivendo la tavola su cui si svolgerà di lì a poco una partita che vede vincitore Adone stesso, la dea enfatizza l’affinità tra l’arte della guerra e il gioco degli scacchi, dotato di una componente schiettamente imitativa; in modo analogo, la capacità di riprodurre alla perfezione la realtà attesta quell’onnipotenza della poesia di cui l’*Adone* di Marino, poema barocco per eccellenza, è paradigma eminente.

estense, e termina proprio con le loro nozze, prima che abbia luogo il duello tra Ruggiero e Rodomonte. Accanto alla centralità del tema amoroso, si rileva, nell'ott. 1 dell'edizione del 1568, un triplice rinvio all'atto del "cantare" (v. 1: «Altri cantar»; «con più sonoro canto»; v. 5: «io canto»). Se tutti questi elementi, in particolare l'affermazione «Altri cantar...», possono essere considerati «un atto di omaggio ad Ariosto»,⁴² lo stesso principio appare valido in relazione alla chiusa del poema, in cui si ravvisano tracce della medesima presenza autoriale. In apertura del canto XLVI (ott. 1-19) Ariosto ricorreva all'immagine del ritorno in porto della sua nave; analogamente, in tutte le edizioni delle *Trasformazioni* il canto XXX inizia con una metafora nautica (ott. 1, 1-4: «A te, che così tosto al fin m'hai scorto / del faticoso mio lungo viaggio, / dal dì, che verso il desiato porto / drizzai la vela al tuo lucente raggio»). Tale immagine si inserisce all'interno di un raffinato tessuto formale. Prima dell'apostrofe conclusiva alla propria opera, a cui augura di ottenere una fama eterna, Dolce inserisce una metafora equestre, volta sempre ad annunciare l'imminente conclusione (ott. 79):

Ma quell'alto desio, di cui son pieno,
troppo m'innalza, e mi trasporta avanti,
né convien che con stil rozzo e terreno
celesti eroi, quasi Fetonte, i' canti.
E tempo è, che disciolga ai colli il freno
de' miei stanchi destrier, caldi e fumanti.
E già Carlo e Filippo intorno suona
Calpe e Nil, non pur Pindo ed Elicona.

Il proposito di porre fine al processo compositivo è dettato dal desiderio di non intaccare la qualità complessiva del testo, prolungandone la stesura oltre il necessario. Non poteva ovviamente mancare un riferimento mitologico e infatti, evocando l'*exemplum vitandum* di Fetonte, che per inesperienza non seppe guidare in modo adeguato il carro del Sole e provocò danni senza pari,⁴³ l'autore si tutela dal rischio di compiere un errore simile. Vale altresì la pena di notare, nel distico finale, il riferimento a Carlo V e a suo figlio, il futuro

⁴² GUTHMÜLLER 1997: 136.

⁴³ Il mito di Fetonte è narrato in *Ov. Met.* I 750-779; II 1-339.

re di Spagna Filippo II; il plauso che circonda queste due figure non proviene dal Pindo o dall'Elicona, i monti della Grecia tradizionalmente legati all'attività poetica in quanto sacri ad Apollo e alle Muse, bensì dalla Spagna (dove si trova la città di Calpe) e dall'Africa (dove scorre il Nilo), due terre affacciate sul Mediterraneo da cui giungevano immense ricchezze, specialmente dopo la conquista del Portogallo e delle sue colonie da parte di Filippo II.

3. DALL'ANTICO AL MODERNO (E RITORNO)

Contenendo un'ulteriore allusione al destinatario dell'opera, la stanza appena letta è pienamente in linea con le norme che regolano la riproposizione dei classici antichi nel Rinascimento; alla presa di distanza manifestata dai traduttori delle *Metamorfosi* di Ovidio nei confronti dell'originale latino si accompagna un costante allineamento alla storia contemporanea, oltre che ai grandi poemi della letteratura nazionale.

Tale allineamento, che talvolta diventa identificazione a tutti gli effetti, si esplica nelle *Trasformazioni* mediante una moltitudine di aspetti, molti dei quali di natura strutturale, come l'uso dei canti e dell'ottava, a cui si associa – scrive Daniel Javitch – l'imitazione della «maniera caratteristica di Ariosto di iniziare i canti con *exordia* di varia lunghezza, nei quali il narratore commenta, o enuncia *sententiae*, sulla scia degli eventi occorsi nel canto precedente». ⁴⁴ Un aspetto assai significativo della riscrittura dei classici è poi l'attualizzazione degli episodi narrati, che consente di avvicinare le favole antiche all'orizzonte di attesa di un pubblico, per così dire, moderno. Un esempio basterà a chiarire quanto affermato. Nell'ott. 58 del canto V delle *Trasformazioni* Dolce descrive la notevole bellezza della principessa fenicia Europa, amata da Giove, con formule in cui risuona l'eco del ritratto dell'affascinante re Astolfo di *OFXXVIII* 4:

Quivi fra molte giovani e donzelle
la figliuola del re stava a diletto,
che bella potea dirsi oltre le belle

Astolfo, re de' Longobardi, quello
a cui lasciò il fratel monaco il regno,
fu ne la giovinezza sua sì bello,

⁴⁴ JAVITCH 1999: 131.

di persona così, come d'aspetto.	che mai poch'altri giunsero a quel segno.
Né dipinse giammai Zeusi, o Apelle,	N'avria a fatica un tal fatto a penello
Michel, né Tizian sì raro oggetto,	Apelle, o Zeusi, o se v'è alcun più degno.
né degna d'agguagliare a questa parmi	Bello era, et a ciascun così pareo:
opera d'antichi, o di moderni marmi.	ma di molto egli ancor più si tenea.

La menzione delle opere pittoriche di Michelangelo Buonarroti e Tiziano Vecellio,⁴⁵ sicuramente note ai lettori delle *Trasformazioni*, si accompagna all'impiego di ben precisi paradigmi mitico-letterari (Zeusi e Apelle come *exempla* di artisti eccellenti), sulle orme dell'ottava ariostesca, anch'essa incentrata sulla bellezza pressoché insuperabile di un personaggio. Come già avveniva nel proemio, Dolce mette quindi in atto un costante gioco di ripresa e rielaborazione dei modelli, oscillando tra tradizione e variazione.

Avviandoci alla conclusione del discorso, vale la pena di ricordare che nell'*Introduzione* al suo volume *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto* Marco Praloran affermava che «la letteratura classica innerva gli episodi e le stesse strutture discorsive, sia per Boiardo che per Ariosto».⁴⁶ Nel complesso, l'analisi del proemio delle *Trasformazioni*, in cui si manifestano aspetti riscontrabili pure nel resto dell'opera, rivela, a mio parere, lo svolgimento di un processo affine, ma di segno opposto, una sorta di ritorno “dal moderno all'antico” attraverso il filtro della materia cavalleresca. Nel Cinquecento i grandi poemi di Boiardo e Ariosto vengono infatti assunti come modello e termine di confronto privilegiato per riproporre uno dei capolavori dell'epica latina in una prospettiva gradita ai desideri del pubblico rinascimentale, come attesta per esempio il rilievo conferito alla componente artistica, individuabile non soltanto nell'ultima ottava citata, ma anche in molti altri episodi del poema, come la competizione musicale tra Apollo e Marsia, che offre lo spunto per un interessante confronto tra le melodie prodotte dai due sfidanti.⁴⁷

⁴⁵ È opportuno notare che nelle edizioni del 1568 e del 1570 la figura di Michelangelo viene sostituita da quella di un altro artista di grande fama, Raffaello Sanzio, mentre rimane immutato il riferimento a Tiziano. Tale variazione è pienamente comprensibile alla luce dell'avvenuta pubblicazione, nel 1557, del *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*; come ha sottolineato VILLARI 2021: 98, un elemento essenziale del *Dialogo della pittura* è «l'assunzione del motivo cromatico quale cardine per valorizzare la pittura di Tiziano e l'arte veneziana in alternativa al paradigma michelangiolesco promosso da Vasari».

⁴⁶ PRALORAN 2009: 12.

⁴⁷ Per una disamina di tale episodio nelle *Trasformazioni* e in altri rifacimenti cinquecenteschi delle *Metamorfosi* di Ovidio si rinvia a OTTRIA 2022b: 195-227.

L'equiparazione della stesura delle *Trasformazioni* a «un progressivo avvicinarsi ai gusti e alle aspettative del pubblico»⁴⁸ trova riscontro nel fatto che esse costituiscano il compimento ideale di un percorso di traduzione delle *Metamorfosi* che aveva prodotto alcuni esperimenti parziali, come la pubblicazione di una traduzione del solo libro I del poema latino nel 1539 a Venezia per i tipi di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, la medesima stamperia presso cui aveva visto la luce nel 1535 la traduzione dolciana dell'*Ars poetica* di Orazio in endecasillabi sciolti. Il cambiamento del metro (dagli endecasillabi sciolti del saggio di traduzione alle ottave della versione completa) conferma la volontà di porsi sulle tracce del *Furioso*, «l'opera di maggiore successo del tempo e il modello più considerato nel rinnovamento della narrativa poetica».⁴⁹

Adottando stilemi e motivi della narrativa cavalleresca pressoché coeva, poeti-traduttori come Dolce esprimono indirettamente il desiderio che le loro opere vengano collocate sullo stesso piano, e ottengano una risonanza non inferiore. D'altro canto, tale auspicio trovava già luogo nel processo di pubblicazione delle *Trasformazioni*; l'uscita dell'*editio princeps* nel 1553 presso la stamperia Giolito è infatti preceduta da alcuni annunci di natura, per così dire, pubblicitaria, inseriti nelle edizioni del *Furioso* datate 1550, 1551, 1552 e apparse presso la medesima tipografia, a conferma del fatto che la committenza di quel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio da parte di Giolito si collocava, con ogni probabilità, sulla scia del crescente successo del poema ariostesco.⁵⁰ In altre parole, il pubblico che aveva tanto apprezzato il racconto della follia di Orlando e delle peripezie belliche e amorose degli altri paladini è lo stesso ora chiamato ad appassionarsi alle multiformi favole degli antichi, ossia alle mitiche vicende di dèi ed eroi tradotte da Dolce in ottava rima.

⁴⁸ TREBAIACCHI 2016: 273.

⁴⁹ GUTHMÜLLER 2006: 531.

⁵⁰ Si legga quanto scrive al riguardo TORRE 2019: 74: «La riscrittura ovidiana di Dolce era stata pubblicata sotto l'insegna dell'officina tipografica di Gabriele Giolito, che fin dal 1548 aveva ottenuto i privilegi di stampa, e che già nel 1550 in una riedizione del suo *Furioso* – curato nel 1542 dallo stesso Dolce – avvisava i lettori che, “perché niuna cura è in noi maggior che di giovare alli studiosi delle buone lettere et a gli amatori della lingua Volgare, speriamo di darvi similmente fra pochi mesi le dilettevoli *Trasformazioni d'Ovidio*, tradotte dal sovra detto Dolce in questa ottava rima”. La precisazione di chiusura (“in questa ottava rima”) va colta in senso estensivo e si fa cifra di una complessa operazione poetica e editoriale attraverso cui la premiata ditta Dolce-Giolito intende riattivare presso il grande pubblico un poema dell'antichità e, contemporaneamente, prender parte al coevo dibattito intorno alla legittimazione del *Furioso* come classico della modernità».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALIGHIERI, *Commedia* [Petrocchi] = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994² [I ed. Milano, Mondadori, 1966-1967].
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Opere* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *Opere*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- DOLCE, *Dialogo della memoria* [Torre] = Lodovico Dolce, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, testo critico e commento a cura di Andrea Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001.
- DOLCE, *Trasformazioni* = Lodovico Dolce, *Trasformazioni*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553.
- MARINO, *Adone* [Russo] = Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano, BUR, 2013.
- ORAZIO, *Tutte le opere* [Paolicchi] = Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Ramous] = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Mario Ramous, con un saggio di Emilio Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992.
- TASSO, *Liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BENJAMIN 1962 = Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, 37-50.
- BOLOGNA 2018 = Corrado Bologna, *“Ars poetica” e artista nella “Commedia” dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di Anna Pegoretti - Chiara Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, 25-65.
- BONORA 1994 = Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.
- BORSETTO 1989 = Luciana Borsetto, *L’“Eneide” tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova, Unicopli, 1989.
- BORSETTO 1996 = Luciana Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. “Eneide” e “Arte poetica” nel Cinque e Seicento*, Padova, Cleup, 1996.
- BUCCHI 2011 = Gabriele Bucchi, *“Meraviglioso diletto”. La traduzione poetica del Cinquecento e le “Metamorfosi d’Ovidio” di Giovanni Andrea dell’Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- CAIRNS 1985 = Christopher Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985.
- CALLEGARI 2014 = Chiara Callegari, *Le “Trasformazioni” di Lodovico Dolce*, in «Nuova informazione bibliografica», II (2014), 383-388.
- CAPRIOTTI 2013 = Giuseppe Capriotti, *Le “Trasformazioni” di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona, Affinità Elettive, 2013.
- CAPRIOTTI 2017 = Giuseppe Capriotti, *Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle “Trasformazioni” di Lodovico Dolce*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell’“Orlando Furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, 309-324.
- DI FILIPPO BAREGGI 1988 = Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

- D'ONGHIA - MUSTO 2019 = *Francesco Sansovino scrittore del mondo*. Atti del convegno internazionale di studi (Pisa, 5-7 dicembre 2018), a cura di Luca D'Onghia - Daniele Musto, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 2019.
- DONZELLI 2006 = Donatella Donzelli, *La première expérience poétique de Lodovico Dolce. Un exemple de réécriture pétrarquiste*, in «Cahiers d'études italiennes», IV (2006), 51-72.
- DONZELLI 2007 = Donatella Donzelli, *Il "Sogno di Parnaso" de Lodovico Dolce 1532*, in *Les années trente du XVIe siècle*. Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), réunis et présentés par Danielle Boillet - Michel Plaisance, Paris, CIRRI, 2007, 191-206.
- FABRE-SERRIS 1995 = Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les "Métamorphoses" d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GIAZZON 2011a = Stefano Giazon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, introduzione di Elisabetta Selmi, Roma, Aracne, 2011.
- GIAZZON 2011b = Stefano Giazon, *La dictio tragica di Lodovico Dolce fra classicismo e manierismo*, in «Rivista di letteratura teatrale», IV (2011), 29-59.
- GIZZI 2003 = Chiara Gizzi, *Girolamo Ruscelli editore del "Decameron": polemiche editoriali e linguistiche*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), 1-22.
- GROSSO 2022 = Marsel Grosso, *"Scultore in parole". Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022.
- GUTHMÜLLER 1997 = Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GUTHMÜLLER 2006 = Bodo Guthmüller, *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Gibellini, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2006, 505-533.
- GUTHMÜLLER 2008 = Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008 (ed. or. Boppard, Boldt, 1981).

- HUBER-REBENICH 1992 = Gerlinde Huber-Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle "Metamorfosi" di Ovidio*, in «Studi umanistici piceni», XII (1992), 123-133.
- IURILLI 2020 = Antonio Iurilli, *Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio*, in «Enthymema», XXVI (2020), 288-298.
- JAVITCH 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'"Orlando furioso"*, prefazione di Nicola Gardini, Milano, Mondadori, 1999.
- JAVITCH 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'"Orlando Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- LIEBERG 1970 = Godo Lieberg, *Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids "Metamorphosen"*, in *Silvae. Festschrift für Ernst Zinn zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Michael von Albrecht - Ernst Heck, Tübingen, Niemayer, 1970, 125-135.
- MARINI 2014 = Paolo Marini, *Per l'edizione commentata della lirica di Lodovico Dolce*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti - Guido Baldassarri - Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.
- MARINI 2016 = Paolo Marini, *Tra lirica e epistolografia. Appunti sull'opera poetica di Lodovico Dolce*, in «Italiq», XIX (2016), 113-130.
- MARINI - PROCACCIOLI 2016 = *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini - Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- MOOG-GRÜNEWALD 1979 = Maria Moog-Grünwald, *Metamorphosen der "Metamorphosen". Rezeptionsarten der Ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979.
- NEUSCHÄFER 2001 = Adele Neuschäfer, *"Ma vorrei sol dipingere il mio core, / e haver un stile che vi fosse grato". Le commedie e le tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2001.
- NUOVO - COPPENS 2005 = Angela Nuovo - Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Librairie Droz, 2005.

- OTTRIA 2022a = Ilaria Ottria, *Un poemetto cinquecentesco di ispirazione ovidiana: la "Transformazione de Glauco" di Luca Valenziano*, in «La Parola del testo», XXVI, 1-2 (2022), 39-60.
- OTTRIA 2022b = Ilaria Ottria, *Marsia e Glauco. Egesi, riscritture e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona, Affinità Elettive, 2022.
- PELLEGRINI 2009 = Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italia: 1494-1559*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- PELLEGRINI 2010 = Marco Pellegrini, *Il papato nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- PELLISSA PRADES - BALZI 2021 = *Ovid in the Vernacular. Translations of the "Metamorphoses" in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Gemma Pellissa Prades - Marta Balzi, Oxford, Medium Aevum Monographs, 2021.
- PRALORAN 1990 = Marco Praloran, *"Maraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'"Orlando innamorato"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- PRALORAN 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- ROMEI 1991 = Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, 399-405.
- ROSKILL 2000 = Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- SAVORETTI 2001 = Moreno Savoretti, *L'"Eneide" di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, in «Critica letteraria», CXII, 3 (2001), 435-457.
- TERPENING 1997 = Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1997.
- TORRE 2013 = Andrea Torre, *Come lavorava Lodovico Dolce*, in *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di Giovanna Rizzarelli, Bologna, Il Mulino, 2013, 229-254.
- TORRE 2018 = Andrea Torre, *Parole e immagini per l'"Eneide" nel XVI secolo*, in «Il Capitale culturale», VIII (2018), 429-448.

- TORRE 2019 = Andrea Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019.
- TREBAIOCCHI 2016 = Chiara Trebaiocchi, "Il letterato buono a tutto". *Ludovico Dolce traduttore delle "Metamorfosi"*, in MARINI - PROCACCIOLI 2016, 271-316.
- TROVATO 2009 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009 [I ed. Bologna, Il Mulino, 1991].
- VIAL 2010 = Hélène Vial, *La métamorphose dans les "Métamorphoses" d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- VILLARI 2021 = Susanna Villari, *La tavolozza del poeta: l'arte della comunicazione iconica in un dialogo di Ludovico Dolce*, in «Quaderns d'Italià», XXVI (2021), 97-130.

DA GUERRIERA A INNAMORATA: L'EVOLUZIONE DEL PERSONAGGIO DI MARFISA NELLA TRADIZIONE EPICA ITALIANA

Angelo Chiarelli
Università della Calabria

RIASSUNTO: Il contributo indaga l'evoluzione del personaggio boiardesco (e ariostesco) di Marfisa in alcuni poemi composti tra l'uscita del terzo *Furioso* e la seconda metà del XVI secolo. Partendo dalla *Marfisa Bizarra* di Dragoncino da Fano, in cui sono descritti, con evidenti intenti comici, gli eccessi d'ira della guerriera, lo studio passa in rassegna alcuni poemi (*Il Ruggiero* di Bartolomeo Orioli, *La morte di Ruggiero* di Giovanni Battista Pescatore, *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria* di Girolamo Bossi e *L'Amor di Marfisa* di Danese Cataneo) in cui le vicende amorose della *virago* si sovrappongono all'episodio ariostesco di Ullania e dei tre re. La parte finale del contributo è, infine, dedicata all'innovativo e inedito approfondimento psicologico del personaggio offerto nella *Marfisa* di Cataneo.

PAROLE CHIAVE: Boiardo, Ariosto, Marfisa, Dragoncino da Fano, Pietro Aretino, Danese Cataneo

ABSTRACT: The essay analyses the evolution of Marfisa in some poems that appeared between the third version of *Orlando Furioso* and the second half of the 16th century. After reviewing Dragoncino da Fano's *Marfisa Bizarra*, the essay will focus especially on some poems in which the Marfisa's love story overlaps with the continuation of the story of Ullania and the three kings narrated in the *Orlando Furioso*. Finally, the essay will analyse the psychological insight of the character proposed in Cataneo's *Marfisa*.

KEY-WORDS: Epic poetry, Renaissance, Marfisa, Danese Cataneo, Pietro Aretino, Ludovico Ariosto



1. PROLEGOMENI

Ne *Le fonti dell'Orlando furioso* Pio Rajna considera il personaggio di Marfisa «la creazione più geniale che abbia prodotto in questo genere la poesia romanzesca italiana».¹ La sua prima apparizione nell'epica italiana si registra ne *L'innamoramento de Orlando* di Boiardo in cui si delinea un profilo dell'eroina esemplato sull'archetipo della *virago* classica:

Marfisa la dongella è nominata
(questa che io dico) e fo cotanto fiera
che ben cinque anni sempre stete armata,
da il sol nascente al tramonto di sera,
perché al suo dio Macon si era avotata
con sacramento, la persona altera,
mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia
sinché tre re non prende per battaglia;

ed eran questi il re di Sericana
(dico Gradasso, che ha tanta possanza),
e Agrican il sir de Tramontana,
e Carlo Mano imperator di Franza.²

La Marfisa boiardesca rispecchia, come è stato giustamente notato, l'«indeterminatezza psicologica» e l'«irruenza irrelata» del tradizionale modello amazzonico, facendosi «portatrice di un principio femminile che proprio perché nutrito di gelosa autonomia e dell'orgoglio derivante dalla capacità di difenderla e di estenderla, può essere vissuto penosamente dall'altro sesso».³ Questa fedele adesione al paradigma della vergine guerriera trova solo parziale riscontro nell'omonimo personaggio del *Furioso* di Ariosto che viene ritratto con

¹ RAJNA 1975: 53. Il nome della guerriera deriverebbe secondo Paolo Baldan, da quello di Marthesia – forma con cui Giustino, nell'epitome alle *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo, si riferisce alla regina delle amazzoni – e da quello di Marpesia attestato nelle *Historiae adversus paganos* di Paolo Orosio e nel *De mulieribus claris* di Boccaccio. Sulla questione vd. BALDAN 1990.

² BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I XVI 29-30: 607-608.

³ BALDAN 1990: 81.

«tratti più amabili» e, in taluni casi, con «movenza e atteggiamento tipicamente femminili»: *doppelgänger* mancato di Bradamante, che impiega «la propria condizione di amazzone come il mezzo più efficace per conquistare l'amato e dare sfogo ai propri sentimenti amorosi»,⁴ Marfisa, al pari della Camilla virgiliana,⁵ riecheggia nel *Furioso* i tratti distintivi della donna guerriera immune all'amore ma, contrariamente al suo modello, sfrutta la sua androginia per ergersi a paladina dei diritti femminili: lo dimostrano gli episodi, fra loro complementari, del tiranno Marganorre (*OF XXXVII 25-121*) e dell'isola delle femmine omicide (*OF XIX 43-108 e XX 4-64*) che riflettono, nel loro epilogo ambiguo, i risvolti socio-culturali della *querelle des femmes* rinascimentale e la difficoltà di stabilire, in un'epoca attraversata da tensioni e spinte profonde, un equilibrio paritario fra i sessi.⁶ In buona sostanza la boiardesca «*virago* impetuosa, istintiva nella lotta, capace di gesti impulsivi, posta talvolta in situazioni che assumono toni comici»,⁷ si carica nel *Furioso* di connotati umani e si fa portatrice dei valori cortesi e cavallereschi.⁸ Tra l'uscita del terzo *Furioso* e la seconda metà del Cinquecento le inesplorate vicende amorose dell'eroina, che scompare dal poema di Ariosto dopo essersi convertita al cristianesimo, saranno sviluppate in alcuni poemi che consentono di osservare la sostanziale evoluzione del personaggio.⁹ Queste pagine intendono soffermarsi su queste opere allo scopo di far emergere analogie e divergenze.

⁴ FERRETTI 2008: 66.

⁵ Sulle analogie tra Camilla e Marfisa vd. ROCHE 1988.

⁶ Su questo aspetto vd. MAC CARTHY 2005.

⁷ PETTINELLI 1992: 731.

⁸ A tal proposito cfr. soprattutto TOMALIN 1976; BATEMAN 2007: 8-12 e ADDISON 2019. Pio Rajna non apprezza l'accentuata umanizzazione della Marfisa di Ariosto: «Di ciò non saprei dargli lode. Le tinte mezzane stanno bene quando si ritraggono oggetti reali; ma nel mondo della pura fantasia ci vogliono per solito colori vividi, linee ardite, recise, oppure all'incontro colori addirittura evanescenti, linee indeterminate, sennò gran parte dell'effetto va perduto» (RAJNA 1975: 53-54).

⁹ Per l'ultima apparizione di Marfisa nel *Furioso*, vd. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXXVIII 7-23. Nella trascrizione dei testi dei poemi a cui si fa qui riferimento adottato criteri conservativi: provvedo solo a sciogliere abbreviazioni e note tironiane e a ricondurre all'uso moderno l'impiego di accenti e apostrofi.

2. «DI FEMINIL FUROR L'IMPRESE AUDACI»: *LA MARFISA BIZARRA* DI DRAGONCINO DA FANO

Ancor prima che Ariosto consegnasse alle stampe la terza redazione del suo poema, Giovanbattista Dragoncino da Fano decise di sviluppare le vicende amorose della *virago*, nella *Marfisa bizarra*, poema pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1531 per i tipi di Bernardino di Viano e più volte ristampato fra Cinque e Seicento.¹⁰ L'aggettivo 'bizarra' che Dragoncino impiega nel titolo dell'opera si contrappone sul piano semantico al 'furioso' ariostesco e di riflesso al '*furens*' seneciano: la sua Marfisa è, infatti, «fera», «selvaggia» e «iraconda», commette diverse stramberie, ma non raggiunge mai gli eccessi di Orlando, riuscendo, al contrario del paladino, a esercitare, anche se a fatica, un severo controllo sulle passioni che le consente di rinsavire, seppur parzialmente, nel momento cruciale della guerra e di accogliere, nel rispetto dei suoi doveri cavallereschi, la richiesta di intervento di Carlo Magno.¹¹

Le vicende dell'innamoramento di Marfisa, nel poema di Dragoncino, si dipanano all'interno di un tessuto narrativo fortemente legato, come chiarisce Daniela Delcorno Branca, alla «grande lezione di Boiardo e Ariosto» che, pur lasciando solo esigue tracce «a livello di costruzione del racconto», si rivela fondamentale nella «ripresa di situazioni e personaggi» – in questo senso l'*Inamoramento* costituisce un autentico «serbatoio» a cui attingere – e nelle scelte stilistiche: l'impiego della «similitudine di impianto classico e dantesco» e «la funzione del prologo nel suo duplice rapporto da un lato con la vicenda narrata, dall'altro con la figura dell'autore» dipendono, infatti, in modo evidente dal *Furioso*.¹²

¹⁰ In merito alle ristampe dell'opera vd. BRANCA 2016: 406 e 411. Uno degli esemplari della rarissima *Marfisa bizarra, di Gio. Battista Dragoncino da Fano, di nuouo ristampata, e con somma diligenza ricorretta*, In Padova, et in Bassano, per Gio. Antonio Remondini, 1674, è oggi conservato presso la Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza. Un'altra edizione risulta essere *sine data*.

¹¹ Sul tema della bizzarria nell'epos rinascimentale, con particolare riferimento alla corte di Mantova e sui rapporti tra la *Marfisa bizarra* e il *Belisardo* di Marco Guazzo, che potrebbe aver esercitato una certa influenza sul soggetto scelto da Dragoncino, vd. TALIANI 2020: 254-271.

¹² BRANCA 2016: 411-413. La *Bizarra* risente, inoltre, dell'influenza di Pulci, importante «punto di riferimento narrativo per variazioni e contrappunti comici, con solo relativa incidenza di tipo espressivo e stilistico» (ivi: 413) e dell'*Orfeo* di Poliziano la cui ripresa consente a Dragoncino di «variare la narrazione attingendo al genere bucolico, richiamato non solo dallo scenario pastorale, ma anche formalmente dalla serie di ottave rigorosamente sdruciole» (ivi: 42).

L'esordio del poema, pur inscrivendosi nel solco della tradizione boiardesca, innesca un accentuato processo di virilizzazione della donna, con conseguente svilimento della mascolinità dell'amato: in controtendenza rispetto all'*Inamoramento de Orlando*, in cui è Angelica ad ammaliare il paladino, nella *Bizarra*, con radicale inversione dei ruoli, è, invece, la guerriera eponima che cerca in tutti i modi di conquistare il giovane e bellissimo Filinoro, figlio del re di Prussia Branciardetto, giunto nel campo cristiano durante le giostre e i festeggiamenti per la vittoria di Ruggero su Rodomonte. Marfisa si rivela, però, goffa e inesperta delle cose d'amore e, pur mostrando apertamente i segni tipici della sintomatologia erotica, non riesce a raggiungere il suo scopo:

Sol Marphisa sta indietro, et se dipinge
il volto hora di neve, hor di rosato,
un piè ritira, et l'altro inanzi spinge
fin che 'l pagano a lei si fu accostato.
Qui gli prende la mano, et poi la stringe,
tal che in sospetto il sarracino intrato,
ma perché l'alma altronde havea disposta,
il stringer suo non diede altra risposta.

Né l'hebbe Filinoro conosciuta
ben c'havea inteso nominar Marphisa
in arme tal, ch'era da ognun temuta,
et come nacque di Ruggier di Risa;
ma ben per l'alto aspetto la reputa
d'un tal valor, c'ha l'anima conquisa.
Timido ha 'l cor in quel suo fronte altero
onde 'l sangue agghiacciò, smarrir il pensiero.¹³

Il dramma erotico della guerriera risiede tutto nella sua androginia che palesa lo scarto tra la sua naturale essenza e la sua condizione biologica e sociale: Marfisa si lamenta, infatti, dei limiti imposti al suo sesso («duolse con Natura che concesso / non gli ha licenza del

¹³ DRAGONCINO, *Marfisa bizarra*, I 34-35.

mascolin sesso»)¹⁴ e, dopo aver provato, con scarsi risultati, a reprimere i suoi desideri, si lascia vincere dal fuoco d'amore («segue 'l suo mal et sua speranza vana / et con quel martir cieco si disbosca / che la ragion et l'intelletto offosca»)¹⁵.

Un tale rovesciamento di ruoli produce prevedibili risvolti comici che si riscontrano, per esempio, nell'episodio in cui Dragoncino, rifunzionalizzando il tradizionale motivo del banchetto omerico «all'insegna dell'enorme e del grottesco»,¹⁶ descrive la donna nell'atto di consumare, con una voracità decisamente poco muliebre, il pasto offertole da alcuni pastori cristiani:

La famelica donna, et sitibonda
sol mangia et beve, e ad altro poco attende.
Di fior non cura, né d'odor ch'abbonda,
né d'ombra grata, ch'altro Sol l'accende;
tien basso il capo et sta cogitabonda,
tal'hor sospira, né parola spende,
ma la vivanda ben par che divori,
et fa meravigliar tutti i pastori.

Parlavano fra lor tacitamente
quei mandriani, dicendo chi fia
sì bel guerrier c'ha cera di valente
et gesti degni di gran signoria,
c'hor mangia et beve così fieramente,
come la gentilezza in lui non sia.
Credono tutti quell'animo fero
ne l'arme et nel sembiante un cavalliero.¹⁷

¹⁴ DRAGONCINO, *Marfisa bizarra*, I 48, 7-8.

¹⁵ Ivi, V 3, 6-8.

¹⁶ BALDASSARRI 1982: 71.

¹⁷ DRAGONCINO, *Marfisa bizarra*, VII 29-30.

Intenti parodici traspaiono anche nella scena dell'uccisione del cavallo Sprenno, evidente rivisitazione dell'episodio di Orlando e della giumenta,¹⁸ in cui l'immagine equestre, fortemente connotata in senso sessuale, costituisce, come suggerisce Giuseppe Dalla Palma, riprendendo uno spunto di Gianvito Resta, un «sostituto simbolico di Angelica su cui Orlando si vendica»¹⁹ e, allo stesso tempo, il mezzo attraverso il quale si manifesta la follia del paladino.²⁰

La vicenda della *Bizarra* è, però, del tutto svuotata di qualsivoglia funzione simbolico-metaforica: se, infatti, Orlando «piglia» la giumenta «ch'un altro avrebbe fatto una donzella», Marfisa, paragonata a un cane rabbioso, «che si rivolta rabido et mordente» contro colui che lo ha percosso,²¹ in preda all'ira, sfodera il brando e «nove o diece / volte cacciol nel ventre a quel cavallo; / ma il primo colpo qui morir lo fece. / Sprenno patì de la donzella il fallo, / né chiuse le sue piaghe unguento o pece, / né mai arte di mago sanarallo».²² Il riferimento alla pazzia («Marphisa cieca c'ha perduto il senno»)²³ riveste, in tal senso, una valenza meramente ironica: la guerriera non è, infatti, mossa dal furore amoroso, che pervade, invece, Orlando; il suo è soltanto uno sfogo dettato dallo «sdegno» e dalla «vergogna» causati dalla caduta, che priva la donna del suo unico mezzo di trasporto («camina a piede e a forza gli bisogna»)²⁴.

Reazioni istintuali, connesse a forme non represses di ira, innescano, dunque, gli eccessi della Marfisa di Dragoncino,²⁵ senza mai determinare, a differenza dell'Orlando

¹⁸ Mi riferisco ad ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXIII 57-74.

¹⁹ DALLA PALMA 1984: 74.

²⁰ Per un'analisi circostanziata dell'episodio di Orlando e della giumenta cfr. ID. 1984: 72-85; quindi RESIDORI 2017.

²¹ «Qual empio cane, che 'l fier colpo sente / di sasso duro, over di baston saldo, / che si rivolta rabido et mordente, / abbaia et uria in un guardo ribaldo» (DRAGONCINO, *Marfisa bizarra*, V 8, 1-4).

²² Ivi, 9, 1-6. Qualche analogia tra l'episodio ariostesco e la *Bizarra* si riscontra nella descrizione della rovinosa caduta in cui il destriero trascina il cavaliere cfr. «Volendosi cacciare oltre una fossa, / sozzopra se ne va con la cavalla. / Non nocque a lui, né sentì la percossa» (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXIX 69, 1-3), quindi «Imaginando arriva sopra un fosso, / ch'oltra faccia di qualche inditio cenno. / Lei per saltar di là mantien percosso / di sproni a i fianchi 'l declinato Sprenno. / Salta il caval nel mezo et valli adosso» (DRAGONCINO, *Marfisa bizarra*, V 7, 1-5).

²³ Ivi, *Marfisa bizarra*, V 7, 6.

²⁴ Ivi, V 9, 8.

²⁵ Si leggano, a tal proposito, i versi in cui si descrive il ferimento perpetrato ai danni di un orso feroce: «Ferito l'animal già in più d'un lato, / sopra Marphisa nel fin si diserra / stizzoso et prima in duo piedi levato, / ben

ariostesco, effetti a lungo termine, come spiega chiaramente un'ottava collocata all'interno dell'episodio in cui la guerriera si lancia all'inseguimento di un usignolo, reo di aver interrotto il suo sogno erotico:²⁶

Marphisa si vedea né più, né meno
cercar vendetta d'una poca fama.
Voleva torre a la natura il freno,
smorzar quel suon, che tutto 'l mondo brama,
indarno corre sopra quel terreno:
a che venuta è sì famosa dama,

si crede hora d'ultimar la guerra. / La dama vede quell'orso adirato, / onde con maestria si copre et serra, / il tempo coglie e una stoccata mena; / nel petto il giunge et passal per la schiena. // Con sì avampata et maledetta rabbia / l'acuto ferro la donzella preme, / che l'elzo tocca a la piaga le labbia. / L'animal stride et par che l'aria trema, / ma pria che 'l brando Marphisa rihabbia, / via fugge l'orso con la spada insieme, / che per forza in quell'impeto ammirando, / trasse di mano a la donzella 'l brando» (ivi, XIII 7-8).

²⁶ «Hor non so dir con qual roina et furia / risorse in piè Marphisa impatiente, / per vendicarse di sì grave ingiuria / sopra l'uccel ch'ancor qui vede e sente. / Discende a l'acqua ove non è penuria / di fossi, et n'empie l'elmo suo lucente, / su 'l margin verde poi ritorna in alto / contra l'uccel con furioso assalto. // Il semplice uccelletto, che certo era / quel rosignol che fa gioioso il maggio, / stavasi anchor a goder la riviera / fra verdi frondi d'un arbor selvaggio, / che faceva ombra a quella dama altera, / dove dal Sol non riceveva oltraggio, / cantando mentre solinga dormiva, / come già dissi a la fiorita riva. // L'uccel, che sopra la donzella accesa / havea fatto sentir di un concetto, / quando in su vidde con sì larga offesa / di sua fatica fassi in pagamento, / con l'ali oprò sua natura difesa, / che peggior è la morte che 'l spavento. / Le pargolette penne aperte in croce / alzosse a volo in lamentevol voce // et discosto di lì ben trenta passi, / si rimboscò dentro una quercia ombrosa. / Non pensi alcun che la donzella il lassi, / ma gli va dietro irata et disdegnosa, / et tra' con tal roina tronchi et sassi, / che distrugge ogni pianta alta et ramosa; / né però lasci il canto il rosignolo / andando via di rama in ramo a volo. // Marphisa corre et mai non l'abbandona, / sempre lungo la riva di quell'onde / a le gambe, al sudor nulla perdona, / fa la terra tremar, arbori et fronde / conquassa l'arme e al ciel quel romor suona, / e un miglio intorno il strepito risponde. / Fugge l'uccello et tanto se ritiene, / quanto Marphisa ben sotto gli viene, // et poi d'un volo se discosta tanto, / quanto sarebbe un mezzo tratto d'arco, / et più che prima torna al dolce canto, / che di sua melodia non sa gir parco. / Marphisa vuol de la sua morte il vanto / né a ciò de l'arme sente in dosso il carico / anzi quel segue sì expedita et franca / ch'una tigre fin qui sarebbe stanca. // [...] L'uccel d'arbor in arboro cacciato / si lieva a volo et varca a l'altra riva. / Marphisa con un salto infuriato / se lancia in mezzo di quell'acqua viva / per passar le chiar'onde a l'altro lato, / dove di novo quel ben canto udiva, / et ben ch'armata sia non ha paura, / et l'acqua le dà sopra la cintura. // Urta et fende le gravi et corrente acque, / come ondeggiante biade il villan suole / et ne l'uscir come a Fortuna piacque, / che sempre 'l mal sopra mal veder vuole / a la donzella una disgratia nacque, / che ben le fece ritrovar parole / et con tal foco il mondo e 'l ciel minaccia / ch'à scriverlo l'inchiostro mi s'agghiaccia. // Era dal sciutto lontana tre passi, / quando per troppa furia o pur che 'l piede / gli sdruciolò sopra rotondi sassi, / a traboccon del fronte al fondo diede / col suon d'antica Rover che fraccassi / suoi secchi rami alhor ch'al foco ciede, / quando Marphisa con tant'arme in dosso / ne l'acqua et poi nel fondo hebbe percosso» (ivi, VII 40-45 e 48-50).

non conosce la pazza il suo difetto,
però che l'ira acieca l'intelletto.²⁷

Il giudizio di Gino Luigi Paluani, secondo cui la Marfisa di Dragoncino rappresenterebbe una «donicciuola isterica cui l'amore tormenta con la più cruda gelosia»,²⁸ pur valido nelle sue linee di fondo, andrebbe in parte corretto: la *virago*, infatti, non è solo una donna goffa nelle sue manifestazioni amorose e capace di compiere azioni di dubbia moralità,²⁹ ma rappresenta, come si è visto, un'eccellente possibilità di recupero, nel segno di una deformazione comico-parodica, di un personaggio ariostesco con l'occhio rivolto ai modelli "alti" del genere epico-cavalleresco.

3. OCCASIONI MANCATE: LA *MARFISA* DI PIETRO ARETINO E LA *MARFISA INNAMORATA* DI MARCO BANDARINI

La genesi compositiva della *Marfisa bizzarra* è strettamente connessa a quella della *Marfisa* di Pietro Aretino i cui primi (e ultimi) tre canti vennero pubblicati, con il titolo di *Tre primi canti di Marfisa*, nel 1535 a Venezia presso Nicolò Zoppino.³⁰ Il poema tocca solo tangenzialmente le vicende dell'eroina ariostesca: una rapida lettura rivela, infatti, una profonda discrepanza tra il titolo e la materia narrativa, che spinse gli editori cinquecenteschi a ristampare l'opera con titoli più generici.³¹ La presenza dell'amazzone nel testo – che avrebbe dovuto cantare, stando al proemio, la sua ira per la morte di Ruggero – è, dunque,

²⁷ Ivi, VII 47.

²⁸ PALUANI 1899: 64.

²⁹ Si considerino per esempio il furto del cavallo del malcapitato Gorguto, strettamente imparentato al Margutte pulciano (su cui vd. BRANCA 2016: 414), o la sottrazione delle armi del cavaliere Fernai: entrambe le azioni sono considerate da Marfisa oneste nell'ottica di un discutibile codice etico, secondo il quale «vizio non parve per vergogna / servirse de l'altrui quando bisogna» (DRAGONCINO, *Marfisa bizzarra*, XIII 32).

³⁰ I rapporti tra i due poemi sono stati analizzati in ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei]: 9-32, quindi in BRANCA 2016: 407-411.

³¹ Lo stesso tipografo della *princeps* adotterà, nella successiva impressione del 1537, il più vago titolo *Tre primi canti di battaglia*. Per una circostanziata analisi della *princeps* della *Marfisa* aretiniana, delle successive ristampe e della situazione testuale vd. ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei]: 322-353.

solo accidentale: la sezione amorosa del poema ruota, infatti, attorno alle vicende di Angelica e Medoro, da Ariosto lasciate sospese.³²

La discrasia tra titolo e contenuto è ravvisabile anche nella poco nota *Marfisa innamorata* (1550) di Marco Bandarini, che avrebbe dovuto sviluppare la medesima materia: il poema procede a tentoni tra duelli cavallereschi, inserti encomiastici ed episodi meravigliosi, accennando solo *en passant* alla breve avventura in una selva incantata della protagonista (*Marfisa innamorata*, I 43-60) e alle sue nozze con il personaggio di Ziliante dalle quali sarebbero dovuti nascere gli illustri progenitori dei conti vicentini.³³ La figura dell'amazzone ricopre un ruolo solo ancillare anche in altre opere dello stesso periodo: Marfisa è, per esempio, citata rapidamente nel *Sacripante* (1535 e 1537) di Lodovico Dolce, dove è innamorata del giovane Selannio, e nella *Bradamante gelosa* (1552) di Secondo Tarantino in cui si descrive la gelosia dell'eroina eponima nei suoi confronti per una presunta *liaison* tra lei e Ruggero, a cui accenna anche Ariosto.³⁴

4. MARFISA, ULLANIA E LO SCUDO: UNA TESSERA ARIOSTESCA IN ALCUNI POEMI DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Il personaggio di Marfisa acquisisce una fisionomia più specifica in alcuni poemi del secondo Cinquecento accomunati dalla ripresa dell'episodio di Ullania e dei tre re nordici, per il quale lo stesso Ariosto, come testimoniano le quindici ottave sullo scudo della regina Elisa, tradite dal ms. S. Mart. 353 (Napoli, Biblioteca Nazionale), prevedeva una

³² La *liaison* tra Angelica e Medoro costituisce l'ordito intorno al quale si intrecciano gli avvenimenti di un altro poema di Aretino, *Angelica*, strettamente dipendente dalla sua *Marfisa*, tanto da potere essere considerato, come è stato suggerito, un suo rifacimento. Sui rapporti tra la *Marfisa* e l'*Angelica* aretinarie vd. BRUSCAGLI 2003: 119-137.

³³ L'opera era stata già pubblicata nel 1542 a Venezia presso Augustino Bendone con il titolo *Li dui primi canti di Mandricardo innamorato*. Per una disamina del poema vd. PALUANI 1899: 70-91. La discrasia tra il titolo e il contenuto dell'opera si nota anche nel *Guidon Selvaggio* (1535) di Antonio Legname, che dedica poco spazio alle battaglie del protagonista, ma il discorso si potrebbe facilmente estendere a molti altri poemi dello stesso periodo.

³⁴ Il riferimento è ad ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXXVI 44-58: 1173-1177. Sui poemi qui menzionati cfr. MARTI 1983a; ID. 1983b; ID. 1985 e GIAZZON 2015.

continuazione.³⁵ Il primo di questi poemi da cui vorrei prendere le mosse è il *Ruggiero* (1543) di Bartolomeo Orioli,³⁶ in cui la vicenda attraversa i primi tre canti senza giungere a una conclusione.³⁷ Nel poema l'episodio è, però, sconnesso dalla storia dell'amore non corrisposto tra Marfisa e Guidone, sviluppata nel II, III e IV canto: il giovane fratello di Rinaldo è, infatti, innamorato di Doralice, figlia del re di Granata Stordilano, e per conquistarla decide di partecipare, sotto mentite spoglie – si finge pagano e assume il nome di Fortunato – alla giostra organizzata dal sovrano saraceno per maritare la figlia.³⁸ Guidone riesce ad avere la meglio su uno stuolo di valorosi guerrieri e Stordilano decide di concedergli la mano di sua figlia;³⁹ i suoi consiglieri, però, non tardano a scoprire la vera identità del guerriero. Marfisa, spinta dalla notizia della prigionia dell'amato, si reca intanto a Granata dove si batte con indomito coraggio; Guidone, però, ha già lasciato la città in compagnia di Doralice, come rende noto Orioli che dichiara di non voler più seguire le vicende dei due fuggiaschi: «ma di ciò, et quanto Doralice a schivo / havesse questo [Rinaldo], e al padre doppio scorno / fuggendo con Guidon fessi, hor non scrivo».⁴⁰

Le vicende degli amori di Marfisa e Guidone e l'ambasciata di Ullania collimano, invece, nella *Morte di Ruggiero* di Giovanni Battista Pescatore. Nel poema la fanciulla, giunta alla corte di Carlo in compagnia dei tre re nordici sconfitti da Bradamante nella Rocca di Tristano, spiega all'imperatore il motivo della sua visita:

³⁵ Per un'analisi delle ottave (per cui vd. ARIOSTO, *Lo scudo della regina Elisa* [Debenedetti]) vd. FERRETTI 2010: 45-48.

³⁶ Il poema è stato analizzato in STOCCHI 1987.

³⁷ Ullania si reca alla corte di Carlo Magno con un prezioso scudo gemmato, affidatogli dalla regina d'Islanda prima della sua partenza, per chiedergli di assegnarlo al «miglior guerriero senza mogliera» che, a suo giudizio, possa aspirare a unirsi in matrimonio con la sovrana (ORIOLO, *Ruggiero*, I 77-79: 13r-13v). Carlo, dopo aver accolto la richiesta della fanciulla, indice una giostra con la promessa di assegnare il prezioso scudo al vincitore (ivi, II 8-12: 14v-15r): in un primo momento sembra prevalere Aquilante, favorito da un elmo magico, ma soccomberà sotto i colpi di Ricciardetto reso imbattibile da una lancia incantata che gli consente di avere la meglio anche sul maganzese Alduigi e, di conseguenza, di vincere la giostra (ivi, II 55-83: 21r-25v). Quest'ultimo, però, non accetterà il verdetto e rapirà nella notte Ullania, riuscendo, nel contempo, a estorcere al giovane figlio d'Amone anche la lancia magica (ivi, III 2-17: 26r-29v).

³⁸ Vd. ivi, II 13-54: 15r-21r.

³⁹ Cfr. ivi, III 61-81 e IV 1-13: 35v-40v; quindi IV 14-19: 40v-41v.

⁴⁰ Ivi, IV 50 3-5: 45v.

«Invitto imperator d'imperatori,
re sovra i re di tutto il bel Ponente,
a cui dà tutto il mondo pregi e honori
per esser di vertù tanto eminente;
a te mandata son sin là di fuori
de l'ultima provintia d'Oriente,
Islanda detta, da un'alma Reina,
che col mar Bianco, et Libicon confina,

la cui beltà non ti potrei narrare,
tanto è fuor de l'human uso evidente:
se terra fosse charta e inchiostro il mare,
et gli arbor penne da l'orto al Ponente,
la minor parte de le sue preclare
bellezze non saprei dir certamente,
e se le lingue fosser tutte insieme,
restarian mute a sue bellezze estreme.

È tanto bella et tanto alma et gentile,
ch'ogni re di Levante arde et sospira,
e l'un de l'altro a garra con sottile
ingegno, cerca haver sua beltà mira;
e che sia 'l ver quel che il mio dir humile
ti narra, i testimon qui meco ammira,
quai son venuti ognhora in compagnia
de la persona et de la vita mia.

Questi sono tre Re d'alta corona,
di Svetia l'un, l'altro di Gothia, l'altro
di Norvegia, ciascun franca persona,
che costei a garra ognun vorria de l'altro,
e per suo amor ne l'arte di Bellona
ha dimostrato l'uno contra l'altro
diversi effetti con lor dann'assai
e inimicitie da non scordar mai.

Tal che veggendo ciò l'alma donzella,
per non far a qualunque dispiacere,
una via trovat'ha comoda et bella,
per amica di tutti rimanere.
Me, che serva le son fedel e ancella,
eletta ha a questa impresa, e a suo potere
fabricar fatto ha questo magno scudo,
ch'un thesor val solo sfregiato et nudo,

e tutti tre chiamat'ha in mia presenza
e detto gli ha "Colui fia mio marito,
che questo scudo pien d'ogni eccellenza
torrà al guerrier eletto, pel più ardito,
da Carlo re, ch'in Francia residenza
fa d'ogni altro signor il più compito,
di segno, di giudicio et di valore,
che fra tutti i signori ha il prim'honore,

e quel mi porterà col fido messo
alhor lo stato con la vita mia.
In suo dominio tutto fia rimesso,
d'havermi alcun non pensi in altra via".
E così quella con lo scudo appresso,
mandata m'ha, con loro in compagnia,
a tua sacra corona, altera et degna,
ch'al più valente duoni l'aurea insegna». ⁴¹

Fra i guerrieri di Carlo, desiderosi di aggiudicarsi il «ricco, magno et honorato scudo» di cui Ullania fa bella mostra alla fine del suo accorato appello, nascono discordie e dissapori, ma l'imperatore riesce a placare gli animi con la promessa di dirimere al più presto la questione: «Deponete et lasciate a me solo questo / incarco, et non vi sia grievo et molesto. // Darò lo scudo a tal, ch'ognun contento / serà et ognun dirà che fia ben dato». ⁴² Col so-

⁴¹ PESCATORE, *La morte di Ruggiero*, XVI 31-37: 68v.

⁴² Ivi, XVI 44-45: 69r.

praggiungere della sera si organizza una festa: Guidone chiede ingenuamente ad Angelica di ballare, suscitando la gelosia di Marfisa, che delusa e senza nascondere il suo disappunto accetta l'invito di Alardo.⁴³ Il cavaliere, che non può fare a meno di notare la contrarietà della donna («Alardo, che l'havea per man s'accorse / ch'era piena di rabbia et gelosia»), decide di porre rimedio all'equivoco creatosi: «ad Angelica ratto la man porse / et Marfisa i' lasciò, la qual con pia / voce prese Guidon».⁴⁴ Guidone ha così l'opportunità di dichiarare, toccando punte di apprezzabile lirismo, il suo amore alla donna⁴⁵ e di suggerire il suo accorato discorso con una promessa matrimoniale:

Dunque, cuor mio di me non vi dolete,
non vi pigliate doglia et passione,
che veramente in grand'error ne sete
haver di me cotal suspitione.
Tosto verrà quel dì che vostre liete
voglie farete, et del vostro Guidone
pigliandovi per sua sposa dulcissima,
sovra ogni cosa a lui cara et gratissima.

A Carlo Man vi voglio addimandare,
e al vostro dolcissimo fratello,
poi vosco notte et giorno dimorare,
come fa il castellan nel suo castello,

⁴³ «[...] Marfisa in petto / accoglie sdegno acerbo, ira et dispetto // e gelosia talmente il cuor le rode, / talmente gli occhi l'abbarbaglia e offende, / che lume ella non vede, sente et ode; / e s'è pur d'essa o altra non comprende, / per ch'il suo bel Guidon, ch'ognora gode / del suo gran male e a quello solo attende, / Angelica preso ha, che prender'ella / doveva» (ivi, XVI 47-48, 69r).

⁴⁴ Ivi, XVI 52, 1-7: 69r.

⁴⁵ «[...] O donna, / qual sdegno et gelosia vostro almo indonna? // Già ch'Angelica haveva et non voi presa, / giuditio mal di me già fatto avete, / che del vostro dolor nulla mi pesa / e che da me pregiata voi non sete? / Certo ch'è torto tal mi fate offesa, / certo che tal pensar già non dovete, / ch'havendo dato a voi l'anima e il core, / non farei torto a così degno amore. // E mal di me pensate a pensar ch'io, / per altra donna qual si voglia sia, / giamai ponessi vostra alma in oblio, / vostra persona invitta, franca et pia. / Dunque, s'io v'amo, s'ogni desir mio / posto ho in poter di voi, posto ho in balia, / a che di me vi lamentate ognhora, / s'elesta n'ho per mia cara signora? // Voi sete sola luce a gli occhi miei, / sola del cuor mio pace alma et tranquilla, / sola a me data da gli eterni dei / tocco da l'amorosa alta favilla. / Se ben volessi anchor, so' non potrei / lasciar vostra beltà che mi distilla, / che tant'amor innanti ha spinto il dardo, / che come salamandra abbruccio et ardo» (ivi, XVI 52-55: 69r-69v).

ne mai per tempo alcun abbandonare
vo' il vostro viso a me sì grato et bello,
ove amor ha riposto ogni mia spene,
ogni gioia, ogni pace, ogni mio bene.⁴⁶

La *liaison* tra Marfisa e Guidone, nata sotto i migliori auspici,⁴⁷ si incrina nel momento in cui Carlo, risoluto a dirimere definitivamente la questione matrimoniale postagli da Ullania, decide di donare lo scudo gemmato proprio al guerriero di cui l'amazzone è innamorata.⁴⁸ Marfisa, convinta che Guidone abbia accettato di combattere per la mano della regina islandese, si rivolge con risentimento all'amato,⁴⁹ senza esimersi dal mostrare il proprio disappunto anche per la decisione presa da Carlo, il quale, però, chiarisce prontamente l'equivoco, spiegando alla donna di aver scelto Guidone esclusivamente per le sue doti da guerriero: spetterà a lui misurarsi in singolar tenzone con i tre re e concedere lo scudo al sovrano che si dimostrerà degno di sposare la regina Candia.⁵⁰ Guidone accetta, con il

⁴⁶ Ivi, XVI 56-57: 69v.

⁴⁷ La donna, infatti, seguirà con partecipazione le imprese dell'amato, impegnato in una serie di gare di destrezza indette da Carlo: nel canto XVIII il guerriero riesce a disarcionare Oliviero di Vienna e Borgogna, Turpino, Viviano (fratello del mago Malagigi), Aldigiero d'Arismonte, Isoliero, Medoro e Gliffoliere di Spinabella, ma è sconfitto da Sacripante, il quale perderà a sua volta nello scontro finale con Ruggiero; nel canto XX, invece, Guidone, scelto da Carlo insieme ad altri cinque guerrieri (Ricciardetto, Leone, Gliffoliere, Serpentino e Sansonetto), riesce a primeggiare in una sorta di corrida uccidendo due tori.

⁴⁸ «[Carlo] l'aureo scudo prese, / che Ullania portò qui dal suo paese, // per darlo a un cavallier degno et pregiato / che possi star al scontro al paragone / di tre re ciaschedun innamorato / de la reina d'alta regione; / e tutti ad uno ad uno rimirato, / porse lo scudo al nobile Guidone / Selvaggio et disse "O cavalier benegno, / te sol d'un tanto pregio faccio degno. // Prendi il bel scudo et prendi l'hasta anchora, / e mostra ch'atto sei a mantenerlo / a chi vuol contradir a qualunque hora, / che degnamente degno sei d'haverlo / e che quella leggiadra e alma signora, / la cui fama via più che lieve merlo / vola, contenta sia di tua persona / di mille degna et non d'una corona"» (PESCATORE, *La morte di Ruggiero*, XXIII 8-10: 98r).

⁴⁹ Marfisa «d'ira et di sdegno accesa», si rivolge a Guidone in questi termini: «"Ah" disse "mancator di fede, ah, ingrato. / Questo è l'amor che mi dimostri havere? / questo è il ben che mi porti, et m'hai portato? / queste son le promesse chiare et vere? / Come ad altri vuoi dar quel ch'a me dato / hai, presa havendo me per tua mogliera? / Come essere può che così tosto sia / disperso il fior de la speranza mia? // Ahimè, crudel, perverso, ingiusto et rio / voi dunque una che t'ama abbandonare? / vuoi dunque essere contrario a l'amor mio / sovra ogn'amor verace et singolare? / Ciò non posso et non vo' comportar io, / ch'è troppo duro peso da portare / a dir che per un scudo ingrato vuoi / abbandonar gli amici cari tuoi. // Ah che non si conviene et non si deve / sotto una finta fé ingannar altrui. / Questa è una machia che non può si lieve- / mente levarsi che l'huom non abbuai. / Misera me, ch'ì' fia per così lieve / cosa lasciata et l'amor ch'è fra nui / così tosto partito. Ah, quanto sei / crudel, mancar di quel che mai non dei"» (ivi, XXIII 12-14: 98r).

⁵⁰ In merito vd. ivi, XXIII 24-28: 98v.

beneplacito dell'amata, il compito assegnatogli («il cavallier con faccia alma e benegna / accetta il pregio in tal maniera et guisa, / di darlo a chi di tre fia lo più ardito / e quel fia de la donna il car marito»)⁵¹ e riesce in poche mosse a disarcionare il re di Svezia (Gloriano) e l'anonimo re di Gozia. Ben più valoroso si rivela il re di Norvegia Palindoro: lo scontro è paritario e, per questo motivo Carlo decide di sospenderlo («Carlo non volse più ch'andasse avanti / la pugna, ma che Palindoro sia / degno del scudo et degno et fido amante / di quella per cui fatto ha tanta via»), permettendo così a Guidone di consegnare lo scudo al rivale («Guidon di sua man propria con sembiante / lieto gliel porse et somma cortesia / dicendo “eccoti il pregio degno al tuo / valor et degno sol de l'amor suo”»)⁵². La relazione tra la *virago* e il suo amato è suggellata da una lieta e festosa cerimonia nuziale.⁵³ Il matrimonio costituisce, nella soluzione proposta da Pescatore, uno «strumento istituzionale di controllo delle passioni»⁵⁴ attraverso cui si ingentilisce la tradizionale figura dell'amazzone e si scongiura, nel contempo, la pericolosa idiosincrasia tra destrezza militare e sensualità femminile, questione spinosa sulla quale si erano espressi Gian Giorgio Trissino, Giuseppe Malatesta e Tommaso Campanella.⁵⁵

Gli amori di Marfisa si incrociano con l'episodio di Ullania anche ne *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria* di Girolamo Bossi, versione ampliata dei *Primi cinque canti d'Heliodoro* (Milano, Boggio, 1557).⁵⁶ Nel poema Eliodoro, progenitore degli Asburgo, dopo aver partecipato senza vincere alla consueta giostra – a spuntarla è, infatti, Guidone che, partito per l'Islanda alla fine del primo canto, scomparirà definitivamente dal poema – si innamora ricambiato di Marfisa, prospettando, sulla falsariga della coppia Ruggero/Bradamante, un'unione matrimoniale solo annunciata:⁵⁷ alla *quête* di Marfisa,

⁵¹ Ivi, XXIII 28, 7-8: 98v.

⁵² Ivi, XXIV 84, 1-8: 105v.

⁵³ Si tratta, più propriamente, di una tripla cerimonia nuziale: saranno, infatti, celebrate in concomitanza anche le nozze di Leone e Doralice e di Gliffoliero e Spinabella.

⁵⁴ SACCHI 2006: 171.

⁵⁵ A una simile soluzione aveva pensato, prima di Pescatore, Sigismondo Paolucci nel canto LXII della *Continuazione di Orlando Furioso* (Venezia, Gioann'Antonio e Piero Nicolini da Sabio, 1543). Sulla rappresentazione della donna guerriera nell'epica e sulla riflessione condotta sull'argomento da Trissino, Malatesta e Campanella vd. HEMPFER 2004: 211-223.

⁵⁶ Sul poema, poco studiato dalla critica, cfr. SACCHI 2006: *ad indicem*; e CORRADINI 2013: 86-90.

⁵⁷ A tal proposito vd. BOSSI, *Genealogia*, II 13-18: 7v-8r.

innescata dalla scomparsa di Eliodoro, vittima degli intrighi del perfido Malagigi,⁵⁸ non segue, infatti, il ritrovamento dell'amato, che risulta essere impegnato in una serie di vicissitudini cavalleresche spesso sfruttate in direzione apologetica.⁵⁹

La Geneologia di Bossi potrebbe costituire, come è stato suggerito, il «modello più significativo, anche per l'ispirazione ideologica comune»⁶⁰ dell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo che presenta, però, delle interessanti differenze:⁶¹ per cominciare Ullania giunge alla corte di Carlo scortata solo da due dei sovrani nordici, quello di Svezia (Germando) e quello di Norvegia (Argante), dal momento che quello di Gozia è deceduto per il dolore causato dalla sconfitta riportata alla rocca di Tristano;⁶² vi è poi l'introduzione dello strumento dell'epistola, consegnata dalla regina d'Islanda (Artemidora nella versione di Cataneo) alla sua ancella in cui, dopo aver illustrato la delicata questione matrimoniale, la sovrana nordica esprime la volontà di sposare Guidone, l'unico guerriero, a suo giudizio, degno di lei; un ulteriore elemento di novità è costituito, infine, dal disinteresse di Argante per Artemidora: il re, infatti, è innamorato di una «nobil dama di Prussia / la qual da lui, che l'ha gran tempo amata / per uno ingiusto sdegno fu lasciata».⁶³

5. L'APPROFONDIMENTO PSICOLOGICO DELL'EROINA: LA *MARFISA* DI DANESE CATANEO

La *Marfisa* di Cataneo propone un innovativo approfondimento psicologico dell'eroina eponima che non trova riscontro nella coeva produzione di genere.

⁵⁸ Vd. *ivi*, II 41-53: 9r-9v.

⁵⁹ Eliodoro incontra prima un gruppo di ninfe intente a tessere il futuro con uno stame d'oro le quali gli rivelano che l'isola su cui si trova un giorno apparterrà al sovrano d'Austria, suo discendente; dovrà quindi affrontare una difficile prova grazie alla quale, dopo aver sconfitto un drago, si aggiudicherà una corona d'oro e un libro contenente il futuro della stirpe asburgica (Filippo II, Carlo Borromeo, vari condottieri, la regina Isabella di Francia) vd. *ivi*, V 16-41: 21r-22r; e 53-83: 23v-24r.

⁶⁰ ROSSI 1995: 90. La *Genealogia*, in dieci canti, condivide infatti con la *Marfisa* di Cataneo il medesimo orizzonte encomiastico: l'esaltazione di Carlo V e degli Asburgo si realizza, in entrambe le opere, attraverso i consueti inserti ecrastici – una stanza istoriata nella *Genealogia* (BOSSI, *Genealogia*, X 10-267: 46r-58r) e uno scudo intagliato nella *Marfisa* – per raggiungere la sua acme con l'esortazione alla nuova crociata contro gli infedeli (*ivi*, IV 1-14: 15v-16r; CATANEO, *L'Amor di Marfisa* [Chiarelli], X 41-91: 313-325).

⁶¹ Su quest'episodio della *Marfisa* di Cataneo vd. ARTICO 2022.

⁶² Vd. CATANEO, *L'Amor di Marfisa* [Chiarelli], II 32-40: 159-161.

⁶³ *Ivi*, III 57-61: 184-185.

All'inizio del poema, un astioso e umorale Amore, con la complicità del Sonno, infonde la passione nell'animo, fino a quel momento impenetrabile, di Marfisa,⁶⁴ ma l'episodio non prelude, come avviene per esempio nella *Bizarra* di Dragoncino o nel *Ruggiero* di Orioli, a un'affannosa inchiesta amorosa orientata a soddisfare le pulsioni carnali della guerriera: la circostanza costituisce al contrario il primo tassello di una battaglia interiore contro le passioni che Marfisa sostiene in una dimensione intima e atemporale. Valida alleata in questa lotta si rivela sin da subito la figura allegorica della «Secretezza»,⁶⁵ inviata, come si renderà noto in seguito da Minerva:⁶⁶ questa consiglia alla vergine di non rivelare a nessuno i «ciechi suoi desiri» e, di conseguenza, di celare tale «fiamma», come cosa «vile e indegna», anche all'amato Guidone.⁶⁷

L'accettazione di una tale proposta comporta l'acuirsi dei tormenti della guerriera che reagisce con una sorta di *lamentatio* dal tono marcatamente elegiaco⁶⁸ che le consente *in primis* di riflettere sul proprio conflitto interiore («Altri il suo duol finir brama e non puote, / bram'io finir il mio, posso e non voglio: / non voglio per non far mie fiamme note, / bramol per non patir tanto cordoglio»),⁶⁹ e *in secundis* di porre un discrimine tra la sua esperienza amorosa e quella della Bradamante ariostesca. Marfisa, a differenza di Bradamante, non intende rinunciare, neppur temporaneamente, al suo *status* cavalleresco e, in tal senso, non può accettare di convolare a nozze, in quanto così facendo violerebbe un codice etico che si è sempre impegnata a rispettare in maniera esemplare.⁷⁰

⁶⁴ Vd. *ivi*, I 37-47: 145-147.

⁶⁵ Ai primi segnali dell'innamoramento Marfisa inveisce contro il «desir vile e cieco / indegnamente Amor dal vulgo detto» (*ivi*, II 5), per poi promettere a se stessa di non cedere mai a un così «lascivo affetto».

⁶⁶ Cataneo lo rivela nel canto XVI vd. *ivi*, XVI 11: 428.

⁶⁷ Vd. *ivi*, II 8: 153. Della «Secretezza» si fornisce una circostanziata descrizione fisica: «Costei, cui veggono solo i saldi cori, / è di moto e d'aspetto ardata e grave; / gli amici intenta ascolta e i gran signori, / pronta ha la vista e 'l suo mirar soave; / prende l'abito suo vari colori / come a lei piace, e mai macchia non ave; / sol nudo ha il volto, un nobil drappo in testa, / coperta mani e piè, lunga la vesta. // Ella il petto e le labra ambo si tocca / con due gemmate preziose anella: / con quel c'ha la man manca la sua bocca / e con quel c'ha la destra il cor suggella. / A fiero assalto inespugnabil rocca, / né fermo scoglio a vento ed a procella / sì saldi stan, come a le forti altrui / mani i suggelli stan saldi ambidui» (*ivi*, II 9-10: 154).

⁶⁸ Vd. *ivi*, V 4-15: 209-212.

⁶⁹ *Ivi*, V 6 1-4: 210.

⁷⁰ Marfisa esprime la fedeltà agli ideali cavallereschi e precisa le ragioni del rifiuto dell'unione coniugale in due ottave: «Che ubidire e servir deggia al marito / la donna voglion le divine leggi; / ma non però da quelle è consentito, / ch'ella comandi a lui, né 'l signoreggi; / se ad huomo il mio volere avessi unito / con un tal nodo

Ella, che quando Amor già per Ruggiero
la tormentò solea sfogarsi meco,
so che, s'io le scoprissi il mio pensiero
e 'l fuoco onde m'infiama il desir cieco,
mi pregheria che, amando il cavaliere,
con nodo marital m'unissi seco.
So che di nozze tai non pur da lei,
ma richiesta da Carlo anco sarei;

così senza disnor l'amato oggetto
godendo, finirei l'aspro tormento,
ma da la Secretezza m'è disdetto,
dal cui molto poter sforzar mi sento.
Ella l'incendio che m'abbruscia il petto
non vuol ch'io scopra, e al suo voler consento,
perché oltraggio al mio onor mai non si faccia,
onde convien che ardendo io mora e taccia.⁷¹

La soluzione censoria del matrimonio, che rappresenta una possibilità di reintegrazione per la problematica figura della donna guerriera nella *Morte di Ruggiero*, è, nel poema di Cataneo, scartata per lasciare spazio a un'angosciosa *pugna spiritualis* attraverso cui Marfisa, dotata di una fisionomia da eroina tragica, intende preservare, anche a costo di immani sofferenze, l'integrità del sistema cortese-cavalleresco: ne consegue una forte tensione oppositiva tra lecito e proibito che riflette le perplessità dottrinali di un'epoca attraversata da un profondo mutamento del modello comportamentale e spirituale.

Tu che 'l tutto reggi, / umilmente adempir vorrei, con quanta / forza in me fusse, la tua legge santa. // Per dominar, per comandar altrui, / per reggere e frenar popoli e regni / qui, tua mercé Signor, prodotta fui, / e per i miei servar virginei pegni. / L'aver, fanciulla, ucciso già colui / che stuprar mi volea mostronne segni, / e l'aver io, ne i diciotto anni, sette / regni già vinti e le lor genti rette» (ivi, V 11-12: 211). La *lamentatio* di Marfisa sarà riproposta in altre occasioni speculari (ivi, XXI 27-30: 533-534; XXII, 3-11: 545-547; XXIII, 22-28: 568-569; e 59-71: 577-578) che, con tono ripetitivo, insistono sulle medesime questioni della castità, dell'antitesi amorosa tra il ghiaccio e il fuoco e della refrattarietà al matrimonio.

⁷¹Ivi, V 7-8: 210.

In tal senso sintomatica è l'*altercatio* allegorica tra il Timore e la Speranza che prepara l'acme drammatica della narrazione.⁷² La disputa risulta da subito impari: ai solidi argomenti del Timore (la promessa fatta da Carlo ad Artemia, le pretese della regina Artemidora e la refrattarietà di Marfisa all'unione matrimoniale) la Speranza può controbattere solo timidamente: «or mentre accresci tu le pene sue / questo conforto il mio vigor le serba: / che posseder l'amato cavaliero / non possa alcuna mentre è prigioniero».⁷³ La disparità tra *spes* e *metus*, in varie occasioni ribadita, rivela la posizione di Cataneo nei confronti di una questione speculativa che aveva impegnato aristotelismo, stoicismo e tomismo: l'ammissione di inferiorità della Speranza («all'apparir di lui [Timore] vien quasi meno»,⁷⁴ e «benché più debil molto»)⁷⁵ e la vittoria finale del Timore («Mentre nel casto core ha la Speranza / il Timor nuovo indebolita e vinta, / ond'è Marfisa da la sua possanza / a sospirare e impallidir sospinta»)⁷⁶ sia pur in ambito amoroso, non possono che rimandare al precetto biblico del *timor Domini* come *initium sapientiae* che, nell'ortodossia controriformistica, deve necessariamente prevalere sui comforti trascendentali della Speranza.⁷⁷

La *psicomachia* non è, però, il solo strumento del processo costrittivo a cui Cataneo sottopone la sfera sessuale: l'enfaticizzazione lirica del sentimento amoroso si rivela, infatti, una valida alternativa attraverso cui riproporre *topoi* della trattatistica coeva, come

⁷² Vd. *ivi*, XXI 3-19: 527-531. Speranza e Timore sono, dopo la «Segretezza» e il Sonno, altri due esempi dei travestimenti allegorici tanto cari a Cataneo. Anche in questo caso si fornisce una descrizione fisica: il Timore «Pallido se le [a Marfisa] mostra, freddo e mesto, / con foschi panni e con più fosca mente, / ha 'l corpo ad ogni moto agile e presto, / a l'altrui voce ha ognior l'orecchie intente; / mira per tutto ognior, sempre sta desto / e stimol tiene in man di ghiaccio argente / con la cui punta a lei ferendo il petto» (*ivi*, XXI 4, 1-7: 527), mentre la Speranza «ha 'l roseo colore, / ha 'l verde abito suo di livor pieno, / [ha una] / accesa face, ond'ella altrui conforta» (*ivi*, XXI 15, 5-8: 530).

⁷³ *Ivi*, XXI 5-8: 527.

⁷⁴ *Ivi*, XXI 15, 4: 530.

⁷⁵ *Ivi*, XXI 16, 3: 530.

⁷⁶ *Ivi*, XXI 21, 1-4: 532.

⁷⁷ Il contrasto tra *spes* e *metus* fu oggetto d'indagine da parte degli storici latini Livio, Sallustio e Tacito, della filosofia seneciana, del neostoicismo di Giusto Lipsio e della riflessione teologica di Tommaso d'Aquino (*Summa Theologiae*, II^a II^{ae}, qq. 17-22); cfr. in merito BODEI 1991: 73-93, che pur concentrandosi ampiamente sul pensiero di Spinoza, non è dimentico della riflessione precedente. Sulla questione si sofferma anche il *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca: nella raccolta dialogica la Ragione è impegnata, tra le altre cose, in una disputa con Speranza e Timore al fine di ristabilire il proprio dominio; vd. ŠPICKA 2005.

nel caso dell'innamoramento di Guidone e Dorilea descritto attraverso il motivo di ispirazione platonizzante della trasformazione dell'amante nell'amato.⁷⁸

La nascita dell'amore è, infatti, ricondotta alla prima fase dell'estasi erotico-mistica di matrice tomistica, ovvero l'*unio similitudinis* che consente di riconoscere nell'altro un proprio doppio speculare: alla descrizione ecfrastica dei due giovani⁷⁹ segue, infatti, la consapevolezza reciproca dell'estrema somiglianza fisica, che prelude all'innamoramento:

A l'un veder ne l'altro il proprio viso,
la lunga man, la tonda gola sembra
il color proprio, e più ch'ei miran fiso
più di scorgere lor par le proprie membra.
De lo specchiarsi al fonte il bel Narciso
rimirando l'un l'altro lor rimembra,
che ne l'altrui la bella istessa imago
ciascun mirando ne divien più vago.⁸⁰

La metamorfosi amorosa, innescata dalla vista («mentr'essi, nel mirarsi, / sentono l'un nell'altro trasformarsi»),⁸¹ raggiunge il suo culmine attraverso il bacio sulle labbra che i due si scambiano con «fraterno affetto» e che Cataneo rapporta, prudentemente, a un'abitudine guascone («era in Guascogna allor, si come è ancora, / l'uso gentil ch'ogni uomo e donna senza / macchia, onde l'onestà si disonora, / col bacio si faceva grata accoglienza») non tanto per la connotazione sensuale del gesto – fra Medioevo e Rinascimento, infatti, poteva anche essere simbolo di comunione fraterna – quanto, probabilmente, per l'ambiguità dei versi seguenti («bench'essi, più dal gran piacer che allora / sentian veggendo l'un

⁷⁸ L'innamoramento di Guidone e Dorilea è narrato in CATANEO, *L'Amor di Marfisa* [Chiarelli], XIII 39-49: 378-381. La trasformazione estatica dell'amante nell'amato è un *locus communis* della lirica cinquecentesca che si rifa al petrarchesco *Triumphus Cupidinis* (III 162) e alla riflessione tomistica (*Summa Theologiae*, I^a-II^ae, q.28, a.3 e *Sententiae*, III, d.27, q.1, a.1). La presenza del motivo nella trattatistica cinquecentesca è analizzata in modo circostanziato nel sempre utile ROSSETTI 1840: 763-818.

⁷⁹ Vd. CATANEO, *L'Amor di Marfisa* [Chiarelli], XIII 31-38: 376-378.

⁸⁰ Ivi, XIII 39: 378.

⁸¹ Ivi, XIII 41, 7-8: 379.

l'altrui presenza, / che mossi dal bell'uso del paese, / s'indussero ad effetto sì cortese»),⁸² che avrebbero potuto richiamare il concetto di *immoderata cogitatio* impiegato da Andrea Cappellano per descrivere gli effetti dell'amore. Il bacio è, in tal senso, strumento del movimento estatico che conduce a quella che San Tommaso definisce *unio affectum*:⁸³

Intanto Amor da' lor begli occhi tratto,
con tacito, facil, soave fuoco,
ad ambo penetrar l'avea già fatto
ne l'interno de' cori a poco a poco,
ma poi del bacio induttigli al dolce atto
a l'alma di ciascun cangiar fé loco,
che allor toltala a i corpi d'ambidui,
pose quella de l'uno in quel d'altrui.⁸⁴

6. CONCLUSIONI

L'evoluzione del personaggio di Marfisa da guerriera indomita a innamorata presenta, nei poemi esaminati, una ricezione diversificata: dalla rivisitazione comico-parodica di Dragoncino da Fano, si passa ai tentativi di ingentilimento della tradizionale *virago* attraverso lo strumento istituzionale del matrimonio proposto da Giovanni Battista Pescatore, fino al caso limite della *Marfisa* di Danese Cataneo che punta sull'approfondimento psicologico dell'eroina. Con intenti ed esiti diversi, come si è visto, un nutrito gruppo di poeti si è confrontato con la delicata questione dell'introduzione della donna guerriera nell'epica moderna, su cui si erano interrogati i maggiori teorici del secondo Cinquecento: il problema di fondo, nell'ottica della riflessione teorica sull'argomento, è costituito dal carattere fortemente deviante della *virgo militans* e dalla difficoltà di codificarla sulla base delle nuove esigenze imposte dall'*epos* moderno. La comicizzazione del personaggio, attuata da

⁸² Ivi, XIII 44, 5-8: 379.

⁸³ Per il motivo dell'*unio affectum* di cui Tommaso discute in *Summa Theologiae*, I^a-II^{ae}, q. 28, a.1, vd. LODOVICI 2002: 67-75.

⁸⁴ CATANEO, *L'Amor di Marfisa* [Chiarelli], XIII 45, 5-8: 380.

Dragoncino, è forse l'esito più scontato e prevedibile: la mascolinità della guerriera, infatti, si presta perfettamente a scene esilaranti, così come la soluzione matrimoniale (Oriolo, Pescatore) attraverso cui, come accade alla Bradamante ariostesca, l'indomita amazzone è "addomesticata". Una diversa possibilità, senza dubbio la più originale, è, invece, proposta da Cataneo: la sua Marfisa, infatti, resta ambigua, sospesa tra la fedeltà al codice cavalleresco e l'inedito amore per Guidone, rinchiusa in inestricabili gabbie retoriche create dalla sua coscienza costantemente in bilico tra lecito e proibito.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARETINO, *Poemi cavallereschi* [Romei] = Pietro Aretino, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno, 1995.
- ARIOSTO, *Lo scudo della regina Elisa* [Debenedetti] = Ludovico Ariosto, “*Lo scudo della regina Elisa*”. *Frammento autografo*, in Santorre Debenedetti, *I frammenti autografi dell’“Orlando furioso”*, Torino, Chiantore, 1937, 149-154.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2013.
- BANDARINI, *Marfisa innamorata* = Marco Bandarini, *Gli dui primi canti di Marphisa innamorata di Marco Bandarini*, Venezia, Comin da Trino, 1550.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L’ innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- BOSSI, *Genealogia* = Girolamo Bossi, *La genealogia della gloriosissima casa d’Austria*, Venezia, Sessa, 1560.
- CATANEO, *L’Amor di Marfisa* [Chiarelli] = Danese Cataneo, *De l’Amor di Marfisa (ms. chig. i.vi.239, Biblioteca Apostolica Vaticana). Edizione critica*, in Angelo Chiarelli, “*L’Amor di Marfisa*” de Danese Cataneo dans la tradition du poème épique de la Renaissance italienne, tesi di dottorato, Université Libre de Bruxelles - Università della Calabria, relatori Claudio Gigante - Maria Cristina Figorilli, a.a. 2020/2021, pp. 135-605.
- DRAGONCINO, *Marfisa bizzarra* = Giovanbattista Dragoncino da Fano, *Marphisa bizzarra*, Venezia, s.e., 1545.
- ORIOLO, *Ruggiero* = Bartolomeo Orioli, *I quattro canti di Ruggiero*, Venezia, s.e., 1545.
- PESCATORE, *La morte di Ruggiero* = Giovanni Battista Pescatore, *La morte di Ruggiero*, Venezia, Comin da Trino, 1549.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ADDISON 2019 = Catherine Addison, *The female knight in Renaissance romance epic. The grace of the tigress*, in «Southern African Journal of Medieval and Renaissance Studies», 29 (2019), 73-97.
- ARTICO 2022 = Tancredi Artico, *Lo scudo di Artemidora. Genere e formazione nell'«Amor di Marfisa» di Danese Cataneo*, in «AOQU», 3, 1 (2022), 169-191.
- BALDAN 1990 = Paolo Baldan, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in Id., *L'intrigo e l'avventura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, 72-83.
- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BATEMAN 2007 = Chimène Bateman, *Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors*, in «Modern Language Notes», 122, 1 (2007), 1-23.
- BODEI 1991 = Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- BRANCA 2016 = Daniela Delcorno Branca, *Sulle orme di Ariosto, ma non solo: la Marfisa bizarra di Giovanbattista Dragoncino da Fano*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat - Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, 403-426.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Brusciagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, 119-144.
- MAC CARTHY 2005 = Ita Mac Carthy, *Marfisa and gender performance in the Orlando furioso*, in «Italian Studies», LX, 2 (2005), 178-195.
- CERUTTI 2022 = Paolo Cerutti, *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando furioso. Una lettura attraverso Marfisa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022) (<<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/2267>>).
- CORRADINI 2013 = Marco Corradini, *Dal Moro a san Carlo: la poesia narrativa*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di Eraldo Bellini - Alessandro Rovetta, Roma, Bulzoni, 2013, 61-90.
- DALLA PALMA 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

- FERRETTI 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'“Orlando furioso”*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 63-75.
- FERRETTI 2010: Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'“Orlando furioso”*, in «Lettere Italiane», 62, 1 (2010), 20-62.
- GIAZZON 2015 = Stefano Giazzon, *Il “Sacripante” di Lodovico Dolce: un poema manierista*, in «Esperienze Letterarie», XL, 4 (2015), 29-61.
- HEMPFER 2004 = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'“Orlando furioso” nel Cinquecento*, trad. it. a cura di Hans Honnacker, Modena, Panini, 2004.
- LODOVICI 2002 = Giacomo Samek Lodovici, *La felicità del bene. Una rilettura di Tommaso d'Aquino*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- MARTI 1983a = Mario Marti, *Dal Gange alle colonne d'Ercole e ritorno: il periplo mediterraneo d'un poeta salentino del Cinquecento*, in *Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Galatina, Congedo, 1983, 247-254.
- MARTI 1983b = Mario Marti, *Peculiarità lessicali e sintattiche della “Bradamante Gelosa” di Secondo Tarentino (1552)*, in «Lingua e Storia in Puglia», XXII (1983), 455-478.
- MARTI 1985 = Mario Marti, *Prima ricognizione della “Bradamante gelosa” di Secondo Tarentino*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Federico Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, 121-138.
- PALUANI 1899 = Gino Luigi Paluani, *Due poemi poco noti del secolo XVI*, Padova, Tipografia fratelli Gallina, 1899.
- PETTINELLI 1992 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», 21, 2/3 (1992), 727-738.
- RAJNA 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- RESIDORI 2017 = Matteo Residori, *Orlando e la giumenta di Angelica (“Orlando furioso” XXIX 57-74)*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di Annalisa Andreoni - Claudio Giunta - Mirko Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, 193-206.
- ROCHE 1988 = Thomas P. Roche Jr., *Ariosto's Marfisa: or, Camilla domesticated*, in «Modern Language Notes», 103, 1 (1988), 113-133.

- ROSSETTI 1840 = Gabriele Rossetti, *Il mistero dell'amore platonico nel Medio Evo derivato da' misteri antichi*, vol. III, Londra, Dalla Tipografia di Riccardo e Giovanni E. Taylor, 1840.
- ROSSI 1995 = Massimiliano Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.
- SACCHI 2006 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- ŠPICKA 2005 = Jiří Špicka, *La speranza e le sue sirocchie nel "De remediis" di Petrarca*, in «Verbum», VII, 1 (2005), 221-234.
- STOCCHI 1987 = Manlio Pastore Stocchi, *Bartolomeo Oriolo poeta trevigiano*, Padova, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 1987.
- STOPPINO 2011 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the "Orlando furioso"*, Fordham, Fordham University Press, 2011.
- TALIANI 2020 = Martina Taliani, *Parole e inchiostri. Le vicende del poema cavalleresco alla corte di Mantova*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2019/2020 presso l'Università di Pisa, relatore Maria Cristina Cabani.
- TOMALIN 1976 = Margaret Tomalin, *Bradamante and Marfisa: an analysis of the "guerriere" of the "Orlando Furioso"*, in «The Modern Language Review», 71, 3 (1976), 540-552.

THE DEMONIZED «INIMICO ALTERO» AND ITS REPRESENTATIONS IN THE CONTEXT OF ITALIAN AND FRENCH EPIC ON LEPANTO

Maria Shakhray
Università di Bologna

RIASSUNTO: La figura eticamente ambigua dell'«Altro» forma il nucleo del sistema dell'epica eroica cristiana, tradizionalmente antinomico. Mito secolare, proiezione culturale, tema letterario fondamentale (CESERANI 1998), l'immagine dello «Straniero», dell'«Avversario» o, in altre parole, dell'«Altro» fa parte dell'allegorica dicotomia del bene e del male, essendo spesso dotata di connotazioni demoniache. La tendenza a demonizzare la complessa immagine dell'«Altro» è particolarmente evidente nel caso dei poemi che appartengono al ciclo dell'epica storica «moderna» su Lepanto. Il saggio tratta dei vari modi di proiettare la figura dell'avversario storico sulla «scacchiera» della «moderna» epica cristiana e si focalizza sull'analisi di varie modalità di fondere la figura dell'«Altro» Ottomano con la dimensione del «meraviglioso demoniaco» adottato dai poeti allo scopo di arricchire, complicare e controbilanciare la sacralità dell'epica eroica.

PAROLE CHIAVE: Altro, meraviglioso demoniaco, Lepanto, Francesco Bolognetti, Tommaso Costo, Vincenzo Metello, Pierre de Deimier

ABSTRACT: The ethically controversial figure of the «Other» forms the heart of the traditionally antinomic system of the heroic Christian epic. An age-long myth, a cultural projection and an essential literary theme (CESERANI 1998), the image of the «Stranger», the «Adversary», or, in other words, the «Other», being frequently endowed with demonic connotations, is found to be part and parcel of the allegorical dichotomy of good and evil. The literary tendency towards demonizing the complex image of the «Other» is particularly evident in the poems belonging to the category of «modern» historical epic on Lepanto. The present essay aims to investigate various ways of transposing the figure of the historical adversary onto the «chessboard» of «modern» Christian epic, as well as to analyze the variety of literary modalities of merging the figure of the Ottoman

“Other” with the dimension of the “demonic marvellous”, adopted by the poets to enrich, complicate and counterbalance the heroic sacrality of the epic text.

KEY-WORDS: Other, demonic marvellous, Lepanto, Francesco Bolognetti, Tommaso Costo, Vincenzo Metello, Pierre de Deimier

Païen unt tort, e chrestien unt dreit.
(*Chanson de Roland*)

Mi rendo conto che senza Oriente
noialtri “occidentali” non possiamo né
vivere né definire noi stessi.
(Franco Cardini, *L'invenzione del Nemico*)

1. INTRODUCTION. THE “STRANGER”: «A TEXTUAL STRUCTURE, A STORY, A REPRESENTATION»

«Lo straniero [...] prima ancora di essere un personaggio di miti e di storie, è un’immagine o proiezione culturale presente nella psicologia e nell’immaginario dei popoli [...], quasi sempre caricata di valori simbolici e ideologici [...]»:¹ in this way, Remo Ceserani defined the essence of the concept of the “Stranger”, putting particular emphasis on its cultural and symbolical connotations. A projection, rather than a phenomenon being in-itself, the notion of the “Stranger” thus by definition implies the presence of the “Other”, a perspective that illuminates it and, in a way, brings it to life. The concept of the “Stranger” or the “Foreigner” as a generic term (for instance, used in relation to a community, a country, or a nation) often coincides with the notion of the “Other”,² in particular, in a situation

¹ CESERANI 1998: 7.

² As Giovanni Baffetti points out in relation to Tasso’s favourite mask of the «Forestiero Napolitano», «il forestiero è l’altro, è colui che viene da fuori, e proprio per questo deve istituire un dialogo; ma al tempo stesso resta sempre un ospite, quando non un nemico» (BAFFETTI 2012: 59). According to Ezio Raimondi, the mask of the «Forestiero Napolitano» implies an essential «rapporto di estraneità, una condizione di differenza o di erranza “déracinée”», as well as introducing «una prospettiva, una spazialità simbolica ma insieme reale» (RAIMONDI 2008: 141-142).

of external threat. In other words, «tanto più le comunità si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi»,³ the image of the “Other” thus tends to be easily stereotyped and transformed into the one of the “Enemy”.

The role of literature in dealing with the cultural projection of the “Foreigner” or the “Other” has always been, to quote once again Ceserani’s words, «duplice e contraddittoria»: on the one hand, to model the “Other”, the authors oftentimes chose to «sottolinearne e rafforzarne le caratteristiche “altre” e differenzianti [...]», whilst making extensive use of the «strumenti rappresentativi e conoscitivi per smontare dall’interno quei tratti di rigidità ideologica», having thus transformed the “Stranger” into «un essere ambiguo e complicato, in un personaggio e tema più propriamente letterari»,⁴ on the other hand. The figure of the “Other”, far from being subject to a simplistic unilateral approach, thus constitutes an ambiguous and problematic literary theme: «una struttura testuale, una storia, una rappresentazione»;⁵ an age-long myth and a complex literary figure.⁶

The literary theme of the “Other” is found to be crucial in the context of epic poetry, the figure of the “Stranger” having been seen primarily in the light of the antagonism between the Christians and the Islamic adversaries and having inspired a vast number of epic poems. The whole historical and ideological context of the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries, having been influenced by the climate of the Counter-Reformation, as well as by the long-nurtured projects of the new Crusades, formed the perfect background for such literary polarization in a period when the identities of the Occidental and the Oriental worlds were menaced by continuous violent confrontations.

³ CESERANI 1998: 8.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Crucial examples may be found in epic poetry: thus, Homer’s Ulysses is a hero that embodies the figure of a «mysterious stranger» (CESERANI 1998: 5-6), whereas Virgil’s *Aeneid* shows the tendency to «project» the notions of “foreignness” and “otherness” onto the military adversary thus marking the appearance of the crucial epic principle of antagonism (ZATTI 2000: 86).

2. THE FIGURE OF THE “OTHER” ON THE “CHESSBOARD” OF THE EPIC POEM

«Autrui, c'est l'autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi»: in this well-known paradoxical phrase, Jean-Paul Sartre emphasized the difference, as well as the potential affinity between the notions of «the self» («le moi») and «the other» («l'autre»), the latter one being defined namely with an anaphoric reference to the first one. The indissoluble link between the two antinomic notions was further stressed by the French philosopher, as he developed his thought in *L'existentialisme est un humanisme*: «Pour obtenir une vérité quelconque sur *moi*, il faut que je passe par *l'autre*». ⁷ The quotations mentioned above appear to be extremely relevant in the context of the poetic cycle dedicated to the Oriental wars with the Ottoman Empire and, moreover, in the context of literary art as such. To quote Jurij Lotman, «se si prende un qualunque testo artistico o mitologico, si può dimostrare che alla base dell'organizzazione interna degli elementi c'è, come regola, un principio di opposizione semantica binaria». ⁸ From this perspective, epic poetry presents itself as an emblematic case in which the opposition between “self” and “other” proves to be of crucial significance as it forms the dialectical basis, as well as the semantic and the structural core, of the poetic text. The opposition between the two parties of a war clearly defining one of them as “us” and the other one as the “enemy”, or the antagonistic “Other”, can indeed be traced already in the ancient authors, and moreover, it presents itself as a core textual element forming the heart of the epic poem. ⁹ It is in the light of the absolute necessity for «antagonistic diversity» that Sergio Zatti mentions the primary feature that heroic Christian epic inherits from the chivalric prototexts: «la più arcaica manicheizzazione del romanzo cavalleresco: l'opposizione fra Cristiani e Infedeli». ¹⁰ However, if in the case of a number of the Renaissance epic poems, the topical confrontation between the Christians and the Saracens is a constant that underlies the poetic text, it is yet far from being the unique or the predominant one. According to Angelo Pagliardini, «l'adozione di questa tematica da parte dei poeti rinascimentali porta spesso ad un superamento di

⁷ SARTRE 1996: 37 (the italics are mine).

⁸ LOTMAN 1976: 280.

⁹ PAGLIARDINI 2008: 35.

¹⁰ ZATTI 1996: 100.

una delimitazione netta, una partizione binaria del campo in spazi, personaggi e valori abbinati ad un codice comprendente le sole alternative, positività-inclusione-noi versus negatività-esclusione-altro». ¹¹ It is interesting to note that in Boiardo's *Orlando innamorato*, the difference between the Christian and the Saracen identities can sometimes be viewed as a vague one, Orlando being capable of pretending to be a Saracen knight in order to defend the king of Damascus. ¹² This «attenuation» of the Christian identity of the chivalric hero comes to a crescendo in Ariosto's *Orlando furioso*: the hero is spurred into military action by his love for Angelica while his "Christian" motivation seems to be rather unstable. ¹³ To say it with the splendid metaphor of Italo Calvino, «*L'Orlando Furioso* è un'immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo», in which «l'essere "di fè diversi" non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi di una scacchiera». ¹⁴ In this «boundless» "game of chess", there is no rigid dichotomy between Christian and Islamic camps since the warriors are perceived, as the chivalric tradition would have it, as knights of different faith, no drastic distinction being made as to the Christian and the Saracen identities:

I tempi delle Crociate in cui il ciclo dei Paladini aveva assunto un valore simbolico di lotta per la vita e per la morte tra la Cristianità e l'Islam, sono lontani. In verità nessun passo avanti sembra si sia fatto per comprendere gli «altri», gli «infedeli», i «Mori»: si continua a parlare dei Maomettani come «pagani» e adoratori di idoli [...]. Però essi sono rappresentati su un piano di parità con i Cristiani per quel che riguarda il valore e la civiltà; e senza quasi nessuna caratterizzazione esotica, o notazione di costumi diversi da quelli d'Occidente. [...] Sono dei signori feudali tal quale i cavalieri cristiani, e neanche li distingue la convenzionale differenziazione delle uniformi negli eserciti moderni, perché qui gli avversari si contendono e scambiano sempre le stesse corazze e elmi e armi e cavalcature. ¹⁵

¹¹ PAGLIARDINI 2008: 35. For the specific modalities of representing the «World beyond Europe» in Boiardo and Ariosto, see CAVALLO 2013 and PAVLOVA 2020; for the analysis of «identità, alterità, conflitti» in *Orlando furioso*, see DI GESÙ 2020.

¹² PAGLIARDINI 2008: 52.

¹³ Ivi: 52-53.

¹⁴ CALVINO 1970: XXIII.

¹⁵ *Ibidem*.

In this perspective, the formation of a clear distinction between characters based on their belonging to the Christian army or the hostile camp can be viewed as a much more complex and multi-stage process in Tasso's *Gerusalemme liberata*, as well as in the *mare magnum* of epic texts dedicated to military confrontations with the Ottoman Empire. The crucial change of perspective was undoubtedly favoured by the climate and the rigid tenets of the Counter-Reformation that were immediately reflected in the epic poetry of the period. From this point of view, the figure of the adversary became ethically controversial, the warriors from the Islamic camp from now on being perceived not as substantially similar chess pieces of different colour, but namely as the "Other", radically different, *a priori* incompatible with and in many ways inferior to the Christians.¹⁶

From a perspective explicitly focusing on the antithesis between the Christian and the Islamic civilisation, the latter embodying the hostile concept of the "Other", the events of the war with the Ottoman Empire became a perfect *materia* for the Christian epic written between the end of the 15th and the first part of the 16th centuries. Continuous violent confrontations with the Ottoman East can undoubtedly be seen from various perspectives, being determined as well by the political and territorial ambitions of the parties, yet they implied, significantly enough, a clash between two civilisations rooted in religious and cultural traditions that could in no way see themselves as easily interchangeable. This ontological incompatibility, immediately assimilated by epic poetry, was particularly stressed by Fernand Braudel: «Il n'y a que les utopistes [...] pour rêver de fondre les religions entre elles : les religions, ce qu'il y a justement de plus personnel, de plus résistant dans ce complexe des biens, de forces, de systèmes qu'est toute civilisation».¹⁷

¹⁶ This Counter-Reformation perspective of the undoubted superiority of the Christian civilisation had a profound impact on epic poetry, whereas the much more tolerant viewpoint of «l'arte della pace» indispensable to an exemplary Christian prince (as the one described in Erasmus' *Institutio Principis Christiani*) was viewed as a clearly utopian one («Introduzione» in ERASMO, *L'educazione del principe cristiano* [Canfora]: XXVIII). It is yet interesting to mention that Erasmus drew particular attention to the issue of the imminent threat of the Oriental war, advocating the absolute need for peace and refusing to consider the Eastern civilisation as an "inferior" one: «I Turchi, contro cui alcuni esorterebbero a combattere – come potranno mai – si chiede Erasmo – considerarci superiori, dal momento che noi esibiamo permanentemente un modello di comportamento fondato sulla discordia e sulla corruzione?» (*ibidem*).

¹⁷ BRAUDEL 1966: 101.

Although recent historical research tends to offer various views on the real nature of the relationship between Mediterranean Europe and the Ottoman Empire,¹⁸ in the literary perspective, a vast number of the epic texts converge on adopting a more rigid, traditional approach: the adversary might be presented ambiguously and not be deprived of positive traits or virtues, yet he is undeniably perceived as the “Other”, i.e. as a part of a different civilisation. Indeed, the belonging of the character to the Ottoman (or the Christian) camp implies possessing an identity that might be subject to transformations in the course of a poem (e.g. due to the Christian hero’s temporary deviation or the Islamic knight’s eventual conversion), but the warrior’s religious identity tends to have a «valore simbolico di lotta per la vita e per la morte tra la Cristianità e l’Islam», this being a major factor for understanding both the hero’s personality and the way he correlates with other characters of the poem.

3. THE ROLE OF THE INFERNAL DIMENSION IN THE CONTEXT OF THE EPIC GENRE

To quote the apt definition offered by Ezio Raimondi, the essence of the Christian epic poem consists primarily in its being «polarized» by the «opposizione semantica fondamentale “proprio” vs “estraneo”, a cui si aggregano [...] le antitesi complementari cielo-terra, ordine-disordine, bene-male, luce-buio [...] lungo una scala di valori etico-religiosi». ¹⁹ The entire literary theme of the “Other” or the “Stranger” (the Adversary or the “Enemy” in the case of the epic poems on Lepanto) reveals to be perfectly inscribed in an allegorical context that forms the poetic reality of “modern” historical epic and defines

¹⁸ Upon the extremely ambiguous relationship between Italy and the Ottoman Empire, see CARDINI 2006; RICCI 2002; ID. 2008. For a meticulous analysis of the complex relations between the Republic of Venice and the Ottoman Empire, see PEDANI 1994 and EAD. 2010. Interesting perspectives on political, economic, diplomatic and cultural relationships between the Italian Peninsula and the Ottoman Levant can be found in ARFAIOLI - CAROSCIO 2016. See also NEGRUZZO 2019, the study containing the transcription of the compelling «Relatione dell’Imperio Turchesco» composed by Friar Domenico Bisanti, as well as references to other historical sources of interest. For the *renovatio* of the notion of the “Crusade” in the 16th century and a detailed analysis of the historical reasons underlying the myth of the “modern” Crusade, see PELLEGRINI 2014; ID. 2015.

¹⁹ RAIMONDI 1980: 127.

its dualistic structure. In this perspective, the historical level represents the confrontation between the Occidental and the Oriental worlds, whereas the allegorical level refers to the war between the Divine and the Infernal forces in a Heaven that, as Sergio Zatti puts it, is no longer a serene «Olimpo omerico»,²⁰ but the arena of fierce controversy between the two antagonistic parties. Needless to say, the two levels closely correlate and continuously interact with each other, the historical “enemy” tending to reflect the image of the allegorical one. In this view, the figure of the “Other” is often associated with the dimension of hell and thus it might acquire not merely negative, but even diabolical features. Yet, the role and function of the demonic universe varies from text to text: according to Sergio Zatti, one of the most striking errors committed by Trissino in his *Italia liberata dai Goti* consisted in the author’s having neglected the dimension of hell: while abounding in the elements constituting the area of the “meraviglioso cristiano”, the poem totally lacks in the “meraviglioso demoniaco” and as a consequence it fails to demonstrate «un vero conflitto», thus resulting in an asymmetric and an insipid narrative structure.²¹ Yet, if the «edificio» of an epic poem does not necessarily have to be a sumptuous «palagio» «magnificentissimo, ricchissimo ed ornatissimo»,²² it surely has to be built on a solid foundation that logically presupposes the insertion of both structural elements of the dichotomy. In other words, the basic structural element of the “Christian marvellous” implies the presence of the Christian “demonic” one, the two elements forming the basis of the *inventio*: as perfectly demonstrated by Tasso’s *Gerusalemme liberata*, the heavenly and the infernal dimensions might not be given equal consideration in the narrative space of the epic text,²³ yet for the solid «palagio» of the poem not to collapse, the presence of the first element should be counterbalanced by the insertion of the second one.

Unlike Trissino, Tasso insisted upon the need for inserting the “demonic marvellous” into the epic poem both in his theoretical treatises and literary works: thus, his *Messaggiero* and the *Discorsi dell’arte poetica* clearly illustrate the fundamental role the diabol-

²⁰ ZATTI 1996: 101.

²¹ «[...] assimilando i goti all’alterità religiosa dei pagani della tradizione cavalleresca, Trissino non crea parallelamente un inferno, cioè un “meraviglioso demoniaco” che sorregga quella diversità antagonistica dandole fondamento e spessore ideologico» (ivi: 100-101).

²² TASSO, *Apologia*: f. D1r.

²³ ZATTI 1996: 100-101.

ical world has to play in the universe of the epic poem.²⁴ First and foremost, as stated in the famous passage of the *Discorsi*, the presence of the “meraviglioso demoniaco” enables the author of the Christian heroic epic to «accoppiare il meraviglioso co ’l verisimile»,²⁵ the marvellous «operations» ascribed to the demons being perceived by the Christian reader as no less credible («verisimili») than the ones attributed to God or his angels,²⁶ whereas miracles ascribed to the «deità de’ gentili» are on the contrary considered as «false»²⁷ ones. The idea appears to perfectly reflect the Counter-Reformistic climate: to quote Giovanni Baffetti’s words, «dal momento che [Tasso’s reflection upon the credibility of the “Christian marvellous”] offre la soluzione a un problema concreto di poetica, conciliando l’aristotelismo critico con le richieste del gusto moderno, la cornice religiosa, ancora nel clima di un acceso fervore posttridentino, non si limita a circoscrivere l’ambito tematico e diviene anzi un principio strutturale interno al poema, orientandone il sistema di valori etici e culturali sulla base di ben definite coordinate assiologiche».²⁸

Tasso’s further demonological reflection containing close affinities with the ideas stated in the *Discorsi*,²⁹ can be traced in *Il Messaggero*. As Giovanni Baffetti rightly points out, the dialogue, being largely inspired by the Neoplatonic tradition,³⁰ firmly states the absolute necessity of the existence of the demons conditioned by the «perfetta compiutezza dell’ordine provvidenziale e teleologico che governa l’universo».³¹ *Il Messaggero*,

²⁴ The peculiar character of Tassian “meraviglioso demoniaco” was emphasized by Lanfranco Caretti: «Il “demoniaco” tassiano nulla ha a che vedere con il “meraviglioso naturale” dell’Ariosto, che è pura finzione romanzesca, divertimento diavolistico; essa piuttosto adombra, al di là delle figurazioni letterarie d’ascendenza classica in cui spesso prende forma, l’inquieta e ansiosa coscienza che il Tasso ebbe, e talvolta esasperò, delle misteriose forze che insidiano la nostra esistenza, e la fanno incerta e dolorosa, insinuandosi nei cuori e agitando oscuramente [...]» (CARETTI 1970: 99).

²⁵ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 18.

²⁶ Ivi: 7-8.

²⁷ Ivi: 6.

²⁸ BAFFETTI 2017: 55.

²⁹ Ivi: 56.

³⁰ Although there is no direct proof that Tasso had read Ficino’s translation of Psello’s *De daemonibus* and he for sure did not borrow the detailed classification of demons offered by Psello, it is highly probable that he was influenced by its ideas indirectly: «[...] il testo di Psello, che ebbe vastissima diffusione, rappresenta un paradigma fondamentale di riferimento per quella cultura magica-demonologica di cui si nutre profondamente la disponibilità visionaria, l’umbratile sensibilità dello scrittore, pur senza ambire, forse, a derivarne un sistema coerente» (ivi: 53).

³¹ Ivi: 52.

as well as *La Gerusalemme Liberata*, indeed abounds in descriptions of crucial demonic features that tend to overlap with the characteristics of various kinds of demons found in *De daemonibus*. It is noteworthy that most of them frequently appear in the poems on Lepanto that we shall now turn to, with a view to analyzing the role and function of the figure of the Ottoman adversary – always in correlation with the demonic forces – in the narrative space of epic texts.

4. «L'INFERNAL MOSTRO IN CORPO UMANO»: VARIOUS MODALITIES OF DEMONIZING THE ADVERSARY

According to the treatise attributed to Psello, an essential point about the demonic world is linked to the metamorphic ability of the demons, i.e. the motive of the multiple and the formless: «il motivo dell'informe, del disordine e della confusione disgregatrice, associato alla dimensione diabolica».³² It is precisely under the sign of the diabolic principle of formlessness, confusion and chaos that the essential convergence of the figure of the “Other” – the “Barbaric” Christian adversary – and the infernal dimension takes place. To paraphrase Sergio Zatti's well-known formula, the “multiforme demoniaco” is naturally transposed into the Ottoman identity, the *topos* of multitude being present in all of the analyzed texts. To provide an example, in Francesco Bolognetti's *Vittoria marittima*, the Ottoman fleet is perceived in terms of the concept of a chaotic and an ill-disciplined multitude, the syntagms «immensa turba»,³³ «turba vil» (or slight variations, such as «sì vil turba»),³⁴ «la barbarica turba»³⁵ and «turba Oriental»³⁶ being used to refer to «i Barbari disordinati e sparti».³⁷ A couple of other typical examples from Vincenzo Metello's *Marte*: the Ottoman fleet «esce nel mar [...] con l'infinita quantità di legni» attacking the

³² Ivi: 57.

³³ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria marittima*, I 69: 14.

³⁴ Ivi, III 88: 57.

³⁵ Ivi, III 117: 57.

³⁶ Ivi, III 92: 52.

³⁷ Ivi, III 90: 52. Similarly, the narrator of Costo's poem mentions the «esercito infinito» deployed by the «fiero Barbaro» (COSTO, *La vittoria della Lega*, I 8: 6).

Holy League's fleet with a devastating «tempesta di saette».³⁸ As can be seen in the following distich, multitude as a primary characteristic of the “Barbaric” adversary directly correlates with chaos and multitude intrinsic to the demonic dimension: «E tanta moltitudine qui corre, / ch'a Demoni l'Inferno potran torre».³⁹

Another crucial trait in common for the inhabitants of the demonic world is their ability to intervene into human lives by way of sending «false visioni» thus conveying «impressioni vane e passioni smodate che spingono gli animi al delirio e alla pazzia».⁴⁰ As shown by Baffetti, the theme of the demonic interventions into human life reveals itself to be present as well in Tasso's *Messaggero*, the poet putting special emphasis upon the demons' capability of infinite metamorphoses⁴¹ aimed at tricking humans by resorting to «nuovi e meravigliosi modi» and «alcune immaginarie invenzioni».⁴² The given *topos* can be traced in a variety of epic texts constituting the innovative “historical” category of poems dedicated to modern events, the demonic interventions tending to have a crucial impact on Selim II, in particular inciting him to wage war against the Christian world. The motive is especially evident in Bolognetti's *Christiana vittoria maritima*, the narrator stressing the extremely idle and weak-willed nature of the Ottoman sultan devoted only to the endless pursuit of pleasures.⁴³ The metamorphosis he undergoes in the first canto of the poem is entirely due to the intervention of «Belzebù rio» and takes two stages. During the first one, the Demon assumes the form of the illustrious admiral and trusted counselor of the sultan,⁴⁴ assimilating both his physical and moral characteristics.

³⁸ METELLO, *Il Marte*, III: 16-17.

³⁹ Ivi, III: 15.

⁴⁰ BAFFETTI 2017: 52-53.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² TASSO, *Il Messaggero*: 358, quoted in BAFFETTI 2017: 53. It seems important to stress the Neoplatonic character of the magic procedure: the demonic intervention is different from the epic *topos* of the messenger communicating the divine or the infernal will, as the «false visions» imply an almost physical *impression* of the ephemeral form assumed by the demon into the destinatory's imaginative spirit or *pneuma* (*ibidem*).

⁴³ «[...] anchor non satio di piacer, ma stracco / di sua natura volto era alla pace; / devoto sol di Venere e di Bacco, / d'altra religion non si compiace» (BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 39: 9).

⁴⁴ The narrator portrays the «finto Bassà» in a detailed way, mentioning his appearance (white hair, sumptuous clothes, a turban covered with gems), as well as his moral qualities («gagliardo, e franco») (ivi, I, 38: 9). The metamorphosis, however, does not bear an absolute character, as Beelzebub conceals «sotto i panni ascoso il fero artiglio» (ivi, I 40: 9), i.e. the traditional physical attribute of the devil.

Similarly to the real Ottoman warrior, known for his inclination toward «l'arte», «l'astutia» and «l'inganno»,⁴⁵ the «finto Bassà» shows himself an excellent orator as with his ardent well-structured discourse⁴⁶ he succeeds in persuading the sultan to wage war against the Christians. Selim's emotional metamorphosis is completed by the second part of the Devil's apt intervention: having finished his persuasive speech, Beelzebub sends a «venomous» ray to affect the sultan's heart that had already been full of «rabbia, e [...] ardor».⁴⁷ At this stage, the metamorphosis is complete, Selim having been transformed into a mere marionette in the hands of the astute Demon: «[...] fu spinto, e costretto, / qual destrier facil da voltar col freno, / a lasciarsi guidar là dove vuole / quel mentitor di faccia e di parole».⁴⁸

A similar, yet simpler, transformation takes place in Metello's *Marte* as «il gran Signor dei giri tenebrosi»⁴⁹ sends his Furies to poison the heart and the mind of the irresolution Ottoman sultan with voracious ambitions, making his thoughts «bramosi di strage, di flagelli e di ruine, / e di mal, che non habbia mai più fine».⁵⁰ Unlike the more complex two-stage metamorphosis described by Bolognetti, in *Il Marte* the effect of the spell is immediate: «Già chiama le sue genti a cose nove [...], / ordina già, ch'al mondo si rinove [...]».⁵¹ The final scene seems to echo the end of the respective episode in the first poem, yet there is a crucial difference referring not only to the process of the transformation, but to its consequence as well. While Bolognetti's poem shows Selim totally deprived of his own will as he submissively asks the «finto» counselor to give him further instructions and promises to «always» obey his «wise advice»,⁵² the Ottoman sultan in *Il Marte*, hav-

⁴⁵ Ivi, I 37: 9.

⁴⁶ Beelzebub's discourse is indeed carefully organized to impact the listener. Thus, the Demon starts his speech using the efficient rhetoric technique of *captatio benevolentiae* consisting in flattering the recipient in order to please him and continues reminding the sultan of the glory of his ancestors, thus motivating him to continue the age-long tradition of conquests.

⁴⁷ Ivi, I 47: 10.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ METELLO, *Il Marte*, I: 4.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, I: 6.

⁵² «O saggio amico mio, / di cui non ho più fido, e più sincero, / altro non posso, né vuol dir, perch'io / tutto confermo il tuo parlar per vero / [...] / Il core, hoggi tel mostro, e pronto sono / a seguir sempre il tuo consiglio buono» (BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 48-49: 11).

ing been contaminated with the demonic ambition, still demonstrates total confidence in his own power, being described by the narrator as a «Re di valor estremo». ⁵³ No instructions from the devil are needed in this case, the sultan's ultimate aim being formulated in a perfectly clear and confident way: «E sopra ogn'altra por vuol la sua fede, / riducendo l'estremo suo potere, / per voler terra e mar tutto ottenere». ⁵⁴ Exactly as in other texts on Lepanto, the sultan does not occupy much narrative space in Metello's poem, yet the author endows him with a salient trait: the one of being a real "tiranno" whose fierce eyes, similarly to the glance of the Demon arouse sharp terror. Quite unlike the submissive Selim from Bolognetti's text, the sultan in Metello's poem even being under the demonic spell, is still far from being the Devil's puppet incapable of formulating his own will.

The increase of the tendency towards showing the Ottoman sultan as a more independent figure can be traced in Tommaso Costo's *Vittoria della Lega*, the Neapolitan poet explicitly accentuates the tyrannical nature of «quel potente Selim». ⁵⁵ From the very beginning of the poem, the sultan is shown as a despotic ruler whose desire of power knows no limits and whose ultimate ambition is to conquer the abhorred Christian world: «Credeasi con pensier crudo e acerbo / in breve ogn'altro Imperio haver distrutto, / e'l popolo fedele al divin verbo / in miseria condur con pianto e lutto [...]». ⁵⁶ The fierceness of the tyrant along with his «folle ardire» ⁵⁷ brings him to attack «il bel Regno / consacrato a l'amorosa Dea». ⁵⁸ Unlike his counterparts in the previous poems, Selim is shown not only as a despotic, but also as an astute ruler: before breaking the peace treaty with the Venetian Republic, he asks the Senators for a «cosa inonesta» ⁵⁹ hoping that his request will not be satisfied and thus he will be enabled to break the treaty. Dishonesty, inclination towards intrigues and deception, a ferocious and unbridled disposition – Costo's Selim possesses all of the features traditionally ascribed to the demons, but no real

⁵³ METELLO, *Il Marte*, II: 8.

⁵⁴ *Ivi*, I: 4.

⁵⁵ COSTO, *La vittoria della Lega*, I 4: 6.

⁵⁶ *Ivi*, I 5: 6.

⁵⁷ *Ivi*, I 6: 6.

⁵⁸ *Ivi*, I 7: 6.

⁵⁹ *Ibidem*.

fusion between the allegorical and the historical levels takes place in this case, as diabolical interventions play no part in the tyrant's independent decisions.

A similar tendency towards largely reducing the demonic part while opting for a more historical vision of the Ottoman "Other" can be observed in Pierre de Deimier's *Austriade* composed thirty years after the event of Lepanto. The epic abounds in essential Christian connotations, the celestial dimension occupying crucial space in the poetic narration, whereas the presence of the demonic sphere is manifested mainly through the references to «Mahon» or the «maudit Pluton»⁶⁰ made by the Ottoman warriors as they pray or curse the infernal forces blaming them for their defeat. In Deimier's text, the Ottoman sultan is neither a devil's puppet, nor a demonized monster, but, similarly to the image offered by Tommaso Costo, is viewed as a «Prince ambitieux» who is eager to continue the glorious conquests of his predecessors. Like Costo's Selim, Deimier's character breaks the peace treaty being spurred mainly by «l'orage de son ambition» as he feels the need for accomplishing «quelque haute entreprise»⁶¹ not to feel inferior to his glorious ancestors. Exactly as was the case with the previous poem, Selim's ambition is not in the least conditioned by the notions of honour or justice: the fierce sultan acts «sans épargner l'honneur, le droit, ny la raison»⁶² and is eager to achieve his aims by stealth and cunning often proceeding «par ruse».⁶³

It is essential to mention that, as far as the figure of Selim II is concerned,⁶⁴ his purely negative and often demonically connoted characteristics are in most cases accompanied by a particular kind of virtue: the one that Tasso refers to as a «virtù naturale». The concept of the «natural virtue», meticulously analyzed by the poet in *Il Forno, ovvero de la Nobiltà*, reveals to be ontologically different from both the notions of «nobility», «moral virtue» and «heroic virtue», seeming to perfectly define the essence of the poetic

⁶⁰ DEIMIER, *L'Austriade*, II: 110.

⁶¹ Ivi, *L'Austriade*, «Argument»: 2.

⁶² Ivi, I: 2.

⁶³ Ivi, I: 5.

⁶⁴ On the whole, the figure of the Ottoman sultan in the poems in question presents itself as a less complex and ambiguous figure as compared to the «caratterizzazione ricca e complessa» of Soliman in Tasso's *Gerusalemme liberata* (FAVARO 2021: 249). For the hypothesis of the «parziale rivalutazione» of the tyrant, as well as for a detailed analysis of Tassian reflection upon the complex and fascinating correlation of the notions of «nobiltà», «tirannia» and «virtù eroica», see ivi: 221-279.

representations of the Ottoman “Other”. Thus, in Tasso’s view, «virtù naturale» equals innate virtues (strength or valour) and unlike the “acquired” «virtù morale» is not necessarily accompanied by all of the other virtues that, as the Christian chivalric tradition would have it, include valiance, strength, justice, piety and temperance:

sempre una virtù morale tutte l’altre presuppone, né può alcun esser forte, che non sia insieme giusto, e temperato. Ma delle virtù naturali alcuna si può ritrovare scompagnata dall’altre, perché può alcuno nascer con inclinazione alla fortezza, e non averne alcuna alla temperanza o alla liberalità.⁶⁵

The «natural virtues» of «forteza» being complemented by admirable bravery yet counterbalanced by ferocity, cruelty and dishonesty can often be traced in the portrayals of the Ottoman sultan,⁶⁶ as well as in the descriptions of the Ottoman commanders and ordinary warriors in all of the poems in question. Thus, according to Tasso, such traits as arrogance and excessive pride account for the fact that tyrants can frequently possess «natural virtues», but lack «moral» and «heroic» ones, for if it is true that «Tiranno per natura è colui che signoreggia i suoi eguali», it is equally true that «molte fiata i più sollevati misurano i lor meriti con troppo larga misura».⁶⁷ This is exactly the case with the Ottoman “Other” as shown in Metello’s, Costo’s and Deimier’s epic, arrogance, excessive pride and ambition being typical of most of the Ottoman warriors as well. A salient example of accentuating the Ottoman «prepotenza» can be found in Costo’s *Vittoria della Lega*. Thus, the prevailing lexemes in the description of the Ottoman assembly on the eve of the battle, are «superbia» and «vanto»: traits in sharp contrast with the humility of Don John of Austria and the Holy League’s warriors: «Non fu il consiglio come fu quello / che i nostri fer, ma di superbia pieno, / quasi certi d’haver con gran macello, / del sangue altrui, l’alta vittoria in seno».⁶⁸

⁶⁵ TASSO, *Il Forno, ovvero della Nobiltà*: 54.

⁶⁶ Probably with the exception of Bolognetti’s poem that focuses entirely on Selim’s devotion to *otium* and his submissive attitude. The above-said is still valid for Ali Pasha and other Ottoman warriors who tend to combine admirable bravery with excessive fury, cruelty and ferocity.

⁶⁷ *Ivi*: 65.

⁶⁸ COSTO, *La vittoria della Lega*, IV 18: 45.

It is important to stress that the Ottomans are on the whole represented as valiant warriors, yet their valour remains a «natural virtue» being dictated exclusively by such affects as hatred, desire for power and glory and not by «l'honesto semplicemente». ⁶⁹ From this perspective, the authentic *virtus* proves to be incompatible with both dishonesty («l'oggetto della virtù è l'honesto, e il vero honesto») ⁷⁰ and immoderation («la virtù heroica e l'incontinenza non si possono accoppiare», according to the author of *Il Forno*). ⁷¹ In this way, the valour of the Ottoman adversary, although often admirable, cannot be viewed as a «heroic virtue»: even if the last one implies the presence of strong affects, nonetheless it should in no way be guided by them: «ella [virtù heroica] non è vinta dagli affetti, ma governa loro, e regge a suo modo, e in questo è differente dall'incontinent». ⁷² As will be shown below, in the case of the Ottoman “Other”, such immoderate passions as arrogance, ⁷³ fury or excessive anger seem to go hand-in-hand with military valour, the last one being definitely shown as a «natural» rather than a «moral» or «heroic» virtue. It is important to emphasize that the theme of excessive affects is closely linked to the dimension of the “demonic marvellous”: the demons, constantly displaying their ambiguous nature («immortali come gli dei ma sottoposti alle passioni come gli uomini») ⁷⁴ and being subject to all kinds of «impure» passions, seem to contaminate their Infidel allies with anger, fury, greed for power and other «passioni smodate». ⁷⁵

Along with sharing with the demons their violent passions and affects, the Ottoman “Other” often shares their physical characteristics too. Thus, in Metello’s *Marte*,

⁶⁹ TASSO, *Il Forno, ovvero della Nobiltà*: 66-67.

⁷⁰ Ivi: 67.

⁷¹ Ivi: 69.

⁷² Ivi: 78.

⁷³ Thus, in Costo’s poem, the narrator comments upon the total lack of humility displayed by the Ottomans during the military assembly: «Non ragion, ma superbia ha qui 'l suo seggio» (COSTO, *La vittoria della Lega*, IV 22: 45). Notable examples of the “Other’s” self-assurance verging on the absurd are offered by Pierre de Deimier in his *Austriade* (DEIMIER, *L'Austriade*, II: 148; III: 157). The figures of Brahim and Deli Soliman, eagerly denigrating the perished Holy League’s warriors with their «inhumaines bravades» (ivi, II: 49) and arrogantly defying the Christian army or even the Christian God, constitute an emblematic example of the «smoderanza» of strong affects definitely «winning» over reason, military valour and respect for the adversary strictly implied by the chivalric code.

⁷⁴ BAFFETTI 2017: 53.

⁷⁵ *Ibidem*.

«l'horrido Regnator dei centri oscuri» contemplates the inferior demons («tanti horribil mostri») with his «horribil occhio» as he intends to destroy the Christian world with his «furore». ⁷⁶ Describing the Demon's appearance, Metello stresses a particular detail, i.e. the fierce eyes reflecting his intense fury: «Nel così dir, fur gli occhi torvi accesi, / d'una fiamma, fra lucida e oscura». ⁷⁷ The oxymoronic description of the ferocious look of the Devil unfailingly provokes «gran spavento, horribile e profondo» ⁷⁸ with his inferiors. His spouse Hecate – «la crudel Megera» – produces an equally horrible impression, being described as «diforme», the topical motive of chaos and formlessness proper to the representatives of absolute evil thus coming forth along with other typical diabolical features: «Era diforme, d'empia faccia e nera / col Crin di serpi intorno al capo avolto». ⁷⁹

The horrid appearances of the demonic couple, as well as the terror aroused in the “spectators” find an exact equivalent in the description of the fearsome Ottoman sultan Selim who, similarly to the Demon, horrifies his ministers with a fierce glance: «[...] e si spaventi / al vivo foco de' suoi lumi ardenti». ⁸⁰ It should be noted that the semantic area of the destructive fire becomes a motive repeated throughout the poem, linking the demonic dimension to the historical one. Thus, the motive of the destructive flame merges the diabolic and the Ottoman dimensions as it first appears in the Demon's desire to make «il Mondo arder [...] col *suo* furore», ⁸¹ to re-emerge in the diabolic «occhi torvi accesi d'una fiamma» and the «vivo foco» of Selim's «lumi ardenti», ⁸² finally culminating in the firm «certezza dell'incendio de' barbari furori» ⁸³ announced by the Christian Commander-in-chief.

⁷⁶ METELLO, *Il Marte*, I: 4.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, I: 5.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, I: 4.

⁸² Ivi, II: 8.

⁸³ Ivi, III: 15. The same syntagm «barbari furori» is encountered in the final episode of Canto IV of Costo's *Vittoria della Lega* when the narrator draws the conclusion of the battle: «[...] ch'era il Thrace furor già spento e casso» (COSTO 1582: 56). The syntagm, with a slight variation («barbaro furore»), can be found already in Ariosto's *Orlando furioso* (XXXIII 12, 4).

The above-mentioned «barbari furori» constitute another fundamental motive in all of the above-mentioned texts, being closely related to the theme of «passioni smodate». Thus, in *Il Marte*, similarly to the previous example, the motive of fury is firstly introduced in relation to the inhabitants of the demonic world and is later on repeated to become one of the chief characteristics of the Ottoman sultan and his warriors. As Mars «s'accende di furore e sdegno»,⁸⁴ his pathos is subsequently echoed by similar affects characterizing the Ottoman warriors who are «governati» by insatiable «rabbia» and whose «furore» on the battlefield «trapassa il ferro»⁸⁵ of the Christian knights provoking «strepito» and «terrore». The affect of blind fury becomes a *Leitmotiv* in the poem: «Il gran Signor de' giri tenebrosi»,⁸⁶ the belligerent Mars, the fearsome Selim, the «furibondi» Ottoman warriors – all of them share the same affects of fury and anger that enflame them to wage war.

The motive of fury and anger plays a crucial role as well in Francesco Bolognetti's *Vittoria maritima*. Here, the affect of fury merges the figures of the «empio infernal Sathan perverso e rio» who «non resta mai di rabbia e d'ira ardente / d'assalir, d'ingannar l'umana gente»,⁸⁷ and the «empio Turco, e temerario tanto [...], / non satollo anchor di sangue»,⁸⁸ putting the historical and the allegorical enemy on the same level, the former literally conveying his fury to the latter. Furthermore, the lexemes «rabbia» and «ira» are adopted to refer to the mission of the Christian heroes consisting in winning the resounding victory against «l'ira, e la rabbia, e l'infernal veneno / de gli empii Thraci».⁸⁹ The emphasis, significantly enough, is put on the allegorical aspect of the Holy League's

⁸⁴ The affect of contempt («sdegno») marks as well the lack of respect shown by the Ottoman warriors who underestimate the power of the Christians: when the Ottoman fleet makes its first appearance, «[...] par che tutto il mondo sprezzis e sdegnis» (METELLO, *Il Marte*, III: 15). Such characteristics of the Turkish knights as «superbo» and «altero» constantly reappear, continuing the motive of the haughtiness of the «Inimico altero» (ivi, III: 14; IV: 22) and echoing the «superbia» of the infernal forces. For the syntagm «l'altero inimico» adopted by Ariosto in his Sonetto XXX, see ARIOSTO, *Opere minori*: 307.

⁸⁵ METELLO, *Il Marte*, III: 16.

⁸⁶ Ivi, I: 4.

⁸⁷ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 4: 3.

⁸⁸ A similar description is used to introduce the Ottoman sultan, the «rio Selim, non mai satollo / del christian sangue» (ivi, I 23: 6). The epithets «empio» and «rio» are used throughout the poetic text to designate both the Demon and the Ottoman adversary.

⁸⁹ Ivi, III 114: 56.

naval triumph: defeating the hostile fleet implies a victory over the affects of fury and anger the adversary inherits from the demonic dimension or, in other words, a victory over the diabolic forces.

The affects of «rabbia» and «furore» are affects that prevail also in Tommaso Costo's poem. As in the case with Metello, the Neapolitan poet first introduces the lexemes in question in relation to the demonic universe («l'infernal Pluton», «l'ira di Pluton», «l'Inferno a gran furor si move»),⁹⁰ subsequently resorting to them to characterize the Ottoman "Other" («il Thrace furor»).⁹¹ The demonic characteristic of rage is first transposed to his servant, the personified mythological wind («fiero, sì orribil l'African vento», «l'irat'Africo crudele»),⁹² whereas the devil's impiety and cruelty seem to be similarly absorbed by the topical allegorical figure of «l'empia Discordia» or «la Discordia crudel»⁹³ sent to sow dissension into the Christian camp.

The image can be traced in Deimier's *Austriade* as well, rage and anger being shown as typical traits of the Ottoman warriors whose «vaillance» is rarely accompanied by prudence, in most cases going hand-in-hand with «bouillonnante»⁹⁴ rage. The affects ascribed to the Barbarous "Other" can be considered as "demonic" only in an implicit way, no infernal spells being cast to favour the Ottoman victory. Moreover, the narrator demonstrates that the affect of blind fury may sometimes impede the warrior to continue the battle: «[...] le Turc tout bouillant de fureur et d'audace / abandonnait soudain ce combat et ce lieu, / tant l'aveugle fureur l'agitait, / et s'en allant ailleurs exercer son vaillance [...]».⁹⁵ Similarly, the affect of fury might deprive the warrior of his sensibility thus proving fatal on the battlefield as indeed happens to the brave Deli Eboubequir: «Toute-fois la fureur qui le rend toujours fort, / l'engarde de sentir qui le nuit plus fort [...]».⁹⁶ It is interesting to mention an affinity between Deimier and Metello, as far as the representation of the Ottoman "Other" is concerned: as has been shown above, the Italian poet puts

⁹⁰ COSTO, *La vittoria della Lega*, III 29: 30.

⁹¹ Ivi, IV 12: 44.

⁹² Ivi, III 69: 35.

⁹³ Ivi, III 73: 39.

⁹⁴ DEIMIER, *L'Austriade*, «Argument»: 2.

⁹⁵ ID., *L'Austriade*, I: 38.

⁹⁶ *Ibidem*.

special emphasis on the «vivo foco» of the sultan's «lumi ardenti», the same metaphor of the flame being adopted by Deimier to describe the ferocity of the sultan's glance, clearly evoking the infernal dimension: «Ses yeux iettaient les feux, et son cruel visage, / horriblait ses regards, de sueur et de sang [...]».⁹⁷ The diabolic characters being absent in the French epic, the detail of the flaming eyes is still reminiscent of the infernal dimension, the image of the «inhuman» Ottoman warrior clearly acquiring demonic connotations.

As far as Tommaso Costo's poem is concerned, the diabolic forces and the Ottoman adversary display similar arrogance and fury, the author paying particular attention to another crucial characteristic, i.e. the one of deceitfulness. The «Re Infernal»⁹⁸ is described as «altier»,⁹⁹ «empio e ostinato»,¹⁰⁰ as well as «maligno e fiero»,¹⁰¹ the narrator particularly stressing his «gran malitia e falsitate» in stark contrast to the dignity of the «prudente Capitan»¹⁰² of the Holy League's fleet. The Ottoman warriors seem to share the characteristic in question: thus, they tend to fight «astutamente»,¹⁰³ adopting different strategies in order to mislead their adversary.

As pointed out by Remo Ceserani, literary projections of the figure of the “Stranger” tend to privilege the aspects of “otherness” resorting to the «repertorio retorico di creazioni retoriche e grottesche» and frequently opting for «tratti mostruosi, bestiali, diabolici».¹⁰⁴ The hostile image of the “Other” is indeed often endowed with “monstruous” features borrowed from the images of wild animals: lions, dragons, boars, wolves, snakes and other fearsome creatures traditionally associated with the demonic world.¹⁰⁵ According to Erasmus of Rotterdam, the figure of the «tyrant» reveals itself to

⁹⁷ Ivi, I: 39.

⁹⁸ COSTO, *La vittoria della Lega*, III 89: 38.

⁹⁹ Ivi, II 28: 30. Same or similar epithets are used in relation to the Ottoman adversary: «Barbaro superbo», «il Thrace altier», «superbi Sciti», etc.

¹⁰⁰ Ivi, III 90: 38.

¹⁰¹ Ivi, III 38: 33. Cfr. similar references to the hostile armata like «quello stuol maligno e fello» (ivi, IV 107: 54) echoing the characteristics of the Devil.

¹⁰² Ivi, III 57: 35.

¹⁰³ Ivi, IV 90: 53.

¹⁰⁴ CESERANI 1998: 8.

¹⁰⁵ «La natura ibrida di uomo e di bestia è [...] elemento tradizionale dell'iconografia diabolica [...]» (BAFFETTI 2017: 57).

be particularly well-suited to absorb such animalesque connotations, being motivated by the affect of fierce hatred that by far exceeds the cruelty of beasts:

Se invece cerchi nel mondo naturale l'immagine del tiranno, pensa al leone, all'orso, all' lupo o all'aquila, che vivono di ferocia e di saccheggio [...]. Sennonché il tiranno supera persino la loro crudeltà. A ben vedere, i serpenti, i leopardi, i leoni e gli altri animali che sono temuti per la loro ferocia si astengono dall'aggre-dire i propri simili [...]. Il tiranno, al contrario inferisce dall'uomo sugli altri uomini, da cittadino sugli altri cittadini.¹⁰⁶

The above-said turns out to be particularly true in the case of the poetic representations of the Ottoman “Other” whose tyrannical and ferocious nature is often endowed with bestial features. Thus, in his *Vittoria Maritima*, Francesco Bolognetti tends to refer to the Ottoman Empire as to the «Mostro Oriental»,¹⁰⁷ the «Mostro fero»,¹⁰⁸ or the «Mostro atroce».¹⁰⁹ It is essential to note that the “monstrosity” of the adversary tends to be interiorized, the poet referring to the excessive torbid affects of rage and fury, as well as to such characteristics as hypocrisy, dishonesty, the inclination to deceive and betray the enemy, as shown in the canto dedicated to the siege of Famagusta.¹¹⁰ It is not by chance that the lexeme «Mostro» turns up in the most tragic episode of the poem narrating the murder of Captain-General Marcantonio Bragadin. The messenger bringing the ominous news implores the Christian army to intervene and defend the inhabitants of Cyprus: «Difendi, o Signor mio, l'humil tuo gregge [...] / dal Turca, l'inferral Mostro in corpo humano [...]»,¹¹¹ the Ottoman “monstrosity” thus being explicitly inscribed into the infernal dimension.

¹⁰⁶ ERASMO, *L'educazione del principe cristiano* [Canfora]: 81.

¹⁰⁷ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, II 85: 8.

¹⁰⁸ Ivi, III 140: 61.

¹⁰⁹ Ivi, II 4: 38. The same syntagm of the «Mostro atroce» was adopted by Bolognetti in Canto I of the poem in relation to «Sathan rio» (ivi, I 8: 5).

¹¹⁰ Ivi, III 142-144: 60-61.

¹¹¹ Ivi, III 148: 62.

To provide an example from Metello's *Marte*, the Devil describes the Ottoman Turks introducing the zoomorphic simile of the lion, the image being perfectly in line with the traditional characteristics ascribed to the impious adversary: «quei c'han par a i Leon forza e vigore, / corpo feroce, e di possanza fiera, / et l'animo superbo, e d'alma altera».¹¹²

Other salient examples come from Francesco Bolognetti's text, the poet offering the image of a wild animal – a fierce boar («Cinghiale») – to refer to the Grand Admiral in command of the Ottoman fleet. The frantic ferocity of the Ottoman hero is accentuated by a number of zoomorphic features, the extremely vivid portrayal clearly emanating blind fury and provoking terror with the witnesses of the battle:

Come Cinghial fuor de la selva spinto
[...]
Di fuor le sete arriccìa, e dentro arrabbìa,
disposto, pria qu'ivi rimanga estinto,
d'insanguinarsi le spumanti labbia;
si drizza ove più son le genti strette,
e geme, e frende, e sprezza archi, e saette.
(III 30: 42)

In a similar way, Tommaso Costo stresses «l'infuriato aspetto» of the commander of the left flank – «il fiero Alucciali» – who fights «qual feroce Orso da gran calca stretto»,¹¹³ while another ferocious warrior, «di rabbia ardente» and inflamed with «furor» is compared to «un Libican Serpente»,¹¹⁴ the image clearly echoing the motive of the Turks being incited to the war by «l'ira del Serpente antico».¹¹⁵

Fewer zoomorphic metaphors linking the Ottoman “Other” to the infernal forces can be found in Deimier's epic, the demonic dimension being present in the poem in a rather implicit way. However, the narrator adopts the same image of «un Loup

¹¹² METELLO, *Il Marte*, I: 4.

¹¹³ COSTO, *La vittoria della Lega*, IV 124: 56.

¹¹⁴ Ivi, IV 114: 55.

¹¹⁵ Ivi, IV 47: 48.

carnacier»¹¹⁶ used by Bolognetti in the final episode of *La Christiana vittoria maritima* («Difendi l'umil tuo gregge [...] / da questi Lupi») ¹¹⁷ to describe the fierce Deli Eboubequir, yet refusing to resort to explicit vituperation encountered in Bolognetti.¹¹⁸

The images of the Ottoman warriors being compared to the ferocious Tigers and Dragons can be observed in Bolognetti's epic:

Ma quai Tigri rabbiosi, e i Draghi feri,
Contra di loro in fretta i Thraci vanno [...],
E la ria gente sol di sangue ingorda
Pian, monte e mar gridando intorno assorda.

(III 40: 44)

A noteworthy example can eventually be found in the episode narrating the complex transformation of the Christian warriors who, similarly to Ulysses's companions, turn into «varii mostri» and «diverse belve»¹¹⁹ as a result of the demonic spell:

Et come ogni altro di furore avanzi,
Di denti, e d'unghie armati, e di veneno,
Così cangiati d'Adria i saggi figli
Zanne scoprian, scoprian veneno, artigli.

(I 85: 17)

The magic metamorphosis affects not only the appearances, but also the demeanor of the Christian heroes¹²⁰ as they start displaying the same ferocity and fury intrinsic to the

¹¹⁶ DEIMIER, *L'Austriade*, I : 39.

¹¹⁷ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, III 148: 62.

¹¹⁸ It should be noted that in Deimier's epic, the Ottoman Turks are rarely referred to as the "Barbars", as the narrator tends to offer more neutral definitions, such as «les Turcs», «les Mahometains» or «l'Armée Turquesque» (a position different from the one of the narrator in *La Christiana vittoria maritima*). In Bolognetti's poem, the Ottoman "Other" can indeed be described as a «Mostro atroce» (I 8: 4), «l'empio e rio Mastino» (III 5: 38) or a «rabbioso Cane» (III 140: 60), the narrator's position is shown to be probably the least neutral of all of the texts brought into consideration.

¹¹⁹ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 84: 17.

¹²⁰ «[...] et con l'usata lor forma, e figura, / Cangiar costumi anchor, voce e natura» (*ibidem*).

demons and the demonic adversary, thus resembling «Tigri arrabbiati» or furious «Harpie»: «Se prima eran magnanimi, e cortesi, / giusti, prudenti, affabili, e benigni, / fur poi costretti a dimostrar palesi / furor, superbia, e cori empii, e maligni; / rapaci, avari, e d'ingordigia accesi [...]».¹²¹ As can be seen, the identity of the Christian heroes is transformed completely as their moral qualities get reversed acquiring an explicitly Barbarous, bestial and demonic character.

5. CONCLUSION

The demonization of the “Other” frequently reveals itself to be a projection of stereotypic notions and fears, or, to quote the well-known words of Ingmar Bergman, the projection of those interior demons who are «innumerable, arrive at the most inappropriate times and create panic and terror». To paraphrase Ezio Raimondi, it is probable that epic poetry «becomes a prison, or a mask that at the same time reveals and disguises the face»¹²² of the “Other”. Already in Tasso the presence of the “meraviglioso demoniaco” occupied a crucial place in the «edificio» of his epic, representing not only the antagonistic infernal dimension, but also the interior “demons” or «l’inquietante estraneità»¹²³ tormenting the restless «peregrino errante». Similarly, in the context of the poems on Lepanto, constant explicit and implicit demonic presence revealed at both the allegorical and the historical level appears to closely correlate with the intolerance, fears and panic in front of another *civilitas* clearly perceived as an imminent threat. Things have changed since Ariosto amused himself with making his heroes eagerly interchange their respective religions: poems inspired by the atmosphere of modern “Crusades” clearly show that, on the whole, the identity of the adversary loses its flexible character, in a number of cases acquiring a more static form while being frequently demonized, i.e. identified with the demonic dimension in an explicit or an implicit way. The “Other” might be admired for his valiance, military art and prestige, yet even his valiance proves to be dictated by a different (inferior)

¹²¹ Ivi, I 83: 16.

¹²² RAIMONDI 2008: 168.

¹²³ Ivi: 142.

kind of *virtus* as compared to the Christian adversary. From now on, the poets tend to set boundaries – a clearly defined *nec plus ultra* – for the “Other’s” actions and evolution in the narrative space of the poem. Importantly enough, various representations of the “Other” tend not to be simplified, the poets adopting a rich variety of modalities of representing both the «Ottoman valour»¹²⁴ and the demonic features of the adversary. Yet, to borrow once again Calvino’s metaphor, white and black pieces on the ‘chessboard’ of the epic poem (black by definition being the colour associated with the demonic sphere) from now on tend to be no longer interchangeable.

¹²⁴ METELLO, *Il Marte*, I: 4.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- ARIOSTO, *Opere minori* = Ludovico Ariosto, *Opere minori in verso e in prosa*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1857.
- BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima* = Francesco Bolognetti, *La Christiana vittoria maritima del sig. Francesco Bolognetti*, Bologna, A. Benaccio, 1572.
- COSTO, *La vittoria della Lega* = Tommaso Costo, *La vittoria della Lega di Tomaso Costo, da lui medesimo corretta migliorata & ampliata*, Napoli, Gio. Battista Cappelli, 1582.
- DEIMIER, *L'Austriade* = Pierre de Deimier, *L'Austriade du sieur de Deimier*, Lyon, Th. Adelin, 1601.
- METELLO, *Il Marte* = Vincenzo Metello, *Il Marte, di m. Vincenzo Metelli, Giustinopolitano, ove sotto bellissime favole, et inventioni si describe tutta la guerra di Cipro*, Venezia, S. Venzoni, 1582.
- ERASMO, *L'educazione del principe cristiano* [Canfora] = Erasmo da Rotterdam, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- TASSO, *Il Forno, ovvero della Nobiltà* = Torquato Tasso, *Il Forno, ovvero della Nobiltà* [1581], Venezia, Aldo, 1583.
- TASSO, *Apologia* = Torquato Tasso, *Apologia del sig. Torquato Tasso in difesa della "Gerusalemme liberata"*, Ferrara, Cagnacini et Fratelli, 1585.
- TASSO, *Discorsi* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

SECONDARY SOURCES

- ARFAIOLI - CAROSCIO 2016 = *The Grand Ducal Medici and the Levant: Material Culture, Diplomacy, and Imagery in the Early Modern Mediterranean*, edited by Maurizio Arfaioli - Marta Caroscio, London, Harvey Miller Publishers, 2016.

- BAFFETTI 2012 = Giovanni Baffetti, *Una biblioteca enciclopedica: i “Dialoghi” del Tasso tra letteratura e autobiografia*, in *Dialogo & Conversazione: i luoghi di una società ideale dal Rinascimento all’Illuminismo*, a cura di Michael Høxbro Andersen - Andreas Toftgaard, Firenze, Olschki, 2012, 51-60.
- BAFFETTI 2017 = Giovanni Baffetti, *I demoni del Tasso*, in *Humana feritas: studi “con” Gian Mari Anselmi*, a cura di Loredana Chines - Elisabetta Menetti - Andrea Severi - Carlo Varotti, Bologna, Pàtron, 2017, 51-60.
- BRAUDEL 1966 = Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, vol. II, Paris, Colin, 1966.
- CALVINO 1970 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1970.
- CARETTI 1970 = Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi 1970 [I ed. 1961].
- CARDINI 2006 = Franco Cardini, *L’invenzione del nemico*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAVALLO 2013 = Jo Ann Cavallo, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto - Buffalo - Londra, University of Toronto Press, 2013.
- CESERANI 1998 = Remo Ceserani, *Lo straniero*, Bari, Laterza, 1998.
- DI GESÙ 2020 = Matteo Di Gesù, *L’Orlando furioso, l’Italia (e i Turchi)*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- DIONISOTTI 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- FAVARO 2021 = Maiko Favaro, *Le virtù del nobile: precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2021.
- LOTMAN 1976 = Jurij Michajlovič Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.
- NEGRUZZO 2019 = Simona Negruzzo, “*La cristiana impresa*”: *l’Europa di fronte all’Impero Ottomano all’alba del XVII secolo: La “Relatione dell’Imperio Turchesco”*, Milano, Cisalpino, 2019.
- PAGLIARDINI 2008 = Angelo Pagliardini, *Cristiani e pagani nell’epica cavalleresca italiana*, in «*Carte di viaggio: studi di lingua e letteratura italiana*», I (2008), 35-58.

- PAVLOVA 2020 = Maria Pavlova, *Saracens and their World in Boiardo and Ariosto*, Cambridge, Legenda, 2020.
- PEDANI 1994 = Maria Pia Pedani, *In nome del Gran Signore: inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia, Deputazione editrice, 1994.
- PEDANI 2010 = Maria Pia Pedani, *Venezia, porta d'Oriente*, Bologna, il Mulino, 2010.
- PELLEGRINI 2014 = Marco Pellegrini, *La crociata nel Rinascimento: mutazioni di un mito 1400-1600*, Firenze, Le lettere, 2014.
- PELLEGRINI 2015 = Marco Pellegrini, *Guerra santa contro i Turchi: la crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- RAIMONDI 1980 = Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.
- RAIMONDI 2008 = Ezio Raimondi, *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- RICCI 2002 = Giovanni Ricci, *Ossessione turca: in una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- RICCI 2008 = Giovanni Ricci, *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- SARTRE 1996 = Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Folio, 1996 [I ed. 1946].
- ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso; epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma, Laterza, 2000.

IL *DON CHISCIOTTE* DI MICHEL FOUCAULT, IL LIMITE FRA L'EPICA E IL ROMANZO*

Fabiana Cecamore
Università L'Orientale di Napoli

Giacomo Cuoco
Università degli Studi Roma tre

Gaia Sirchia
Università degli Studi Roma tre

RIASSUNTO: In *Les mots et les choses* Foucault presenta il personaggio di Don Chisciotte come limite epistemico tra Rinascimento e *Âge classique*. Nell'articolo proposto ci si incarica di descrivere in questi stessi termini l'evoluzione del genere epico nella forma romanzo, avvicinando la lettura foucaultiana a quella fornita dalla *Teoria del romanzo* di Lukács, dove il *Don Chisciotte* viene presentato come primo romanzo moderno. Si farà dunque richiamo alla descrizione del Seicento come momento di transizione epistemica e sociale, per individuare tanto nell'emergenza della forma romanzo, quanto nella follia di Don Chisciotte, il sintomo della crisi del sistema simbolico, sociale e politico che aveva giustificato il genere epico. Tale paradigma di lettura verrà applicato all'analisi dei frammenti del *Don Chisciotte* dedicati all'episodio del teatrino del Mastro Pedro (II, cap. XXV-XXVI).

PAROLE CHIAVE: Don Chisciotte, Foucault, romanzo, limite, epica

ABSTRACT: In *Les mots et les choses* Foucault claims the character of Don Quixote to be the epistemic boundary between Renaissance and *Âge classique*. In these same terms, we aim to describe the evolution of the epic genre into the novel form, bringing the Foucauldian interpretation closer to that provided by Lukács' *Die Theorie des Romans*, where *Don Quixote* is presented as the first modern novel. We will therefore refer to the 17th century as a moment of epistemic as much as social transi-

* L'idea del contributo, la prospettiva teorica e la progettazione dell'analisi sono frutto della collaborazione dei tre autori. I risultati si considerano pertanto condivisi in eguale misura. Sono invece responsabilità individuale le stesure dei singoli paragrafi: a Fabiana Cecamore è da attribuire la redazione del paragrafo 3. *Il teatrino del Maestro Pedro*; a Giacomo Cuoco quella del paragrafo 2. *Personaggi senza funzione: Don Chisciotte e i cambiamenti sociali del '600*; a Gaia Sirchia infine quella del paragrafo 1. *Le disavventure di Don Chisciotte fra le parole e le cose*.



tion, to identify both in the emergence of the novel form, and in the madness of Don Quixote, the symptom of the crisis of the symbolic, social and political system that had justified the epic genre. This understanding will be applied to the analysis of the fragments of *Don Quixote* dedicated to the episode of the Master Pedro puppet show (II, cap. XXV-XXVI).

KEYWORDS: Don Quixote, Foucault, novel, boundary, epics

In *Les mots et les choses* Foucault si sofferma sull'archeologia delle manifestazioni culturali di ogni epoca,¹ per analizzare «le champ épistémologique» in cui esse affondano le radici, e così osservare la storia delle loro «conditions de possibilité».² Tale metodologia guarda alla storia delle scienze umane tenendo conto del succedersi di momenti di continuità positiva, nel sistema di riferimento delle conoscenze, con improvvise «discontinuités»:³ eventi radicali, che si ripercuotono sulle manifestazioni superficiali del sapere, delineandosi come “tagli” nella sua continuità; come momenti di crisi epistemica che riconfigurano il rapporto tra il mondo e l'ordine discorsivo che è in grado di interrogarlo. Unica possibilità spettante all'archeologo è però seguire «pas à pas les signes, les secousses, les effets»⁴ esteriori di queste crisi. Il che basta tuttavia a Foucault per identificare le «deux grandes discontinuités dans l'épistémè de la culture occidentale».⁵ La prima, alla metà del XVII secolo, inaugurante l'Età classica; l'altra, agli inizi del XIX, come «seuil de notre modernité».⁶

¹ Secondo la metodologia oggetto di descrizione in FOUCAULT 1966.

² Ivi: 12.

³ Ivi: 13. L'archeologia di Foucault appare anzi come «une théorie générale de la discontinuité, des séries, des limites des unités, des ordres spécifiques des autonomies et des dépendances différenciées» (FABIANI 2004: 100). L'analisi archeologica trova infatti nelle discontinuità una funzione analizzabile attenendosi «a ridosso degli enunciati dispersi in differenti configurazioni di sapere e di registrarne gli smottamenti, senza postulare alcuna teleologia, né una funzione espressiva delle contraddizioni della totalità sociale» (MELEGARI 2012: 335).

⁴ FOUCAULT 1966: 210. Lo spazio della discontinuità «non è l'epoca, ma la regola di formazione, quell'a-priori storico, che non anticipa il testo, che non è enunciata dal testo, ma che emerge nel momento in cui qualsiasi discorso si costituisce in quanto *evento*» (IACOMINI 2008: 5).

⁵ FOUCAULT 1966: 13.

⁶ *Ibidem.*

Piena manifestazione della *discontinuité* tra episteme rinascimentale e classica è, secondo Foucault, *Don Chisciotte*. Nelle pagine dedicate all'introduzione di tale rivolgimento epistemico, Foucault pone un'attenzione specifica all'opera di Cervantes, attribuendo al suo protagonista il ruolo di rappresentare la profonda crisi delle possibilità e delle condizioni del sapere che sancisce il passaggio d'epoca. Tale lettura indica una prospettiva particolarmente calzante alle specificità storico-letterarie dell'opera, introducendo nel dialogo della critica cervantesiana una visione del *Don Chisciotte* come «limite»:⁷ una definizione che appare adeguata soprattutto a descrivere il ruolo dell'opera rispetto al rapporto fra genere epico e romanzo moderno, illuminando sulle condizioni epistemiche e sociali del transito da una forma letteraria all'altra. Per comprendere in che modo, occorre innanzitutto chiarire il nesso fra il concetto di *discontinuité* e la figura di Don Chisciotte. Sarà così possibile individuare, nel problema presentato da Foucault, un riflesso specifico delle condizioni sociali in cui nasce l'opera, e successivamente misurare le ipotesi avanzate con l'analisi testuale del brano sul teatrino del Maestro Pedro: definitivo riscontro delle tesi archeologiche sull'elemento di crisi caratterizzante *Don Chisciotte*.

1. LE DISAVVENTURE DI DON CHISCIOTTE FRA LE PAROLE E LE COSE

Rappresentante per eccellenza della *discontinuité* inaugurale dell'Età classica, *Don Chisciotte* costituisce per Foucault la piena manifestazione letteraria delle conseguenze dell'affermazione della «pensée classique»,⁸ dei principi del cosiddetto razionalismo, sulla crisi dell'episteme rinascimentale. L'opera drammatizza l'emergenza del limite fra questi due momenti, mettendo in scena il disfacimento dell'inerenza reciproca di mondo e linguaggio alla base del “regime” della «Ressemblance», della Somiglianza, vigente nel Rinasci-

⁷ Per il concetto di “limite” in Foucault, cfr. FOUCAULT 1961. Basti qui ritenere l'idea di «ambivalenza del limite» che caratterizza il pensiero di Foucault, che considera tale idea sia in termini di «delimitazione» che di «apertura al fuori» (NUZZO 2018: 36). Per il concetto di «esperienza-limite» dell'opera letteraria si veda anche TROMBADORI 1999.

⁸ Foucault fa risalire la nascita di questo pensiero alla critica cartesiana del principio conoscitivo della somiglianza come esposta nella regola XIV delle *Regulae ad directionem ingenii* (cfr. FOUCAULT 1966: 65-73; e DESCARTES 2001: 168).

mento.⁹ Attraverso le gesta di Don Chisciotte, Foucault spiega come tale sistema epistemologico ceda nello sprofondamento di quella «couche uniforme où s'entrecroisaient indéfiniment le vu et le lu, le visible et l'énonçable» –¹⁰ la Somiglianza che lo reggeva – lasciando spazio all'istituzione del mondo della Rappresentazione. Il personaggio incarna in prima persona la *discontinuité*, scontrandosi direttamente con la disfunzione della conoscenza per analogie e similitudini, scalzata dai paradigmi «de mesure et d'ordre»¹¹ con cui il razionalismo sopperisce alla separazione fra «les choses et les mots». ¹² Don Chisciotte impersona la radicalità di tale crisi, mostrandosi profondamente compenetrato con il sistema epistemologico del XVI secolo, e, per converso, fortemente in contrasto con il mondo in cui vive.

Tale condizione, tale attaccamento al regime della Somiglianza ormai perduto, emerge chiaramente dal modo di agire di Don Chisciotte, le cui gesta appaiono sempre motivate da «congiunzioni analogiche» elementari.¹³ Egli continua ad affermare in ogni situazione una visione interamente permeata dalla Somiglianza, la quale costituisce, per lui, l'unico strumento adatto a conoscere e comprendere la realtà: il fondamento di una vera e propria fede. Secondo questa prospettiva, di stampo trascendentale, l'uniformità tra le parole e le cose continua ad esistere. 'Conoscere' significa perciò 'decifrare' la «prose du monde» a partire sempre dalle «marques visibles»¹⁴ della Somiglianza. Don Chisciotte afferma, così, un'inautentica sopravvivenza dell'antico nel nuovo, reiterando una fiducia inattuale in quella che si configura come la matrice privilegiata di tutte le sue Analogie: la letteratura cavalleresca.¹⁵ Essa costituisce il modello etico fondamentale di Don Chisciot-

⁹ Cfr. ivi: 31-59.

¹⁰ Ivi: 57.

¹¹ Ivi: 64.

¹² Ivi: 57.

¹³ Così mostrando un'attitudine primordiale all'«instauration d'un ordre parmi les choses» (ivi: 11): il pensiero è una forma di «sintesi», fondata sul «valore della *congiunzione*», che costituisce la funzione primaria della conoscenza, la «condizione di possibilità *dei* saperi [...] un'istanza di riunificazione del diverso, capace quindi di sfuggire alla frammentarietà dell'analisi». La visione dell'analogia come fondamento delle «operazioni attivo-genetiche» (FRANZINI 2008: 20), condivisa da Melandri in *La linea e il circolo* (MELANDRI 2004) è presentata dallo stesso Foucault con l'esempio degli afasici (FOUCAULT 1966: 11).

¹⁴ Ivi: 53.

¹⁵ «Insomma, tanto s'immerse nelle sue letture, che passava le nottate a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera

te, che vaga alla ricerca di avventure, come un cavaliere errante, «persuaso di avere trovato in quei libri la verità»,¹⁶ per dimostrare che i libri «disent vrai».¹⁷

Tuttavia, le sue imprese si svolgono in un mondo che non può più accogliere la sua “narrazione epica”. La Spagna desertica in cui viaggia con Sancio è un universo attraversato da un ininterrotto «miroitement des ressemblances»,¹⁸ ma è solo lui che può vederle. Da ognuna di queste, ora che «l'écriture et les choses ne se ressemblent plus»,¹⁹ Don Chisciotte rimane puntualmente abbagliato, cadendo sempre vittima di fraintendimenti. Le sue sono perciò sempre e solo disavventure, incomprensioni, ironie, per le quali egli stesso si configura come «signe errant»:²⁰ errante, perché in viaggio; e perché, soprattutto, destinato a fallire nel suo tentativo di trasformare «la réalité en signe».²¹ Cionondimeno, è in queste vesti sognanti e deliranti²² che, secondo Foucault, Don Chisciotte può definirsi l'«*Héros du Même*».²³ Muovendosi sull'«interstizio epistemico»²⁴ tra Analogia come istinto conoscitivo e Ordine come istituzione del sapere rappresentativo,²⁵ il personaggio si presenta come un vero e proprio «négatif»²⁶ del Rinascimento nell'età della Rappresentazione: l'esteriorità da escludere, il limite che deve esser posto affinché possa fondarsi la nuova episteme.

Nell'Età classica, in cui il ruolo egemonico viene svolto dalla ragione, matrice primaria dell'organizzazione della Rappresentazione, la letteratura entra nel dominio dell'im-

che perdette il giudizio. La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri, sia d'incantamenti che di contese, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste ed altre impossibili assurdità; e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina d'immaginarie invenzioni che leggeva, fossero verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa» (CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 63).

¹⁶ Eco 2002: 114.

¹⁷ Foucault 1966: 59.

¹⁸ Ivi: 60.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Don Chisciotte, fuori dai cardini del proprio tempo, intrappolato in un'episteme non più attuale, è per Foucault il ritratto dell'«*aliéné dans l'analogie*» (ivi: 64).

²¹ Ivi: 60.

²² «Les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire» (ivi: 62).

²³ Ivi: 65.

²⁴ Iacomini 2008: 9.

²⁵ L'ordine del discorso è l'organizzazione di tutte le percezioni, di tutti gli atti di conoscenza, in termini di identità e differenze proprio dell'episteme classica (Cfr. Foucault 1966).

²⁶ Ivi: 62.

maginazione. Le Analogie letterarie dell'*hidalgo* rivelano perciò una disfunzione, una *discontinuité*, che impedisce di riconoscere, al di fuori della Somiglianza, «la Différence»²⁷ che pervade il mondo. Egli è del tutto incapace di confrontarvisi, diventando perciò a sua volta, per paradosso, il «Differente», relegato alle «soglie dell'età classica», ai suoi «margini esterni».²⁸ Eroe del Medesimo, egli è destinato alla Differenza, alla liminarità e alla follia, a svolgere una «funzione ironica»²⁹ rispetto al mondo che lo esclude. Egli ne raffigura la «soglia»: la devianza, la «situation «à la limite»»,³⁰ qualcosa che non appartiene né alla Somiglianza né alla Rappresentazione, ma che attesta la loro discontinuità. Nella sua folle impresa, Don Chisciotte, che «rassemble tous les signes, et les comble d'une ressemblance qui ne cesse de proliférer»,³¹ dà corpo al lascito marginale di un mondo in mutamento. Il territorio che è riuscito a conquistarsi è quello della prima grande *discontinuité* del sapere occidentale che ha scisso definitivamente il linguaggio dal mondo in cui «la fiction déçue des épopées est devenue le pouvoir représentatif du langage».³² Come il folle o il poeta, egli ha perso il contatto col mondo e si è rinchiuso nelle parole del libro: il suo universo è il *Don Chisciotte* di Cervantes, la sua realtà «n'est pas dans le rapport des mots au monde, mais dans cette mince et constante relation que les marques verbales tissent d'elles-mêmes à elles-mêmes»,³³ nella finzione della sovranità epistemologica della letteratura.

Così descritto, il personaggio personifica la ricaduta sociale e l'evento della *discontinuité*, testimoniando il ruolo specifico della letteratura nel rappresentare tale tipologia di scossa epistemica: la stessa che, secondo Lukács, il mondo della modernità ha conosciuto come “perdita della totalità”, come fine dell'armonia trascendentale con il divino, e come inizio dell'era di un ordine terreno,³⁴ umano, fondato su linguaggi collettivi e su “rappresentazioni”. Il *Don Chisciotte* riletto da Foucault costituisce perciò un importante spunto

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ CELATI 2001: 17.

²⁹ Secondo Foucault «*Don Quichotte* est la première des œuvres modernes» perché, presentando il corso della rottura fra linguaggio e cose, si accede alla «souveraineté solitaire [...] de la déraison et de l'imagination» (FOUCAULT 1966: 61).

³⁰ Ivi: 62.

³¹ Ivi: 64.

³² Ivi: 63.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. LUKÁCS 1920.

per l'ipotesi di un'archeologia *tout-court* letteraria, la cui funzione appare comprensibile soprattutto alla luce delle tematiche socioculturali che il testo letterario, implicitamente, include.

2. PERSONAGGI SENZA FUNZIONE: DON CHISCIOTTE E I CAMBIAMENTI SOCIALI DEL '600

In *Les mots et les choses* Foucault non tratta il problema del potere all'interno delle scienze umane. La questione, nel 1966, è posta tutta all'interno delle positività e delle discontinuità epistemiche: Don Chisciotte è presentato come sintomo di una crisi dell'ordine del discorso, del rapporto tra le parole e le cose, e come personaggio-limite tra un sistema epistemico e l'altro. Eppure, solo dieci anni più tardi, Foucault noterà come in «*Le parole e le cose* [...] ciò che mancava al mio lavoro, era questo problema del “regime discorsivo”, degli effetti di potere propri al gioco enunciativo». ³⁵ Ritornando, alla fine degli anni '70, sull'impostazione teorica delle sue prime grandi opere, il filosofo francese riconosce che «al punto di confluenza de *La storia della follia* e de *Le parole e le cose* c'era, sotto due aspetti molto diversi, questo problema centrale del potere che avevo ancora assai male isolato». ³⁶ Se finora si è inteso ricostruire il personaggio di Don Chisciotte come sintomo della crisi del sistema simbolico rinascimentale e cavalleresco, queste affermazioni suggeriscono di portare più avanti l'analisi. Da una parte, per verificare se nello stesso Chisciotte vi siano i segni di una crisi politica e sociale; dall'altra, per scorgere se la forma romanzo cui il *Don Chisciotte*, primo nel suo genere, appartiene, possa genealogicamente discendere da questo doppio sconvolgimento dei regimi di sapere e dei regimi di potere: se, dunque, essa possa incarnare, come genere letterario della modernità, una risposta non solo alla nuova disposizione del rapporto fra parole e cose, ma anche alla nuova organizzazione sociale e politica dell'Europa occidentale.

Il Seicento è del resto l'epoca di una transizione politica e sociale tanto vasta e radicale da investire il ruolo stesso del politico. ³⁷ La differenza è ben segnalata dalle opere

³⁵ FOUCAULT 1977: 7.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. DE GIOVANNI 1981.

di Machiavelli e Bacone: se per il primo la questione si risolve nella figura del Principe, con le sue qualità intrinseche e i suoi aggettivi qualificativi, per il secondo il problema della gestione dello stato cambia completamente. Saranno di apicale importanza non tanto la misura morale del Principe, quanto la sua capacità di organizzare razionalmente le risorse e le potenze dello stato. La politica si fa scienza, si fa “ragione di governo”. La personalità del sovrano cessa di apparire “separata” dal resto del mondo, come per vocazione divina, e viene restituita alla terra e alla materialità dei rapporti economici e di consenso – di cui occorre ora precipuamente curarsi. Al tramonto di «un mondo interamente finalista, antropocentrico, pieno di prodigi, meraviglie e segni», che si rivela ormai solamente nelle forme di intellegibilità matematiche e classificatorie, anche nel politico si afferma «un altro tema», secondo il quale «la specificità del sovrano [...] non consiste soltanto nel prolungamento sulla terra di una sovranità divina», ma in «qualcosa di assolutamente specifico: l'azione del governare, per la quale non esistono modelli ricavabili da Dio o dalla natura». ³⁸ Il Principe non deve più rispondere a Dio, quanto agli uomini: alle loro esigenze, ai loro desideri, alle loro richieste esplicite. La sua arte di governo dovrà tenere in primissimo conto «il calcolo degli elementi nell'economia», ma anche e soprattutto «il calcolo dell'opinione», di ciò che «accade nella testa dei governati: economia e opinione». ³⁹ Il calcolo, figura tipica dell'Età classica, è la risposta del politico ai nuovi interessi portati avanti dai governati: su tutti il commercio e la difesa della proprietà privata. L'impossibilità di ricavare il modello del governo da una razionalità o da un ordine divino significa far fuori dalla giustificazione e dalla legittimazione del sovrano e del proprio operato i modelli cristiani – gli stessi che Don Chisciotte vede massimamente realizzarsi nell'etica cavalleresca. In presenza delle nuove esigenze, «l'etica cavalleresca» appare come una traccia obsoleta, e inadeguata a «fornire informazioni e linee orientative», visto l'«emergere delle aspirazioni, dei bisogni e delle domande di una nuova soggettività»: ⁴⁰ la borghesia. Quella che si va componendo è una nuova ragione di governo per una nuova classe sociale che si va affermando. Per la borghesia, il mondo della Rappresentazione è l'ambiente di naturale espressione. In questo contesto, ogni blasone di nobiltà decade a mera immagine morta; i

³⁸ FOUCAULT 2004: 173.

³⁹ Ivi: 199.

⁴⁰ CERRATO 2012: 6.

simboli che suggerivano a ogni angolo le prestabilite gerarchie terrene e celesti perdono di valore. Ovunque si afferma la materialità di una realtà quotidiana popolata dai successi e dagli insuccessi dell'individuo privato. I nuovi nessi sociali passano per la proprietà privata e il commercio, per l'impresa, per il lavoro e l'impegno.

Eppure, la Spagna di Don Chisciotte e di Cervantes non ha ancora completato un simile trapasso: essa appare in ritardo nella formazione del ceto borghese, dello sviluppo delle attività imprenditoriali che già si affermano in Inghilterra, in Olanda e nelle regioni riformate.⁴¹ Qui – ed è ciò che caratterizza la posizione liminare di Don Chisciotte – le nuove formazioni economiche e sociali non si sono ancora sviluppate tanto da sostituire la vecchia nobiltà, i cavalieri e le dame che ancora fino al Rinascimento popolavano l'immaginario collettivo. Come vittime di un interregno gramsciano,⁴² alla soglia tra la morale cavalleresca già morta e l'etica borghese che stenta a nascere, tra un'epopea perduta e una laboriosità ancora da sviluppare, Don Chisciotte e la borghesia a venire sono chiamati a uno stesso compito: sopravvivere alla discontinuità. La via tracciata dal cavaliere è ben chiara: egli

è la vittima di un ordinamento sociale entro cui egli appartiene a un ceto senza funzione; fa parte di questo ceto, non può liberarsene, ma non ha, in quanto soltanto membro di esso, senza ricchezze e senza relazioni altolocate, nessun'attività o compito; e sente trascorrere la sua vita senza senso, come se fosse paralizzato. Soltanto su di un uomo come lui che vive quasi come un contadino, ma che possiede una cultura, e non può e non deve lavorare come un contadino, i romanzi di corte poterono esercitare un influsso così sconcertante.⁴³

L'epica fuori tempo massimo di Chisciotte diventa così la metabolizzazione di un lutto: ripercorrere per intero l'epopea cavalleresca, confermare a se stesso e agli altri la presenza dei segni nel mondo, è per lui un'attività involontaria e consolatoria, il tentativo di preservare un luogo conosciuto nella totale dispersione del proprio presente. I suoi tentativi sono destinati a fallire «perché il presente prosaico non può corrispondere al mondo del

⁴¹ Cfr. *ivi*.

⁴² «La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati» (GRAMSCI 2001: 311).

⁴³ AUERBACH 1946: 146.

romance», e «la rete delle similitudini cui il *romance* apparteneva non esiste più». ⁴⁴ Di segno opposto la risposta vincente della futura borghesia. Questa, disposta ad accogliere lo sviluppo della letteratura d'intrattenimento, ⁴⁵ accetta il mutamento della realtà, e in esso fonda il proprio stile di vita. Il grande intrattenimento e la follia, il trionfo della rappresentazione e il ristabilimento posticcio dell'analogia: ognuno dei due movimenti si compone come tentativo consolatorio, finalizzato a sopportare la perdita di un'armonia che non tornerà più nella storia occidentale. I due gesti disegnano le traiettorie opposte e complementari dell'Età classica tratteggiate da Foucault. Da una parte l'accettazione della rottura radicale e definitiva, della distanza incolmabile tra uomo e mondo, tra scrittura e realtà, tra parole e cose; dall'altra l'*héros du Même*, che tenta per un'ultima volta di riunire tutto ciò, preso da una follia «per identificazione romanzesca» che «va messa assieme alle altre forme di follia che crescono allo stato brado sulle soglie dell'epoca classica, sui margini estremi d'un terreno che poco dopo sarà quello del grande internamento». ⁴⁶

Risulta perciò evidente come il genere epico si sia potuto ben sposare tanto con il mondo della similitudine presentato da Foucault, quanto con la moralità che ha tenuto assieme, in misura certo altalenante, i nessi sociali dall'antichità fino alle soglie del XVII secolo. La rottura di questo cosmo armonico, ricoperto di segni, significa perciò l'inservibilità dell'*epos*, la sua obsolescenza epistemica e morale, il necessario trapasso della letteratura verso nuove forme di espressione. L'idea lukácsiana di “perdita della totalità”, presentata in *Die Theorie des Romans*, mostra in maniera chiara questo passaggio, offrendo interessanti risonanze con il discorso presentato in *Les mots et les choses*. Vi appare, *in nuce*, l'idea goldmanniana dell'«homologie» ⁴⁷ fra la struttura romanzesca classica e quella dello scambio dell'economia liberale, secondo la quale i mutamenti formali nell'arte costituiscono il «rispecchiamento» ⁴⁸ delle trasformazioni materiali e sociali della storia umana. I grandi sconvolgimenti del Seicento si manifestano perciò nella “perdita” della totalità che aveva per secoli caratterizzato l'appercezione e l'agire umani, determinando quella condizione

⁴⁴ GINSBURG - NANDREA 2003: 95.

⁴⁵ LUKÁCS 1920: 93.

⁴⁶ CELATI 2001: 17.

⁴⁷ GOLDMANN 1964: 22.

⁴⁸ LUKÁCS 1948: 16.

per la quale «lo spirito» accetta «in modo insieme passivo e visionario un senso preesistente»; in cui dunque «il mondo del senso è palpabile e perspicuo»; e in cui dunque occorre soltanto «rinvenire [...] il luogo adatto all'Uno». ⁴⁹ È proprio il luogo dell'Uno, quel tropo disseminato su tutta la superficie del cosmo che assicurava l'omologia tra uomo e mondo, tra cose e parole, ⁵⁰ che viene qui perduto.

Di fronte a Don Chisciotte, «le figure epiche corrispondono ad una fauna scomparsa, la cui caratteristica è appunto l'indifferenza tra il dio e l'uomo, o quantomeno la contiguità tra le due specie». ⁵¹ Nell'opera di Cervantes, la prima nel suo genere, tra l'*bidalgo* e il mondo l'armonia si è già spezzata: le disavventure del cavaliere testimoniano una frattura insanabile tra i segni e la realtà prosaica e materiale del mondo; la totalità del cosmo è perduta; il luogo precipuo dell'umano, il suo rapporto privilegiato con il divino, viene messo in discussione per sempre. In questo panorama disarticolato, l'epica ha perso la facoltà «di radicarsi nell'essere trascendente», ⁵² ormai priva della propria funzione originaria, e appannaggio di una letteratura d'intrattenimento. Proprio qui «prende dimora» il «soggetto autonomo»: colui che «attraverso l'azione, cercava di conoscere se stesso e di conquistare un ruolo sociale in un mondo privo di certezze». ⁵³ Tale soggetto, prima ancora di diventare il protagonista problematico del romanzo, diventa l'eroe «demonico» ⁵⁴ del *Don Chisciotte*: l'attore della «dialettica» ⁵⁵ che origina il romanzo, e che inizia nell'opera di Cervantes.

⁴⁹ LUKÁCS 1920: 26.

⁵⁰ «Sapere, infatti, significa soltanto togliere i veli che offuscano lo sguardo; creare è disegnare entità ad un tempo visibili ed eterne; la virtù è cognizione compiuta delle vie da percorrere, e l'estraneità del senso dipende solo dall'eccessiva distanza del senso. È un mondo omogeneo, e anche la frattura tra l'uomo e il mondo, tra l'io e il tuo, non può turbarne la compattezza» (*ibidem*).

⁵¹ ORTEGA Y GASSET 1914: 84.

⁵² LUKÁCS 1920: 95.

⁵³ RESINA 2013: 168.

⁵⁴ Cfr. LUKÁCS 1920.

⁵⁵ GOLDMANN 1964: 24.

3. IL TEATRINO DEL MASTRO PEDRO

L'episodio del teatrino del Mastro Pedro⁵⁶ rappresenta nell'opera l'esempio di come, venuto meno il regime della Somiglianza rinascimentale, anche una forma di finzione esibita e autoevidente come quella dello spettacolo dei burattini possa costituire per Don Chisciotte l'«occasion de l'erreur».⁵⁷ Il tema si delinea attraverso una fra le numerose scene in cui l'incapacità di distinguere fra il piano della realtà e quello della finzione induce Don Chisciotte all'equivoco.⁵⁸ Il contesto, stavolta, è lo spettacolo di burattini *La liberazione di Melisendra*; una storia che Don Chisciotte ha già letto nei suoi libri, e che dunque considera veritiera.

Centrale, nell'episodio, è la funzione giocata dal teatrino: correlato oggettivo del «limite» foucaultiano, in quanto «frontiera»⁵⁹ fra razionalità e immaginazione, esso appare nell'episodio come un'ipostasi della “rappresentazione”.⁶⁰ Intorno al teatrino prendono forma tutte le ambiguità costitutive della relazione fra letteratura e conoscenza configurate dalla coscienza di Don Chisciotte, incapace di comprendere il *frame* finzionale, appunto di rappresentazione, dello spettacolo. Tale incapacità si mostra non appena Don Chisciotte prende posto nel pubblico, laddove, reputando scorretta la restituzione della storia, egli interrompe il burattinaio e lo rimprovera:

Questo poi no! [...] Mastro Pietro è completamente fuori strada, perché non usano campane fra i mori, ma tamburi e un tipo di dolcemele che rassomiglia alle nostre ciaramelle; questo suonar di campane a Sansueña è una grande corbelleria, non c'è dubbio.⁶¹

⁵⁶ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXV-XXVI: 771-787.

⁵⁷ FOUCAULT 1966: 62.

⁵⁸ Ivi: 65.

⁵⁹ Secondo Ortega y Gasset «l'intelaiatura del teatro mostrata da maestro Pedro è la frontiera di due continenti spirituali. Verso l'interno, il teatro racchiude un universo fantastico, articolato dal genio dell'impossibile: è l'ambito dell'avventura, dell'immaginazione, del mito. Verso l'esterno, si fa spazio una stanza dove si raggruppano alcuni uomini ingenui [...]» (ORTEGA Y GASSET 1914: 96).

⁶⁰ Nella sua forma più ostentata, come dimostra anche il suo aspetto: «tutto da ogni parte circondato da candeline di cera accese, che lo rendevano vistoso e splendente» (CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 779).

⁶¹ Ivi: 782.

Don Chisciotte mostra così di non cogliere l'essenza finzionale del racconto,⁶² né dello sdoppiamento di livello causato dalla rappresentazione. “Ferito”, anzi, dall'utilizzo inaccurato di ciò che sostanzia la sua «mystique»,⁶³ egli interviene per correggere lo spettacolo, infrangendone i codici, e sconfessando le facoltà immaginative della letteratura, simboleggiate appunto dal teatrino.

Il rapporto con la finzione apre un terreno di scontro, facendo subito emergere il ruolo di Don Chisciotte come “differenza” del mondo in cui vive. A rivelare la contrapposizione è l'utilizzo dell'epica come intrattenimento per un pubblico di «uomini ingenui, di quelli che vediamo occupati ad ogni momento nel povero affanno di vivere»:⁶⁴ il pubblico “protoborghese”, alla cui «norme» di stampo razionalista Don Chisciotte oppone la propria «exception».⁶⁵ Nel suo scagliarsi contro le deformazioni del burattinaio, appare infatti leggibile un rifiuto dell'uso marionettistico delle storie cavalleresche, un'idiosincrasia verso i sintomi di quello svuotamento dell'epica che Lukács delega alla «progressiva prosaicizzazione del mondo».⁶⁶ Don Chisciotte avverte «una trivialità di fondo»,⁶⁷ individuando l'utilizzo blasfemo di ciò che per lui è sacro, scoprendo che l'epica, per il senso comune, si presenta in forme «atrofiche e astratte».⁶⁸ Egli si scontra con la visione di un'avventura che non proviene più «dal capriccio di un dio», ma che è finzionale, e priva di quel fondamento morale su cui Don Chisciotte edifica la propria vocazione di eroe. Il suo gesto appare perciò come un tentativo di riaffermare, contro il «tempo privo di profondità e di estensione» della rappresentazione, «il tempo dell'azione morale».⁶⁹

Poco dopo, Don Chisciotte dà un'ulteriore prova di incapacità di lettura, mutandone tuttavia il segno. Di fronte alla scena in cui Melisendra e Don Gaiferos fuggono dai Mori, Don Chisciotte mostra una disposizione opposta a quella appena manifestata:

⁶² «Giovanotto, giovanotto [...] continuate la vostra storia in linea retta, e non cacciatevi in curve o trasversali, perché per potere attingere la verità su di un fatto occorrono molte prove e controprove» (ivi: 780).

⁶³ Per lui «L'existence chevaleresque est l'imitation d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ» (GIRARD 1961: 7-8), e i cavalieri sono «ministri di Dio in terra» (CITATI 2013: 41).

⁶⁴ ORTEGA Y GASSET 1914: 96.

⁶⁵ GIRARD 1961: 113.

⁶⁶ LUKÁCS 1920: 97.

⁶⁷ Ivi: 95.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ MANGUEL 2023: 71.

dal distacco “critico” approda all’immedesimazione, recependo tutto il *pathos* della narrazione, e finendo per credere di poter «dare una mano ai fuggitivi». Egli si alza in piedi e attacca il burattinaio, ritenendolo colpevole delle gesta dei Mori:

Io non potrò permettere che in vita mia, e al mio cospetto, si faccia un torto a un così famoso cavaliere e ardimentoso amante come don Gaiferos. Fermatevi, malnata canaglia, guardatevi dal seguirlo e dal perseguitarlo, o dovrete battervi con me.⁷⁰

Don Chisciotte considera le vicende narrate non solo reali, ma anche in corso davanti ai propri occhi. La sua esperienza di fruizione appare ora fondata su quella stessa condizione di sospensione dell’incredulità che egli vive nel quotidiano, ma applicata in una forma tanto radicale – poiché mediata dalle analogie con cui egli guarda al mondo – da indurlo ad istituire una doppia “congiunzione”: fra la figura del burattinaio, *deus ex machina* della finzione, e quella di un *deus ex machina* della realtà; fra la temporalità fittizia, in cui si svolge la rappresentazione, ed il presente. Si genera così un importante paradosso, per il quale l’annullamento della frontiera fra realtà e finzione, di fronte al teatrino, procede in direzione contraria al modo in cui essa procede quotidianamente per Don Chisciotte. Se solitamente è la realtà a piegarsi alle leggi della finzione, stavolta è la finzione a dover essere riportata all’«*homosémantisme*»:⁷¹ alla coerenza e alla somiglianza con la «verità» letteraria. Un simile capovolgimento,⁷² nel certificare la pervasività dell’analogia nel modo di vedere di Don Chisciotte, invero, soprattutto, il suo radicale rifiuto del «principio di realtà».⁷³ Ma diventa, al contempo, il motivo della rivelazione del «danger»⁷⁴ connesso alle operazioni analogiche, della componente di follia che esso sostanzia.

⁷⁰ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 783.

⁷¹ Valore proprio del Rinascimento che diventa disvalore nell’Età classica, in quanto retaggio del «fou», il cui ruolo è giustappunto assicurarsi l’«omosemantismo»: che «tous les signes» siano ricondotti alla somiglianza, alla coincidenza analogica (FOUCAULT 1966: 63).

⁷² Per il quale «les marionnettes de Maître Pierre remplacent les moulins à vent» (GIRARD 1961: 8).

⁷³ Quello di Don Chisciotte è esattamente un «rifiuto di accettare quello che Freud chiamava “esame di realtà”, ossia il principio di realtà» (BLOOM 1994: 143). È infatti proprio di Don Chisciotte «non amare le realtà»: «Non la ama perché non la conosce o riconosce: non riesce letteralmente a vederla [...]. Capisce la realtà solo se riesce a ricondurla ai grandi modelli che abitano la sua mente: essi soltanto veri e reali. Altrimenti è del tutto impenetrabile all’esperienza» (CITATI 2013: 43).

⁷⁴ FOUCAULT 1966: 65.

Interagendo con il movimento dei burattini come se fosse la realtà, guardando alle marionette come se «Melisendra fosse Melisendra; don Gaiferos, don Gaiferos»,⁷⁵ Don Chisciotte, avverte il pericolo corso dai protagonisti, e sguaina la spada per difendere i personaggi in fuga. In questo modo, egli porta a termine, in forma non solo metaforica, la rottura della quarta parete della finzione teatrale. Prendendo a bersaglio «il moresco burattinante» e le sue marionette, «buttando giù questo, decapitando quello, storpianandone uno, schiacciandone altri»,⁷⁶ Don Chisciotte monta in un «dissennato furore»⁷⁷ che finisce per scardinare la rappresentazione, “uccidendo” la macchina teatrale.⁷⁸

L'attacco sancisce un ulteriore stadio della distorsione del rapporto fra realtà e finzione ritratta dalla scena, per il quale le analogie compiute da Don Chisciotte producono ora effetti anche sulla realtà. Spinto dal dovere cavalleresco⁷⁹ egli «abbatte» davvero le marionette, e suscita davvero il terrore degli astanti; dà veramente corpo ad una «strage». ⁸⁰ Così facendo, egli porta a termine anche dal punto di vista materiale la de-realizzazione del teatro e delle marionette che era avvenuta nella sua percezione, e la rivela agli occhi del Mastro Pedro, che per un breve istante vede, al posto dei suoi burattini, «il re Marsilio [...] ferito a morte», e «il re Carlomagno» con «testa e corona spaccati in due». ⁸¹

Proprio il Mastro Pedro, però, riporta i «re» e gli «imperatori», i «cavalli» e le «ricche vesti»⁸² del suo teatrino alla loro dimensione reale: quella della “proprietà”, valore per eccellenza dell'Età classica, ridotta in miseria dai gesti di Don Chisciotte.⁸³

⁷⁵ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 784.

⁷⁶ Ivi: 783.

⁷⁷ Ivi: 784.

⁷⁸ Don Chisciotte non cessava di «dar stoccate, colpi a due mani, tagli e traversoni più fitti d'una grandine. Insomma, in minor tempo di quanto ce ne vuole per due credi, buttò tutto il teatrino a terra, con tutti gli attrezzi e le marionette rotte e fatte a pezzettini» (ivi: 783).

⁷⁹ «Se non mi fossi trovato io qui presente, che ne sarebbe stato del buon don Gaiferos e della bella Melisendra; a quest'ora sicuramente quei cani li avrebbero raggiunti, e chissà che ingiurie gli avrebbero fatto. Viva, perciò, la cavalleria errante sopra quant'altre cose ci sono oggi al mondo!» (ivi: 784).

⁸⁰ «Portata a termine la strage completa del teatrino, don Chisciotte si calmò un poco» (*ibidem*).

⁸¹ Ivi: 783.

⁸² «Neanche mezz'ora fa [...] mi vedevo padrone di re e imperatori, le mie stalle, i miei bauli eran pieni d'innumerevoli cavalli e ricche vesti, e ora mi vedo desolato e affranto, povero e mendico» (ivi: 784).

⁸³ «e muoia io, poiché son così disgraziato che posso dire col re don Rodrigo: / Ieri ero re di Spagna..., / e oggi non ho una tegola / che possa dire che è mia!» (ivi: 785).

Tale richiamo dovrebbe causare il crollo dell'architettura di illusioni di Don Chisciotte, e ristabilire il principio di realtà. Invece, esso viene prontamente riconvertito in un'altra occasione per rivendicare la "verità" cavalleresca. Don Chisciotte ricorre ad un'altra funzione dell'epistemologia rinascimentale, grazie alla quale tutti gli indizi della «non-similitude»,⁸⁴ tutti i segni che mostrano che ciò che vede il protagonista è una finzione, possono essere ricondotti ancora una volta alla somiglianza letteraria. Foucault parla della «*métamorphose des enchanteurs*»,⁸⁵ la quale, archetipo proprio dell'epica cavalleresca – popolata da maghi, stregoni e da incantesimi –, costituisce una forma cruciale del "sapere magico" rinascimentale. Essa rappresenta un *exemplum* operativo per Don Chisciotte, che la utilizza come «*similitude enchantée*»:⁸⁶ come analogia che riconduce ciò che corrompe il suo sistema epico all'omosemantismo, e che dunque preserva l'illusione, permettendo di continuare a credere che ciò che è scritto nei libri sia la verità.

A tale strategia Don Chisciotte ricorre ogni volta che si fa necessario prendere atto del proprio fraintendimento, per non vedere irrompere la «triste realtà della vita quotidiana»,⁸⁷ e per rubricare tale fraintendimento fra gli effetti degli incantesimi di un mago antagonista:

Ve lo dico in verità e in realtà, signori che mi udite, che tutto quanto qui è avvenuto a me è parso che effettivamente avvenisse: [...] per questo fui turbato dall'ira e per fare il mio dovere di cavaliere errante volli dare aiuto e protezione ai fuggitivi, ed è con questa lodevole intenzione che feci ciò che avete visto; se mi è andato tutto a rovescio, non è colpa mia, ma dei cattivi che mi perseguitano.⁸⁸

Tale procedimento, che consentirà di rinviare il momento dell'agnizione, della fuoriuscita dall'alienazione nell'analogia, fino alla fine dell'opera, esprime la vocazione totalizzante della fede di Don Chisciotte nella letteratura.⁸⁹ L'apposizione del sigillo della *similitude*

⁸⁴ FOUCAULT 1966: 61.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ In cui «figurine di cartapesta possono essere fatte a pezzi, e dove il padrone presenta il conto dei danni causati dall'intrusione dei nostri sogni nel mondo reale» (SCHUTZ 1954: 30-31).

⁸⁸ CERVANTES, *Don Chisciotte* [Bodini], XXVI: 784-785.

⁸⁹ «Ce jeu de l'ensorcellement qui introduit par ruse la différence dans l'indubitable de la similitude. Et

enchantée, la quale appare dunque come il massimo tentativo di recupero di quella totalità perduta con la frattura del rapporto fra parole e cose, con la dispersione dell'unità nella proliferazione, conclude dunque il percorso gnoseologico scandito dal teatrino. L'episodio costituisce in tutti questi sensi un esempio esaustivo, oltre che del ruolo determinante dell'analogia nell'archeologia del personaggio di Don Chisciotte, anche dell'omologia dell'opera rispetto alla discontinuità di cui parla Foucault, della sua funzione di limite fra epica e romanzo. Una funzione ampiamente rispecchiata dal teatrino, il quale, come "frontiera", costituisce il supporto fisico attraverso il quale Don Chisciotte rompe i confini fra il passato e il presente, fra l'immaginario epico e la realtà razionalistica, generando l'«intersezione tra due mondi».⁹⁰

Il teatrino simboleggia per Don Chisciotte l'occasione per l'incontro con quella degradazione delle forme epiche, con il loro "fallimento". Esso è il supporto attraverso cui Don Chisciotte trasforma quella degradazione in un fatto reale: distruggendo il teatrino, egli distrugge anche quel poco che rimane dell'epica nel suo mondo,⁹¹ e, così facendo, contravviene al suo stesso «*désir métaphysique*».⁹² In queste vesti, Don Chisciotte non può davvero incarnare l'eroe epico che egli aspira a diventare; le sue azioni sono limitate ad una «*recherche dégradée*»,⁹³ ad una soggettiva «volontà di avventure»⁹⁴ dettata da valori inautentici. Tuttavia, è questa inclinazione a fornirgli una reale possibilità di realizzazione eroica. Suo ruolo cruciale è rivelare con le sue gesta, come "in negativo", che «le vecchie leggi dell'epica non funzionano più», perché «una realtà cambiata e brutale»,⁹⁵ insieme al

puisque cette magie a été prouvée et décrite dans les livres, la différence illusoire qu'elle introduit ne sera jamais qu'une similitude enchantée. Donc un signe supplémentaire que les signes ressemblent bien à la vérité» (FOUCAULT 1966: 61).

⁹⁰ SAVIGNANO 2017: 119.

⁹¹ Se «secondo un'interpretazione vulgata, il capolavoro di Cervantes inscenerebbe la morte del *romance*, divorato dalla prosa del mondo», tale interpretazione poggia sul fondamento di una lettura del *Don Chisciotte* come «*romance comico*» (MAZZONI 2011: 81), cioè come un «*inverted romance*» (WATT 1959: 19): un capovolgimento dei veri e propri *romances* (categoria di cui fa parte il romanzo cavalleresco; *ibidem*).

⁹² «Chez Cervantès l'exception désire métaphysiquement et la multitude désire spontanément» (GIRARD 1961: 113).

⁹³ GOLDMANN 1964: 24.

⁹⁴ ORTEGA Y GASSET 1914: 98.

⁹⁵ KERMODE 1966: 145.

«conformisme» e alla «convention»⁹⁶ dominanti, le hanno distrutte. Quello di Don Chisciotte è un eroismo “del fallimento”, il quale, destinato ad esprimersi nel «personnage *problématique*»⁹⁷ del romanzo moderno,⁹⁸ si manifesta già nel suo istinto alla preservazione dell’«aliénation», della propria visione delle cose. Così egli rivela «la propria “realtà” di eroe irreali, di antieroe»:⁹⁹ di personaggio «demonico»;¹⁰⁰ non più epico, né ancora pienamente romanzesco, ma rappresentativo dell’«incoscienza»¹⁰¹ dell’uomo moderno.¹⁰² Il suo è l’eroismo del «fou», di una figura che «non educa, certo»,¹⁰³ ma che trova nella sua sottrazione dal mondo un autentico valore da affermare. Con la sua vicenda, viene annunciata l’apertura di quello che, nella letteratura, diventerà lo spazio del soggettivo e dell’immaginazione, l’“asilo” per eccellenza di tutto ciò che «resta singolare»:¹⁰⁴ cioè quel nuovo genere letterario, originato «dans la société individualiste»,¹⁰⁵ e chiamato romanzo.

Per attualizzare tutto questo, Don Chisciotte deve però attraversare la frontiera: deve superare la propria condizione liminare e prendere coscienza della fine del suo mondo. Fuori dal limite, Don Chisciotte non può vivere; ed è però grazie alla sua morte che egli realizza il proprio ruolo di “soglia”, di strumento di transito fra un’episteme e l’altra. Con Don Chisciotte, protagonista di un vero e proprio «canto del cigno»¹⁰⁶ muoiono anche le «ultime illusioni feudali»;¹⁰⁷ muore «il vecchio uomo»; e muore definitivamente l’epica. Don Chisciotte si qualifica perciò come la vera e propria cartina tornasole dei rapporti alla base della costituzione archeologica dell’era di Cervantes.

⁹⁶ GOLDMANN 1964: 24.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ «Né la filosofia, né lo Stato sono tanto votati al fallimento quanto il romanzo» (ZAMBRANO 1937: 88).

⁹⁹ BERARDINELLI 2013: 343.

¹⁰⁰ Cfr. LUKÁCS 1920.

¹⁰¹ CELATI 2001: 31.

¹⁰² Come nota Girard, Don Chisciotte è l’uomo moderno che «néglige ses devoirs», che non assolve, cioè, ai compiti della protoborghesia di cui pure fa parte. In questo senso, Don Chisciotte sarebbe anzi «le moins fou des héros de roman» (GIRARD 1961: 152).

¹⁰³ CELATI 2001: 31.

¹⁰⁴ *Ivi*: 48-49.

¹⁰⁵ GOLDMANN 1964: 24.

¹⁰⁶ GRAMSCI 1975: 67.

¹⁰⁷ LUKÁCS 1945: 67.

Tale inquadratura di Don Chisciotte come “esteriorità” del mondo epistemico con cui si confronta, come soglia “protoromanzesca” della modernità, permette di ricomprendere il discorso foucaultiano come lente efficace per l'osservazione dei principali valori letterari di *Don Chisciotte* – così restituendo l'importanza delle pagine di *Les mots et les choses* per il dibattito critico sull'opera.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

CERVANTES *Don Chisciotte* [Bodini] = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Man-
cia*, edizione commentata a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 2015.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AUERBACH 1946 = Eric Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlän-
dischen Literatur*, Bern, Francke, 1946 [trad. it. *Mimésis. Il realismo nella lette-
ratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000].

BERARDINELLI 2003 = Alfonso Berardinelli, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo*, a
cura di Franco Moretti, vol. II. *Le forme*, Torino, Einaudi, 2003, 342-381.

BLOOM 1994 = Harold Bloom, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace, 1994
[trad. it. *Il canone occidentale*, Milano, Rizzoli, 2018].

CELATI 2001 = Gianni Celati, *Finzioni Occidentali*, Torino, Einaudi, 2001 [I ed. 1975].

CERRATO 2012 = Francesco Cerrato, *Un secolo di passioni e politica. Hobbes, Descartes,
Spinoza*, Roma, DeriveApprodi, 2012.

CITATI 2013 = Pietro Citati, *Don Chisciotte*, Milano, Mondadori, 2013.

DE GIOVANNI 1981 = Biagio de Giovanni, "Politica" dopo Cartesio, in *La crisi del politico.
Antologia de "il Centauro"*, a cura di Dario Gentili, Napoli, Guida, 2007, 73-100.

DESCARTES 2001 = René Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, a cura di Lucia
Urbani Ulivi, Milano, Bompiani, 2001 [ed. or. Id., *Regulae ad directionem inge-
nii*, in Id., *Opuscula posthuma, physica et mathematica*, Amstelodami, ex typo-
graphia P. & J. Blaev, 1701].

ECO 2002 = Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

FABIANI 2004 = Jean-Louis Fabiani, *La sociologie historique face à l'archéologie du savoir*,
in «Le Portique», 13-14 (2004), 93-107.

FRANZINI 2008 = Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

- FOUCAULT 1961 = Michel Foucault, *Préface*, in Id., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Parigi, Plon, 1961, I-XI.
- FOUCAULT 1966 = Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT 1977 = Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.
- FOUCAULT 2004 = Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Seuil, 2004 [trad. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2017].
- GINSBURG - NANDREA 2003 = Peled Ginsburg - Lorri G. Nandrea, *La prosa del mondo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. IV. *Temî, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, 85-110.
- GIRARD 1961 = René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GOLDMANN 1964 = Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GRAMSCI 1975 = Antonio Gramsci, *Marxismo e letteratura*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1975.
- GRAMSCI 2001 = Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, vol. I, Torino, Einaudi, 2001.
- IACOMINI 2008 = Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- KERMODE 1966 = Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966 [trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972].
- LUKÁCS 1945 = György Lukács, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realista*k Budapest, Hungaria, 1945 [trad. it. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950].
- LUKÁCS 1920 = György Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 [trad. it. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, SE, 1999].

- LUKÁCS 1948 = György Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1948 [trad. it. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964].
- MANGUEL 2023 = Alberto Manguel, *Chisciotte e i suoi fantasmi*, trad. it. Maria Nicola, Palermo, Sellerio 2023 [ed. or. *Don Quijote y sus fantasmas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019].
- MAZZONI 2011 = Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MELANDRI 2004 = Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- MELEGARI 2012 = Diego Melegari, *Lampi di possibili tempeste. Arte e letteratura nel Foucault degli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), 335-359.
- NUZZO 2018 = Luciano Nuzzo, *Il mostro di Foucault. Limite, legge, eccedenza*, Milano, Meltemi, 2018.
- ORTEGA Y GASSET 1914 = José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [1914], in Id. *Obras completas*, vol. I, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 2004, 747-825 [trad. it. *Meditazioni sul Chisciotte*, Milano - Udine, Mimesis, 2014].
- RESINA 2013 = Joan Ramon Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. III. *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2003, 163-183.
- SAVIGNANO 2017 = Miguel de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul "Don Chisciotte"*, a cura di Armando Savignano, Milano, Bompiani, 2017 [ed. or. *Vida de Don Quixote y Sancho*, Madrid, Espasa - Calpe, 1966; I ed. 1905].
- SCHUTZ 1954 = Alfred Schutz, *Don Quixote and the problem of reality*, in *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, a cura di Arvid Bordersen, L'Aja, Nijhoff, 1954 [trad. it. *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Roma, Armando Editore, 1996].
- TROMBADORI 1999 = Duccio Trombadori, *Colloqui con Foucault*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- WATT 1959 = Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley - Los Angeles, California University Press, 1959.

ZAMBRANO 1937 = Maria Zambrano, *La reforma del entendimiento español*, in «Hora de España», IX (1937), 100-116 [trad. it. in Ead., *Gli intellettuali nel dramma della Spagna*, a cura di Andrea Bresadola, Caserta, Saletta dell'Uva, 2012].

TRA MEMORIA IDILLICA ED INNALZAMENTO IRONICO: LA FUNZIONE LETTERARIA DELLE RICORDANZE EPICHE NELLE *CONFESSIONI D'UN ITALIANO*

Emanuele Delfiore
Sapienza Università di Roma

RIASSUNTO: Frutto della mescolanza di elementi strutturali e stilistici riconducibili a differenti generi letterari, *Le Confessioni d'un Italiano* evidenziano un fitto rapporto intessuto da Ippolito Nievo con la tradizione epica. Tale legame, ben più profondo di quanto non sembri, è rilevabile in numerose zone dell'opera e a differenti livelli: dalla presenza dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, fra i libri più amati da Clara per le sue letture notturne, agli influssi di tali modelli, deducibili da un loro riutilizzo ironico per quel che concerne l'impianto onomastico dell'opera; dal paragone umoristico fra le scorribande infantili di Carlino e Pisana nei dintorni del castello di Fratta e le avventure dei paladini, fino al riferimento chisciottesco per smentire le illusioni giovanili del protagonista-narratore del romanzo.

PAROLE CHIAVE: Nievo, umorismo, epica, memoria, illusioni, gioventù, onomastica, Tasso, Ariosto, Cervantes

ABSTRACT: In his *Le Confessioni d'un Italiano*, result of both structural and stylistic elements that can be traced back to different literary genres, Nievo weaves a noticeable relationship with the epic tradition. This link is detectable in numerous passages and at different levels: from Ariosto's *Orlando Furioso* and Tasso's *Gerusalemme Liberata*, which stand out amongst Clara's most beloved books for her nightly readings, to their ironic reuse in the work's onomastics, from the humorous comparison between Carlino and Pisana's raids in the nearby of the castle of Fratta and the adventures of the paladins, to the *Don Quixote's* echo to disprove the youthful illusions of the novel's protagonist-narrator.

KEY-WORDS: Nievo, humor, epic, memory, illusions, youth, onomastics, Tasso, Ariosto, Cervantes

Frutto della complessa combinazione di elementi strutturali e stilistici afferenti a generi diversi (dal romanzo storico a quello di formazione, dalla scrittura memoriale a quella umoristica),¹ *Le Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo si configurano come un'opera che celebra l'importanza dell'esperienza nutrendosi della lezione di molteplici e variegati modelli letterari.² Lo sviluppo di una solida coscienza politica e di una fiducia serena ma non illusa nelle nuove generazioni da parte del protagonista Carlo Altoviti³ si accompagna ad una sua crescita umana e psicologica⁴ che prevede una commistione fra il microcosmo dei rapporti affettivi che legano i personaggi gravitanti entro e nei pressi di Fratta, ed il macrocosmo delle vicende storiche riguardanti Venezia come l'indipendenza della Grecia, i moti degli anni Trenta come la Repubblica romana.⁵ Se l'apertura alla storia coeva avviene in maniera progressiva a partire dalla diffusione, nelle campagne friulane, delle notizie relative alla Rivoluzione francese, è nella prima porzione del romanzo che si può ravvisare l'immersione dei fatti privati di aristocratici, religiosi e popolani in una dimensione atemporale che dà l'estro al protagonista-narratore per dileggiare, secondo le consuete armi ironiche di Nievo, i residui di una società feudale anacronistica ed ormai languente sul finire del Settecento. In tali capitoli gli occhi di Carlo bambino, attraverso il potere vivificante della memoria, svelano una realtà a tratti idillica i cui ricordi sovente vengono evocati mediante il filtro dell'umorismo, lente che ne tratteggia i caratteri salienti deformandoli per finalità assai differenti.⁶ In tale quadro si iscrive la presenza, apparentemente sotterranea ma invero piuttosto significativa, di stilemi riconducibili ad opere appartenenti al genere epico, più fitti e rilevanti proprio nella prima parte delle *Confessioni*, ove Carlo racconta i fatti vissuti nel corso della sua infanzia e della sua prima giovinezza.

I richiami possono essere di varie tipologie: dall'allusione scoperta mediante l'onomastica di alcuni personaggi (Monsignor Orlando, Rinaldo),⁷ le cui caratteristiche fisiche

¹ Sulla questione vd. almeno FALCETTO 1998 e OLIVIERI 2002.

² Vd. in merito ID. 1990; GARAU 2010 e COLOMBI 2022: 191-211.

³ Vd. in proposito MAFFEI 2013: 179-193.

⁴ Per ciò che concerne l'aspetto pedagogico dell'opera vd. TURCHI 2002: 57-73.

⁵ Sul rapporto di Nievo con la storia vd. ivi: 163-189; GIANNETTI 2017 (per il rapporto con Cuoco) e COLOMBI 2022.

⁶ In merito all'umorismo nieviano vd. almeno MAFFEI 1990: 170-230; MAZZACURATI 2006: 107-116 e COLOMBI 2011: 81-107; per le *Confessioni* in particolare, vd. MAFFEI 2013: 201-207.

⁷ Sull'onomastica nieviana vd. MENGALDO 2016: 235-252 e CHAARANI LESOURD 2022.

e psicologiche differiscono sensibilmente dal modello di riferimento, al paragone ironico ed al contempo sublimante fra le peripezie di Carlo e Pisana bambini e le gesta dei paladini di Carlo Magno; dalle citazioni dei poemi cavallereschi di Ludovico Ariosto e Torquato Tasso,⁸ alle venature esplicitamente chisciottesche di personaggi (lo Spaccafumo) e fatti (le illusioni amorose di Carlo) rilevanti nella prima porzione dell'opera.⁹

La predilezione di Nievo per i nomi parlanti appare meritevole di un'analisi specifica, ma è interessante notare in questa sede come essi rispondano a delle strategie umoristiche che si esplicano mediante molteplici modalità, come si può evincere dai nomi bestiali dati da Antonio Provedoni ai suoi figli (Leone, Leopardo, Grifone, Mastino, Aquilina)¹⁰ o dal carattere comico di una figura bislacca come quella del dottor Sperandio, il cui nome paradossale Carlo ricollega ad un consiglio sorridente da rivolgere ai suoi malcapitati pazienti. Ad un ribaltamento umoristico del principio *nomen-omen* risponde invece l'opzione onomastica relativa al personaggio di Monsignor Orlando.¹¹ A differenza di suo fratello, della sua consorte e del Cancelliere, contrassegnati da nomi-etichetta in quanto persone di «carta pesta», prive di «anima», «indole propria» o «colore»,¹² e dunque identificabili come tipi piuttosto che come personaggi, alla figura dello zio di Clara e Pisana viene dedicata un'ampia presentazione in cui il rovesciamento del *topos* manzoniano della monacazione forzata si esplica in un recupero parodico della tradizione italiana del poema cavalleresco:

Il Conte aveva un fratello che gli somigliava per nulla ed era canonico onorario della cattedrale di Portogruaro, il canonico più rotondo, liscio, e mellifluo che fosse nella diocesi; un vero uomo di pace che divideva saggiamente il suo tempo fra il breviario e la tavola, senza lasciar travedere la sua maggior predilezione per questa o per quello. Monsignor Orlando non era stato generato dal suo signor padre coll'intenzione di dedicarlo alla Madre Chiesa;

⁸ Per l'intertestualità ariostesca vd. EAD. 2000: 349-368.

⁹ Su una compresenza tra una visione positiva del futuro e venature scettiche rilevabili nel pensiero nieviano vd. Russo 2006: 299-314.

¹⁰ Degno di rilievo, per il discorso qui proposto, è che Bradamante, nome di un personaggio femminile dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto sia l'unico nome, insieme a quello di suo fratello Bruto, non desunto da quello di un animale.

¹¹ Sull'analisi dedicata a monsignor Orlando di Fratta vd. MAFFEI 2013: 217-219.

¹² NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], VIII: 515.

testimonio il suo nome di battesimo. L'albero genealogico dei Conti di Fratta vantava una gloria militare ad ogni generazione; così lo si aveva destinato a perpetuare la tradizione di famiglia. [...] Il futuro generale cominciò la vita col dimostrare un affetto straordinario alla balia, sicché non fu possibile slattarlo prima dei due anni. A quell'età era ancora incerto se l'unica parola ch'egli balbettava fosse pappa o papà. Quando si riescì a farlo stare sulle gambe, cominciarono a mettergli in mano stocchi di legno ed elmi di cartone; ma non appena gli veniva fatto, egli scappava in cappella a menar la scopa col sagrestano. Quanto al fargli prendere domestichezza colle vere armi, egli aveva un ribrezzo istintivo pei coltelli da tavola e voleva ad ogni costo tagliar la carne col cucchiaino. Suo padre cercava vincere questa maledetta ripugnanza col farlo prendere sulle ginocchia da alcuno de' suoi buli; ma il piccolo Orlando se ne sbigottiva tanto, che conveniva passarlo alle ginocchia della cuoca perché non crepasse di paura.¹³

Orlando mostra fin da bambino una notevole predilezione per i piaceri della tavola e per la celebrazione della messa, cui corrisponde una paura assoluta per le armi e per qualsiasi oggetto affilato, pure un semplice coltello per tagliare la carne. L'educazione guerresca impostagli dal padre si rivela fallimentare, e nonostante gli sforzi «d'inscrivere nei fasti futuri della famiglia un grammaestro di Malta o un ammiraglio della Serenissima»,¹⁴ la visione di un figliolo che «quando vedeva uno schioppo correva a rimpiazzarsi sotto le credenze di cucina»¹⁵ conduce il vecchio Conte a tentare un dialogo risolutivo in cui la menzione di opere capitali della letteratura nostrana come l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* si rivela inutile per il futuro Monsignore, unicamente sensibile ai richiami del cibo e della preghiera:

– Tu porti un nome superbo – riprese sospirando il vecchio Conte. – Orlando, come devi aver appreso dal poema dell'Ariosto che ti ho tanto raccomandato di studiare...

– Io leggo l'Uffizio della Madonna – disse umilmente il fanciullo.

– Va benissimo; – soggiunse il vecchio tirandosi la parrucca sulla fronte – ma anche l'Ariosto è degno di esser letto. Orlando fu un gran paladino che liberò dai Mori il bel regno di Francia. E di più se avessi scorso la *Gerusalemme liberata* sapresti che non coll'Uffizio della

¹³ Ivi, I: 21-22.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, I: 23.

Madonna ma con grandi fendenti di spada e spuntonate di lancia il buon Goffredo tolse dalle mani dei Saracini il sepolcro di Cristo.

– Sia ringraziato Iddio! – sciamò il giovinetto. – Ora non resta nulla a che fare.

– Come non resta nulla? – gli diede sulla voce il vecchio. Sappi, o disgraziato, che gli infedeli riconquistarono la Terra Santa e che ora che parliamo un bascià del Sultano governa Gerusalemme, vergogna di tutta Cristianità.

– Pregherò il Signore che cessi una tanta vergogna. – soggiunse Orlando.

– Che pregare! Fare, fare bisogna! – gridò il vecchio Conte.¹⁶

Il principio seguito dal vecchio Conte verrà adottato da suo figlio per scegliere il nome di battesimo del suo primogenito, il conte Rinaldo, «un giovine studioso e concentrato che si dava pochissima cura delle cose proprie e meno ancora di spassarsi come voleva la sua età»;¹⁷ tale personaggio, però, lungi dal dedicarsi a battaglie ed avventure, trascorrerà gran parte delle giornate della sua vita in biblioteca per dedicarsi alla stesura di una poderosa opera erudita sul commercio dei Veneti da Attila a Carlo V, alla fine rimasta invenduta ed incompresa tanto dalla critica quanto da un pubblico più vasto e popolare.¹⁸ Il sapere libresco di Rinaldo, incapace di comprendere le dinamiche umane e socio-politiche del mondo, si rivela insufficiente tanto quanto quello del barone di Nicastro, protagonista di un omonimo racconto coevo alla stesura delle *Confessioni*.¹⁹ Prima di compiere un lungo viaggio in giro per il mondo al fine di dimostrare l'esistenza della virtù ricompensata con la felicità, il nobile sardo esamina una quantità straordinaria di documenti antichi conservati per molti anni in una scansia alla mercé della polvere e dei topi. Una situazione analoga è quella riguardante la biblioteca di Clara, appassionata frequentatrice di libri comprendenti «memorie tradotte dal francese, alcune storie di quelle antiche italiane che narrano le cose alla casalinga e senza rigonfiature, il Tasso, l'Ariosto, e il *Pastor fido* del Guarini, quasi tutte le commedie del Goldoni stampate pochi anni prima [...] un uffizio della Madonna e qualche manuale di divozione». ²⁰ Il piacere per le letture notturne interessa soprattutto

¹⁶ Ivi, I: 24-25.

¹⁷ Ivi, X: 627.

¹⁸ Vd. in proposito ivi, XXII: 1402-1417.

¹⁹ Testo fruibile in NIEVO, *Opere. Tomo II* [Olivieri]: 591-689.

²⁰ NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], II: 131-132.

«gli identici volumi che non avean potuto decidere la vocazione militare di suo zio monsignore»,²¹ ovvero i poemi cavallereschi di Ariosto e Tasso:

Quando a piede sospeso ella si era avvicinata al letto della nonna per assicurarsi che nulla turbava la placidezza dei suoi sonni, tenendo la mano dinanzi la lucerna per diminuire il riverbero contro le pareti, si riduceva nella sua celletta a squadernar taluno di quei libri. Spesso tutti gli abitanti del castello dormivano della grossa che il lume della lampada traluceva ancora dalle fessure del suo balcone; e quando poi ella prendeva in mano o la *Gerusalemme Liberata* o l'*Orlando Furioso* [...] l'olio mancava al lucignolo prima che agli occhi della giovine la volontà di leggere. Si perdeva con Erminia sotto le piante ombrose e la seguiva nei placidi alberghi dei pastori; s'addentrava con Angelica e con Medoro a scriver versi d'amore sulle muscose pareti delle grotte, e delirava anche talora col pazzo Orlando e piangeva di compassione per lui. Ma soprattutto le vinceva l'animo di pietà la fine di Brandimarte, quando l'ora fatale gli interrompe sul labbro il nome dell'amante e sembra quasi che l'anima sua passi a terminarlo e a ripeterlo continuamente nella felice eternità dell'amore. Addormentandosi dopo questa lettura, le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi. Un velo nero le cadeva dalla fronte sugli occhi e giù fino a terra; come per togliere agli sguardi volgari la santità del suo pianto inconsolabile; un dolore soave melanconico eterno le si diffondeva nel cuore come un eco lontano di flebili armonie: e dalla sostanza più pura di quel dolore emanava come uno spirito di speranza che troppo lieve ed etereo per divagar presso terra spaziava altissimo nel cielo. – Erano fantasie o presentimenti? – Ella non lo sapeva; ma sapeva veramente che gli affetti di quella sognata Fiordiligi rispondevano appuntino ai sentimenti di Clara.²²

L'immaginazione della giovane le permette di vivere le stesse avventure dei personaggi dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata*, trovandosi di fianco ad Erminia presso le tende dei pastori e vagando per le selve insieme ad Angelica e Medoro, o provando compassione per Orlando e pietà per la sorte di Brandimarte, anche se il livello massimo di empatia – con conseguente immedesimazione in uno scenario onirico che non costituisce un *hapax* – si ha con la vedova Fiordiligi, i cui affetti «rispondevano appuntino ai sentimenti di Clara». I riferimenti di Carlo sono rivolti ad episodi particolarmente celebri del

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

capolavoro ariostesco e di quello tassiano,²³ ed i personaggi femminili menzionati appaiono piuttosto interessanti ove posti in rapporto al profilo psicologico della loro lettrice: se la delicatezza di Erminia e la sensibilità di Fiordiligi ben si sposano con le caratteristiche del personaggio di Clara, l'interesse per Angelica, caratterialmente molto diversa da lei, si spiega con il desiderio di vivere una passione d'amore della medesima intensità della sua con Medoro, anche se il pensiero subito dopo rivolto all'infelicità di Orlando mitiga la portata eversiva di tale pensiero e collima con la purezza virginale della sorella della Pisana. Tali episodi favoriscono in Clara lo sviluppo di una concezione romantica ed ideale dell'amore, la cui concretizzazione nei confronti di Lucilio non si tradurrà però in matrimonio per un voto di castità pronunciato in occasione dell'ingresso dei francesi a Venezia per chiederne a Dio l'allontanamento.²⁴

Al di là di ciò, è significativo come fra le figure femminili maggiormente care a Clara solo quella di Angelica divenga ispiratrice della sorella, paragonata da Carlo pure a Marfisa, e soprattutto ad Alcina, in occasione della descrizione di una delle tante scorribande campestri vissute insieme:²⁵

La Pisana mi seguiva volentieri nelle mie scorriere campereccie, quando non trovava in castello il suo minuto popolo da cui farsi obbedire. In questo caso la doveva accontentarsi di me, e siccome nell'Ariosto della Clara ella si avea fatto mostrar mille volte le figurine, così non le dispiaceva di esser o Angelica seguita da Rinaldo, o Marfisa, l'invitta donzella, od anche Alcina che innamora e muta in ciondoli quanti paladini le capitano nell'isola. Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione; e faceva le grandi battaglie contro filari di pioppi affigurati per draghi, o le fughe disperate da qualche mago traditore, trascinandomi dietro la mia bella come se l'avessi in groppa del cavallo. Talvolta immaginavamo di intraprendere un qualche lungo viaggio pel regno del Catajo o per la repubblica di Samarcanda; ma si frapponevano terribili ostacoli da superare: qualche siepaia che dovea essere una foresta; qualche arginello che figurava una montagna; alcuni rigagnoli

²³ Secondo l'ordine di menzione dei personaggi nel testo nieviano, vd. TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VII 1-22: 431-445; e ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XIX 35-36: 645; XXIII 100-136: 779-791; XLII 13-14: 1323-1324; XLIII 155-164, 182-185: 1393-1396, 1401-1402.

²⁴ Vd. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], XII: 779; per un confronto tra la vocazione di Clara e quella della monaca di Monza, e sul mantenimento del voto di castità da parte della prima, a differenza della Lucia manzoniana, vd. MAFFEI 2013: 229-230.

²⁵ Sul paesaggio nelle *Confessioni* vd. COLUMMI CAMERINO 2006: 277-290.

che tenevano le veci di fiumi e di torrenti. Allora ci davamo conforti a vicenda con gesti di coraggio, o si prendeva consiglio sottovoce con occhio prudente e col respiro sommo ed affannoso. Veniva deciso di tentar la prova; e giù allora a rompicollo per rovaie e poz-zanghere saltando e gridando come due indemoniati. Gli ostacoli non erano insuperabili, ma non di rado le vesti della fanciulla ne riportavano qualche guasto, o la si bagnava i piedi guazzando nell'acqua colle scarpettine di brunello. Quanto a me la mia giacchetta era antica confidente degli spini; e avrei potuto star nell'acqua cent'anni come il rovere, prima che l'umido trapassasse la scorza callosa delle mie piante. Mi dava dunque a consolare a racconciare ed asciugar lei, che prendeva un po' il broncio per quelle disgrazie; e perché non la si mettesse a piangere o a graffiarmi, la faceva ridere prendendola in ispalla, e saltando del pari con quella soma addosso fossatelli e rigagni. Era robusto come un torello, e il contento che provava di sentirmela abbandonata sul collo colla faccia e colle mani per ridere con maggior espansione, mi avrebbe dato lena a giunger con quel carico se non al Catajo o a Samarcanda certo più in là di Fossalta.²⁶

Il racconto di Carlo prevede un parallelo ed una confusione fra le avventure dei paladini ariosteschi e tassiani e quelle vissute da due bambini tramite un'assimilazione completa del registro epico da parte di questi ultimi: battaglie da combattere, creature fantastiche da sconfiggere e prove difficili da superare sono gli ingredienti principali di una narrazione in cui tali elementi sono depurati, ma non per intero, della loro componente favolosa attraverso le spiegazioni di Carlo ottuagenario, che osserva con una vena di nostalgico disincanto un ricordo felice della propria infanzia. Il carattere eroico delle imprese compiute viene infatti disinnescato dallo svelamento dell'innalzamento ironico precedentemente operato su dei giochi fra ragazzi trasformati da loro stessi in fatti grandiosi per mezzo di una straordinaria immaginazione che trasforma le campagne friulane nel regno del Catajo o nella repubblica di Samarcanda e dei filari di pioppi in draghi, mentre «qualche siepaia [...] dovea essere una foresta; qualche arginello [...] figurava una montagna; alcuni rigagnoli [...] tenevano le veci di fiumi e di torrenti», secondo una dinamica sorprendentemente assimilabile a quella del fanciullino pascoliano.

²⁶ NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], III: 178-180.

I personaggi femminili assunti a modello da Pisana differiscono da quelli prediletti da Clara in ragione dei loro temperamenti,²⁷ quasi opposti a ben vedere, come si può notare dal riferimento alla combattività di Marfisa²⁸ (pienamente confrontabile con le azioni realizzate da Pisana, ma non con la scelta esistenziale, di carattere monastico, di Clara) e, soprattutto, al potere incantatore di Alcina,²⁹ cui il grande amore di Carlo sarà accostato in relazione alla sua capacità di incantare, nel senso etimologico del termine, numerosi paladini dei tempi moderni: da Carlo-Rinaldo (tale assimilazione ricorre all'interno del romanzo, come vedremo, pure nel *Capitolo Decimoquarto*)³⁰ al poeta Giulio Del Ponte – convinto di poter scrivere, ispirato da Pisana e dalla guerra, «un poema come l'Iliade» –,³¹ passando per il soldato còrso Ascanio Minato – «spadaccino piú di don Chisciotte» –³² ed il condottiero Ettore Carafa – «invulnerabile come Achille» –,³³ numerosi personaggi nutriranno infatti dei sentimenti d'amore, diversi per tipologia ed intensità, nei confronti della Pisana. Sebbene si tratti di figure secondarie, il fatto che opere e nomi appartenenti ad una dimensione epica siano menzionati in relazione ad essi fa comprendere come tali modelli siano particolarmente rilevanti tanto per il modo di raccontare di Carlo, che con tali paragoni mira ideologicamente ad affascinare il suo lettore-ascoltatore, quanto per l'universo concettuale elaborato da Nievo, che mediante tali similitudini investe i suoi personaggi di un'aura eroica, la quale seduce quanto piú svela il suo carattere finzionale e la sua decostruzione in chiave umoristica.

Tra i personaggi del mondo cavalleresco associati a Pisana, Alcina in particolare si configura come un simbolo della memoria, perpetua conservatrice di una dimensione

²⁷ Sulla fattura caratteriale di tali personaggi e sulla valenza di tale opzione in rapporto al temperamento ed alle vicende di Carlo e Pisana vd. *ivi*, III: 178, n. 20; per il riferimento allusivo a Pisana come «essere in fuga» dal sapore vagamente proustiano leggibile nella menzione di Angelica da parte di Carlo vd. MENGALDO 2011: 182.

²⁸ Sul coraggio ed il valore militare di Marfisa vd. ad esempio ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], XIX 73-105: 656-665.

²⁹ Sul potere incantatore di Alcina vd. *ivi*, VIII 15: 277.

³⁰ Vd. *infra*, n. 42.

³¹ NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], XII: 802.

³² *Ivi*, XII 790.

³³ *Ivi*, XVII: 1054; Achille verrà nominato insieme a Rinaldo *ivi*, XX: 1290, mentre un parallelo sempre fra Ettore Carafa e «qualche paladino dell'Ariosto» è leggibile *ivi*, XV: 972.

idillica, quella di un'infanzia da contemplare come un bene cui non si può guardare senza un trasporto emotivo venato di malinconia:

Così io cedeva allora a questa corrente di sogni e di pensieri che mi respingeva carezzevolmente alle beate memorie dell'infanzia. L'èsole canuto che torna al focolare domestico dopo avere sfruttato i suoi giorni sopra terra ingrata e straniera non è certo più lieto e commosso ch'io allora non fossi. Ma era tuttavia un contegno pieno di melanconia, perché l'apparizione nei crepuscoli della memoria di una gioia passata somiglia alla visita notturna d'un diletto defunto, e ci invita alla voluttà delle lagrime. Ricordava, insieme dimenticava e sognava; ricordava le beatitudini del fanciullo, dimenticava i dolori dell'adolescenza, il ravvedimento del giovane, e sognava un ritorno allegro e felice a quelle rive incantate d'Alcina, donde cacciati una volta, invano si cerca di approdare ancora. Chi dopo una qualche assenza non ha osato di fingere la propria amante cambiata per miracolo nell'amante ideale dei sogni, nella creatura del nostro cuore e della nostra poesia? ... Bambolaggine senza verità e senza fiducia della quale la mente s'innamora; e la speranza e l'amore e ogni altro tesoro dell'anima si profonde a drappeggiar vagamente una bambola immaginata.³⁴

Tale ondeggiamento del pensiero si conclude con una decodifica del meccanismo romantico attraverso il quale l'amante adorna l'amata di qualità straordinarie non corrispondenti al vero e che contribuiscono a farne una falsa incarnazione dell'«amante ideale dei sogni, nella creatura del [suo] cuore e della [sua] poesia». Una situazione, quella della confusione fra donna reale e donna immaginata, particolarmente cara a Nievo, che sulla scia della lettura del *De l'Amour* di Stendhal e della *Physiologie du mariage* di Balzac portò a compimento una decostruzione dell'idea romantica dell'amore nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*,³⁵ romanzo giovanile di marca autobiografica che si presenta in molte zone come una limpida, dissacrante riscrittura delle lettere inviate da Nievo a Matilde Ferrari.³⁶ Se nel capitolo quindicesimo dell'opera Incognito informa Stracotto e gli amici lettori sui pericoli derivanti dall'errore commesso nell'adorare una creatura divina frutto della propria

³⁴ Ivi, IX: 592-593.

³⁵ In proposito vd. soprattutto MAZZACURATI 2006: 107-116.

³⁶ Sulla relazione privata fra Ippolito e Matilde, sulla stesura delle lettere e sulla loro matrice fortemente letteraria vd. BOZZETTI 1959: 43-164; sulla loro rielaborazione dalle tonalità umoristiche vd. almeno MAFFEI 1990: 170-230.

immaginazione,³⁷ è interessante notare come nel passo delle *Confessioni* poc'anzi riportato il recupero di tale precedente sia realizzato, a ben vedere, anche attraverso un suggestivo ricordo del leopardiano *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.³⁸ Alla celebre operetta sono infatti apparentabili non soltanto il dualismo fra la donna ideale e quella reale, quanto pure la valenza positiva del crepuscolo;³⁹ la scena della visita notturna di uno spirito; un ripiegamento malinconico verso il ricordo di una gioia passata, il ritorno alla quale è vagheggiato attraverso il ricorso al potere risarcitorio, seppur parziale e caduco, del sogno e della fantasia.⁴⁰

Fra le varie illusioni giovanili, oggetto di un accorato addio dalle tonalità fortemente liriche,⁴¹ quella amorosa è naturalmente quella di maggior rilievo, ed in virtù di ciò è interpretabile la presentazione della Pisana come novella Armida nella rubrica del *Capitolo Decimoquarto*. Per Carlo narratore il personaggio tassiano non è una favola: Rinaldo – di cui egli costituisce una sorta di reincarnazione – «può vivere anche molti secoli dopo le crociate»,⁴² ed infatti sia il paladino che il giovane protagonista delle *Confessioni* sono distolti dai loro doveri (Rinaldo dalla guerra per la liberazione del Santo Sepolcro sito in Gerusalemme, Carlo dall'interesse per la vita pubblica e dal suo impegno politico per il mantenimento dell'indipendenza della languente repubblica di Venezia), inebriati e perduti nel giardino di Armida,⁴³ la cui immagine torna talvolta anche nelle poesie nieviane per connotare pensieri illusori,⁴⁴ soprattutto se di materia amorosa.⁴⁵

La situazione appena analizzata non costituisce invero un *unicum*, ed anzi sovente accade che nelle rubriche vi sia un apparentamento fra alcuni personaggi del romanzo

³⁷ NIEVO, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico* [Balduino], XV: 117.

³⁸ Per il rapporto fra Nievo e Leopardi vd. GARAU 2010: 157-185 e DELFIORE 2023: 95-113.

³⁹ Per un'analisi dettagliata ed estremamente efficace di tale scritto leopardiano vd. RUSSO 2017: 132-138.

⁴⁰ Cfr. LEOPARDI, *Operette morali* [Melosi], *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*: 254-269.

⁴¹ Vd. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], XII: 756-759.

⁴² Ivi, XIV: 866.

⁴³ Sul "giardino di Armida" nelle *Confessioni* ed in altri scritti nieviani vd. MAFFEI 2013; per il tema del giardino nella scrittura di Nievo vd. CHAARANI LESOURD 2004: 209-239; sulla ricorrenza di temi nel capolavoro nieviano vd. SEGATORI 2011.

⁴⁴ Sui temi e lo stile della poesia nieviana vd. BALDUINO 1962.

⁴⁵ Vd. NIEVO, *Poesie* [Gorra], *Le nuvole d'oro. VII Le tentazioni*, 13-15: «"L'amor" dice il primiero / "È il giardino d'Armida!" / "Anzi gli è il mondo intero!"»; cfr. anche ivi, *Morte*, III 4; vd. anche la lettera di Ippolito inviata a Matilde Ferrari il primo maggio 1850, leggibile in NIEVO, *Lettere* [Gorra], n. 52: 88.

e figure storiche o letterarie con cui essi condividono destini o determinate caratteristiche:⁴⁶ Carlo nella rubrica del *Capitolo Terzo* batte «la rara precocità di Dante Alighieri» in seguito alla scoperta del mare ed alla creazione – con il cimelio di una ciocca di capelli della Pisana – di un suo personale museo della memoria,⁴⁷ mentre in quella del *Capitolo Decimoterzo* Leopardi Provedoni ed il padre del protagonista, pur non menzionati esplicitamente, rappresentano una versione veneziana rispettivamente di Jacopo Ortis,⁴⁸ suicida per ragioni amorose e questioni legate alle sorti della città lagunare come il marito di Doretta,⁴⁹ e di Niccolò Machiavelli, anche se in verità i calcoli politici del genitore di Carlo in merito all'atteggiamento dei Turchi si riveleranno fallaci, come da lui stesso constatato in punto di morte.⁵⁰

Oltre ai personaggi tassiani precedentemente menzionati e a quello principale del celebre romanzo epistolare di Foscolo, un'altra figura letteraria di notevole rilievo compare in una rubrica, ed è il caso di Don Chisciotte, che in quella del *Capitolo Quarto* viene evocato come pietra di paragone per lo Spaccafumo, affascinante, novello Robin Hood:

Lo Spaccafumo era un fornaio di Cordovado, pittoresca terricciuola tra Teglio e Venchieredo, il quale, messosi in guerra aperta colle autorità circonvicine, dal prodigioso correre che faceva quando lo inseguivano, avea conquistato la gloria d'un tal soprannome. [...] Condannato al bando per due anni, il signor Antonio Provedoni, Uomo di Comune, gliel'aveva accomodata colla multa di venti ducati. Ma dopo la rissa coi doganieri pel sacco di sale, egli ne appiccò un'altra col Vice-capitano delle carceri, che voleva imprigionare un suo cugino per averlo trovato sulla sagra di Venchieredo colle armi in tasca. Allora gli toccarono tre giorni di berlina sulla piazzuola del villaggio, e per giunta due mesi di carceri, e il bando di vent'otto mesi da tutta la giurisdizione della Patria. Il fornaio piantò lí di far il pane; ed ecco a che si ridusse la sua obbedienza al decreto della cancelleria criminale di Venchieredo. Del resto continuò a far dimora qua e là nel paese; ed a esercitare a pro' del pubblico il suo

⁴⁶ Sulle rubriche del romanzo vd. ROMAGNOLI 1985: 349-360.

⁴⁷ Vd. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], III: 172.

⁴⁸ Sul rapporto fra Nievo e Foscolo vd. PALUMBO 2008: 317-331.

⁴⁹ Vd. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], XIII: 82, anche se una prefigurazione del destino tragico di Leopardi e delle sue pene d'amore era decifrabile nell'allusione al Tasso cantore dell'*Aminta* leggibile ivi, IV: 250.

⁵⁰ Vd. ivi, XVII: 1066-1067.

ministero di privata giustizia. La sbirraglia di Portogruaro gli era stata sguinzagliata addosso due volte; ma egli sbatteva la polvere con tanta velocità e conosceva sí bene i nascondigli e i traghetti della campagna, che di pigliarlo non ne avean fatto nulla. Quanto al sorprenderlo nel covo era faccenda piú difficile ancora: tutti i contadini erano dalla sua, e nessuno sapeva dire ov'egli usasse dormire o ripararsi nei rovesci del tempo.⁵¹

L'episodio piú celebre del poema di Miguel de Cervantes, ovvero quello della tragicomica battaglia del cavaliere della Mancia contro i mulini a vento,⁵² offre un'immagine cui Carlo ottuagenario ricorre per puntualizzare la vanità del proprio indugiare in gioventù nell'amore per Pisana, in un piacere illusorio che doveva a quel tempo essere abbandonato e dimenticato – in virtù del differente status sociale intercorrente fra i due amici – per il bene proprio e della ragazza:

Vattene, Carlino, vattene; cerca una strada piú onesta, piú sicura, ove siano altri passeggeri cui tu possa dar mano e insegnare la via; non perderti in quei nebulosi confini fra il possibile e l'impossibile a battagliaire colla tua ombra, o coi mulini di don Chisciotte. Se non puoi dimenticar la Pisana, devi fingere di dimenticarla; al resto non pensare, che verrà dopo. Ora, sia verso te che verso lei e verso tutto, il tuo dovere è questo. Restando avvilisci te, spazientisci lei, rendi male per bene a' suoi genitori. Vattene, Carlino, vattene! Pulisciti i ginocchi e vattene!⁵³

Gli esempi finora riportati mostrano come Nievo recuperi prevalentemente stilemi e situazioni del codice epico afferenti ad un versante amoroso, oppure, come nel caso delle tessere di derivazione chisciottesca, modellando e declinando in tale chiave quelli che hanno una natura del tutto differente, al fine di conferire alle esperienze sentimentali narrate nel romanzo il carattere di un *exemplum* dalla valenza atemporale, come sempre sono le grandi passioni e le vicende dell'*epos*. Oltre a quelle amorose del tutto serie ed a quelle dalle filigrane piú o meno scopertamente umoristiche, reminiscenze di carattere epico possono

⁵¹ Ivi, IV: 235-236.

⁵² Vd. CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia* [Giannini], VIII: 93-102.

⁵³ NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], VIII: 535.

essere anche latrici di un'istanza leggera, puramente comica,⁵⁴ come nel paragone fra Paride in mezzo ad Era, Afrodite ed Atena in occasione del celebre giudizio cui seguirà il rapimento di Elena ed il conseguente innesco della Guerra di Troia, e la situazione parimenti scomoda, agli occhi divertiti del sorridente narratore, in cui si trova il suo amico Lucilio fra la signora Correggitrice, la podestaressa e la sorella del Soprintendente in occasione di uno degli incontri mondani svoltisi presso la casa del senatore Frumier.⁵⁵ Modalità analoghe sono rilevabili in un frangente in cui la bellezza della sorellastra Aglaura – di cui è ancora ignota la reale identità in tale porzione dell'opera – costituisce «un certo miscuglio di robusto e di molle, d'arditezza e di modestia che un romito della Tebaide se ne sarebbe innamorato», come sarebbe accaduto anche a Carlo, se non fosse stato per la sincerità della ragazza greca, che lo scampa provvidenzialmente dalla «ridicolaggine donchisciottesca d'una battaglia contro un mulino», e dunque da una nuova illusione sentimentale foriera di delusioni.⁵⁶

Le rimembranze epiche, piuttosto copiose e maggiormente rilevanti all'inizio del romanzo, trovano una piccola, ma significativa eco verso il termine dell'opera. Compiuti gli ottant'anni e giunto quasi all'*explicit* della sua lunga confessione, in uno dei passi più commoventi del romanzo, Carlo decide di compiere una passeggiata per rivedere i luoghi della sua infanzia, la cui memoria, conservatasi intatta, compensa le poche rovine rimaste del castello di Fratta e l'assenza degli affetti più cari, i quali risorgono come d'incanto agli occhi ed alle orecchie del protagonista-narratore grazie al potere vivificante del ricordo ed a quello immaginativo della poesia, mezzi straordinari mediante i quali è possibile udire «le loro voci tumultuare nel tinello intorno ai tavolini da gioco, e la Clara leggiocchiare a mezza bocca qualche ottava dell'Ariosto sotto i salici dell'ortaglia», così come ritrarsi «soletto e beato a giocolare colla Pisana sul margine della peschiera»:

Dopo il pranzo uscii soletto per rivedere almeno il sito dove già era stato il famoso castello. Non ne rimaneva più traccia; solamente qua e là alcuni ruderi fra i quali pascolavano due capre, e una fanciulla canterellava lí presso spiandomi curiosamente e sospendendo

⁵⁴ In tal senso è interpretabile la rimembranza del celebre verso virgiliano «Tu regere imperio populos», *Aen.* VI 851 leggibile in NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini], XV: 950.

⁵⁵ Vd. *ivi*, VI: 419.

⁵⁶ *Ivi*, XV: 915.

di filare. Ravvisai lo spazio del cortile e in mezzo ad esso la pietra sotto la quale avea fatto seppellire il cane da caccia del Capitano. Forse era l'unico monumento delle mie memorie che restasse intatto; ma no, m'inganno; tutto ancora in quei luoghi dilette mi ricordava i cari anni dell'infanzia e della giovinezza. Le piante la peschiera i prati l'aria ed il cielo mi menavano a rivivere in quel lontano passato. Sull'angolo della fossa sorgeva ancora alla mia fantasia il negro torrione, dove tante volte avea ammirato Germano che caricava l'orologio; rivedeva i lunghi corridoi pei quali Martino mi conduceva per mano all'ora di coricarsi, e la sua romita cameretta dove le rondini non avrebbero più sospeso il loro nido. Mi sembrava veder passare sullo sterrato o Monsignore col breviario sotto l'ascella, o il grandioso carrozzone di famiglia con entro il Conte la Contessa e il signor Cancelliere, o il cavalluccio di Marchetto sul quale soleva arrampicarmi. Vedeva capitare ad una ad una le visite del dopopranzo, monsignore di Sant'Andrea, Giulio Del Ponte, il Cappellano, il Piovano, il bel Partistagno, Lucilio; udiva le loro voci tumultuare nel tinello intorno ai tavolini da gioco, e la Clara legglichiare a mezza bocca qualche ottava dell'Ariosto sotto i salici dell'ortaglia. Succedevano poi gli inviti clamorosi de' miei compagni di trastulli; ma io non rispondeva loro, e ritraevami invece soletto e beato a giocolare colla Pisana sul margine della peschiera.⁵⁷

Giunto al limitare della propria esistenza, l'ottuagenario rievoca immagini appartenenti ad una dimensione passata quasi favolistica che diviene per pochi momenti illusoriamente attuale, ed il richiamo esplicito al *Furioso* letto da Clara, affiancato al tema del *nostos* dell'eroe mediano Carlo a Fratta, può essere interpretato come l'ennesimo omaggio al codice epico, con la chiusura del cerchio della vita del protagonista che corrisponde al compimento, da parte di Nievo, di un *epos* del tutto moderno, in cui a qualità ed eventi irripetibili tipici delle opere di Omero e del poema cavalleresco del Cinquecento, si sostituiscono figure umanamente credibili, foriere di messaggi etici che possano cooperare concretamente allo sviluppo di una vera coscienza unitaria, alla definizione di «una mediazione consapevole, capace di distogliere dal disordine le forze del reale e di garantire la direzione del perfezionamento».⁵⁸

⁵⁷ Ivi, XXII: 1461-1462.

⁵⁸ MAFFEI 2013: 180.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2013.
- CERVANTES, *Don Chisciotte della Manzia* [Giannini] = Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manzia*, introduzione di Jorge Luis Borges, illustrazioni di Gustave Doré, premessa al testo di Roberto Paoli, traduzione e note di Alfredo Giannini, Milano, BUR, 2007.
- LEOPARDI, *Operette morali* [Melosi] = Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008.
- NIEVO, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico* = Ippolito Nievo, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a cura di Armando Balduino, Venezia, Marsilio, 2011.
- NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano* [Casini] = Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di Simone Casini, Milano - Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda, voll.2, 1999.
- NIEVO, *Lettere* [Gorra] = Ippolito Nievo, *Lettere*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981.
- NIEVO, *Opere. Tomo II* [Olivieri] = Ippolito Nievo, *Opere. Tomo II*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Milano - Napoli, Ricciardi, 2015, 591-689.
- NIEVO, *Poesie* [Gorra] = Ippolito Nievo, *Poesie*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1970.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BALDUINO 1962 = Armando Balduino, *Aspetti e tendenze del Nievo poeta*, Firenze, Sansoni, 1962.

- BOZZETTI 1959 = Cesare Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959.
- CHAARANI LESOURD 2000 = Elsa Chaarani Lesourd, *Variations nieviennes sur des figures de l'Arioste. Le "Confessioni d'un Italiano", hypertexte du "Roland furieux"*, in *La Renaissance italienne. Images et relectures. Mélanges à la mémoire de François Glénisson-Delannée*, "P. R. I. S. M. I.", n. 3, Culture et société dans les lettres italiennes, Nancy, Université Nancy 2, 2000, 351-368.
- CHAARANI LESOURD 2004 = Elsa Chaarani Lesourd, *En flânant dans le jardins des "Confessioni" de Nievo*, in «Italies», 8 (2004), 209-239.
- CHAARANI LESOURD 2022 = Elsa Chaarani Lesourd, *Le roman kaléidoscope. "Confessions d'un Italien d'Ippolito Nievo"*, Aix-en-Provence, PUP Presses Universitaires de Provence, 2022.
- COLOMBI 2011 = Roberta Colombi, *Ippolito Nievo, narratore e giornalista umorista*, in Ead., *Ottocento stravagante. Umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011, 81-107.
- COLOMBI 2022 = Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci, 2022.
- COLUMMI CAMERINO 2006 = Marinella Colummi Camerino, *Viaggi e paesaggi nelle "Confessioni d'un Italiano"*, in *Studi di letteratura italiana. Per Vitorio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella - Marco Santagata, Roma - Bari, Laterza, 2006, 277-290.
- DELFIORÉ 2023 = Emanuele Delfiore, *Canti, echi e sussurri leopardiani nelle opere di Ippolito Nievo*, in *Assenze e persistenze. Opacità intertestuali nella letteratura italiana*, a cura di Noemi Nagy - Lies Verbaere - Raffaele Vitolo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, 95-113.
- FALCETTO 1998 = Bruno Falcetto, *L'esemplarità imperfetta: le Confessioni di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.
- GARAU 2010 = Sara Garau, *"A cavalcione di questi due secoli". Cultura riflessa nelle "Confessioni d'un Italiano" e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- GIANNETTI 2017 = Valeria Giannetti, *Il futuro lume del remoto vero. Ippolito Nievo e la religione dell'ideale*, Firenze, Franco Cesati, 2017.

- MAFFEI 1990 = Giovanni Maffei, *Nievo umorista*, in *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- MAFFEI 2013 = Giovanni Maffei, *Nievo*, Roma, Salerno editrice, 2013.
- MAZZACURATI 2006 = Giancarlo Mazzacurati, *Segnali e tracce di Sterne nell'opera di Ippolito Nievo. Nievo e il "sentimental humour"*, in Id., *Il fantasma di Yorick. Lawrence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di Matteo Palumbo, introduzione di Mario Lavagetto, Napoli, Liguori, 2006, 107-116.
- MENGALDO 2011 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011.
- MENGALDO 2016 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sull'onomastica di Nievo*, in «Lingua e Stile, Rivista di storia della lingua italiana», 2 (2016), 235-252.
- OLIVIERI 1990 = Ugo Maria Olivieri, *Narrare avanti il reale. "Le Confessioni d'un Italiano" e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 1990.
- OLIVIERI 2002 = Ugo Maria Olivieri, *L'idillio interrotto: forma-romanzo e generi intercalari in Ippolito Nievo*, Milano, FrancoAngeli, 2002.
- PALUMBO 2008 = Matteo Palumbo, *Dalla patria perduta alla patria trovata: le "Ultime lettere di Jacopo Ortis" e "Le confessioni di un Italiano"*, in *Politica e cultura nel Risorgimento Italiano, Genova 1857 e la fondazione della società ligure di Storia patria*. Atti del Convegno (Genova, 4-6 febbraio 2008), a cura di Luca Lo Basso, Genova, Società ligure di Storia patria, 2008, 317-331.
- ROMAGNOLI 1985 = Sergio Romagnoli, *Annotazioni preliminari sulle rubriche del Nievo*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, 349-360.
- RUSO 2006 = Emilio Russo, *Illusione (e disillusione) in Nievo*, in *Illusione. I colloquio di letteratura italiana*. Atti del primo colloquio di letteratura italiana (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 7-9 ottobre 2004), a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli, Cuen, 2006, 299-314.
- RUSO 2017 = Emilio Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

SEGATORI 2011 = Stefania Segatori, *Forme, temi e motivi nella narrativa di Ippolito Nievo*, Firenze, Olschki, 2011.

TURCHI 2002 = Roberta Turchi, *Due modelli di lettura delle "Confessioni d'un italiano"*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo, I. L'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002, 57-73.

TRADURRE L'EPICA: SULL'ENEIDE DI ZANZOTTO E PASOLINI

Camilla Tibaldo

Università degli Studi di Padova - Scuola Galileiana di Studi Superiori

RIASSUNTO: Il contributo considererà le versioni parziali dall'*Enaide* realizzate da Zanzotto (*Aen.* III 1-72; VI 637-702) e Pasolini (*Aen.* I 1-301). La ricerca indagherà come le differenti scelte traduttive compiute dai due poeti comportino ricadute sullo stile e la lingua del poema virgiliano. Dall'analisi della traduzione di Zanzotto emergerà una profonda aderenza del traduttore alle strutture epiche del modello, ricercata all'interno di una generale tendenza ad anticare il testo di partenza. Differentemente, dalla valutazione della resa pasoliniana si evincerà un'*Enaide* restituita dal traduttore in forme prosastiche e in toni civili.

PAROLE CHIAVE: *Enaide*, Virgilio, Zanzotto, Pasolini, traduzione poetica, registro epico

ABSTRACT: This paper will consider the partial translations of *Aeneid*, made by Zanzotto (*Aen.* III 1-72; VI 637-702) and Pasolini (*Aen.* I 1-301). The aim of this essay is to highlight how the different translation choices, made by the two poets, imply chains of repercussions on the style and the language of Virgilian poem. The analysis of Zanzotto's translation will reveal a deep adherence to the epic structures of the model, sought within a general tendency to age the original text. On the other hand, the evaluation of Pasolini's translation will disclose an *Aeneid* presented by the translator in prosastic forms and in civil tones.

KEY-WORDS: *Aeneid*, Virgil, Zanzotto, Pasolini, poetic translation, epic features

1. LE *ENEIDI* NAUFRAGATE

Se già attorno alla metà del Novecento, almeno con l'Enea di Caproni¹ e quello *in absentia* evocato dalla Didone di Ungaretti,² la “funzione Virgilio” viene significativamente riabilitata, facendo rientrare nuovamente a pieno titolo tra i modelli poetici anche l'autore latino, è forse solo con Zanzotto che essa trova infine legittimazione. Nel caso di Zanzotto infatti il rapporto con l'autore antico, venendo a «ramificarsi lungo l'intero arco della sua scrittura»,³ non si limita ad attraversarne la produzione poetica, ma ne informa attivamente anche l'attività traduttiva e critica.⁴

Dopo il naufragio nel 1959 della proposta di Neri Pozza di un progetto editoriale riguardante la traduzione integrale dell'*Eneide*, da attuarsi affidando ogni libro ad un poeta diverso,⁵ è Zanzotto, riconosciuto il valore dell'iniziativa, a farsene promotore. La proposta viene infatti prontamente suggerita dal poeta pievigino a Vittorio Sereni e ad

¹ Il riferimento dovuto è al poemetto *Il passaggio d'Enea* pubblicato nella raccolta omonima, *Il passaggio d'Enea*, edita per Vallecchi nel 1956, ma datato 1954, dove il modello latino viene ripetutamente esibito in una consapevole forma di mitopoiesi. In esso l'eroe virgiliano si trova «chiamato in scena, trasfigurato, in uno spazio di dormiveglia o di incubo notturno» (SCHIAVO 2010: 237).

² Nel 1950 Ungaretti aggiunge a *La Terra Promessa* alcuni scritti precedenti, pensati come «restituzione di qualche momento dell'*Eneide*» (ivi: 238). In questa sede il personaggio di Enea viene soltanto evocato dalla regina cartaginese nel terzo coro, senza essere neppure chiamato per nome, esercitando nella distanza una funzione simile a quella della Laura petrarchesca (su questo aspetto cfr. PETRUCCIANI 1985). Il progetto iniziale dell'opera, tuttavia, secondo dichiarazione dell'autore stesso doveva probabilmente contenere anche i *Cori d'Enea*.

³ NATALE 2010: 290. Per una ricognizione puntuale delle riprese virgiliane nella produzione di Andrea Zanzotto cfr. ivi, dove si mette in luce come questo sodalizio con il poeta latino interessi non soltanto la produzione poetica e la traduzione, ma giunga a fare da «lente di ingrandimento anche per l'invenzione del critico» (*ibidem*).

⁴ Si ricorderà che l'interesse per Virgilio appare pervasivo nella produzione poetica di Zanzotto. Virgilio si costituisce infatti come il riferimento prediletto dell'autore almeno a partire dalla raccolta *IX Ecloghe* (Mondadori, 1962), come testimoniano tanto il titolo del volume interamente costruito sul modello latino, quanto l'appellativo sprezzante di «Eneide (posta tra virgolette, dunque minuscola, opera imitativa mal riuscita) in divenire» (GIUDICI 1983), tributato da Giudici alla raccolta *Fosfeni* (Mondadori, 1983). Si ricorderanno, infine, tra i casi più vistosi di contatto tra i due: il prelievo puntuale da Virgilio *ceu fumus in aëra*, nel testo *Kepas*, contenuto in *Sovrimpressioni* (Mondadori, 2001), ora in ZANZOTTO 2011: 900 e il saggio *Con Virgilio* (1981) ora in ZANZOTTO 2001: 343-346.

⁵ La vicenda editoriale è descritta diffusamente in TODINI 1997: 50, dove si fa riferimento ad un progetto ancora *in fieri*, che vedrebbe tuttavia coinvolti per lo meno Pasolini, Siro Angeli e Zanzotto.

Alberto Mondadori per l'editore Mondadori tra il 1961 e l'inizio dell'anno successivo.⁶ La prima lettera in cui si fa menzione esplicita del progetto è datata 7 novembre 1961 (Arch. IS C, f.): in essa Zanzotto, indirizzandosi direttamente ad Alberto Mondadori, suggerisce di dare alle stampe una «traduzione moderna» tanto dell'*Eneide* quanto di altre opere classiche, quali l'*Iliade* e l'*Odissea*, da poter offrire «alla nostra cultura e alla nostra scuola».⁷ Stando alla ricostruzione di Sandrini,⁸ il 14 novembre giunge a Zanzotto la risposta all'idea non da Mondadori ma da Sereni, che a nome della casa editrice accoglie di buon grado l'iniziativa, designando lo stesso Zanzotto come curatore del progetto, ma escludendo se stesso dal novero dei partecipanti, per via della gravosità dell'impiego mondadoriano di quegli anni. Dopo altri scambi tra i due,⁹ il 4 gennaio 1962 Zanzotto scrive a Sereni, informandolo di aver saputo dell'intenzione di Pasolini di dedicarsi all'intera traduzione del poema – probabilmente il riferimento è appunto al progetto previsto per Garzanti – e sembra desistere dal proposito. La complicazione appare però successivamente risolta, se una svolta in direzione propositiva torna già con una lettera del 21 febbraio 1962, dove Zanzotto fa un concreto passo avanti, dalla teoria alla pratica, presentando una rosa di poeti-traduttori e abbozzando una proposta di suddivisione dei libri del poema tra questi ultimi.¹⁰ Tra i nomi manca questa volta quello di Pasolini, che rifiuta di partecipare all'iniziativa.

⁶ CICALA 2018: 164 n. 20 ricorda a testimonianza del progetto la lettera inviata da Zanzotto a Sereni del 21 febbraio 1962 (Arch. AME SAI, fasc. Zanzotto) e fa menzione, dubitando tuttavia dell'affidabilità della voce, anche di un'iniziativa analoga circolante presso Garzanti, con Pasolini alla testa del progetto, in veste di curatore. La testimonianza relativa all'iniziativa garzantiana sarebbe ulteriormente confermata da una lettera inviata da Sereni a Zanzotto il 9 gennaio 1962 «con riferimento ironico al “divo Pier Paolo”», schernito dal poeta lombardo per il ruolo di primo piano affidatogli dalla casa editrice nell'impresa di traduzione.

⁷ Così Zanzotto nella lettera (in Arch. AME SAI). Si riproduce di seguito un estratto più ampio della stessa: «vorrei farle presente un'iniziativa che soltanto la sua casa o il “Saggiatore” potrebbero realizzare degnamente. Si tratterebbe di dare alla nostra cultura e alla nostra scuola una traduzione moderna dell'Eneide, traduzione della quale si sente, credo, un vero bisogno. Essa dovrebbe però venir effettuata da una équipe di poeti, che si scegliessero un libro o due per ciascuno: potrebbero essere Quasimodo, Sereni, Luzi, Pasolini etc. (aggiungo il sottoscritto che ha tradotto già qualche episodio, come probabilmente gli altri nominati). È ora di finirla con le insipide tiritere di Vivona, Albini etc. per non parlare del Caro. Aggiungo che anche per l'Iliade e l'Odissea e altre opere classiche di poesia si dovrebbero prendere iniziative del genere».

⁸ Cfr. la puntuale ricognizione delle lettere riguardanti il progetto editoriale proposta da SANDRINI 2018: 229-231.

⁹ Si annoverano almeno due lettere, entrambe di Zanzotto indirizzate a Sereni: la prima del 25 novembre 1961 e la seconda datata 18 dicembre 1961.

¹⁰ Stando alla ricostruzione di SANDRINI 2018: 230: «Caproni (libro I, con Sanguineti o Leonetti come eventuali sostituti), Fortini (II), Zanzotto (III), Caproni (IV, se sostituito nel I), Orelli (V), Risi (VI), Accrocca

tiva, segnalando appunto di essere già occupato in una propria traduzione del poema.¹¹ Il progetto di Zanzotto non viene portato a compimento, per volontà di Sereni, nonostante gli intenti comuni ai due poeti, poiché l'8 giugno 1962 Zanzotto viene a conoscenza di una traduzione integrale dell'*Eneide* già in cantiere per Guanda, realizzata da Cesare Vivaldi¹² in verso libero modulato su ritmi esametrici. Di questo progetto di traduzione del poema virgiliano rimane tuttavia traccia in alcune versioni parziali realizzate da Zanzotto. Nel 1962 viene infatti pubblicata per Mondadori un'antologia di autori antichi, *Il mondo degli eroi*, curata da Spagnoletti,¹³ in cui si ritrovano anche due brani dell'*Eneide*, tradotti da Zanzotto (*Aen.* III 1-72; VI 637-702).¹⁴ Lo stesso accade anche per l'impresa audace di Pasolini: il progetto di una traduzione integrale del poema virgiliano ha infatti vita breve e si arresta allo stadio parziale dei primi 301 versi del I libro, trovando pubblicazione solo postuma, nel volume mondadoriano del 2003.¹⁵

(VII), Bigongiari (VIII), Erba (IX), Giudici (X), Guidacci (XI), Pagliarani (XII)». Del 21 marzo 1962 (in Arch. AME SAI) è invece la lettera in cui Zanzotto fa riferimento ai criteri da adottare nella resa: «quanto ai criteri di massima: c'è chi approverebbe un minimo di omogeneità nella scelta dei metri, ad esempio, o nell'impianto linguistico, altri invece tenderebbe ad un'assoluta libertà, tale ad esempio da comportare la presenza dell'esametro accanto all'endecasillabo o addirittura all'ottava, o una lingua aulica e latineggiante accanto a un italiano piatto da cronaca d'attualità. Per conto mio penso che soprattutto si debba rispettare Virgilio, avergli il massimo di reverenza».

¹¹ Quanto al progetto pasoliniano di traduzione integrale e all'esclusione di Pasolini dall'équipe dei traduttori mondadoriani, eventi in questa sede solo menzionati, cfr. ANNOVI 2021.

¹² Una testimonianza si ha anche in una lettera del 2 luglio 1962 (Arch. Centro Fortini, scatola 29, cartella 56) inviata da Zanzotto a Fortini: «Carissimo, per la traduzione dell'*Eneide*: tutto è rientrato. Si è infatti saputo all'ultimo momento che Vivaldi l'ha già tradotta intera, per la "Fenice" di Guanda, nella quale collana uscirà tra non molto. Peccato; d'altra parte non era il caso di creare un doppione, o addirittura un terzetto se ci sarà quella di Pasolini». La versione di Vivaldi viene effettivamente pubblicata da Guanda nella collana 'Classici della Fenice' alla fine del 1962.

¹³ Giacinto Spagnoletti, *Il mondo degli eroi. Antologia epica per la scuola media*, Milano, Mondadori, 1962.

¹⁴ Ora ripubblicati in ZANZOTTO, *Traduzioni, trapianti, imitazioni* [Sandrini]: 122-133.

¹⁵ In PASOLINI, *Tutte le poesie* [Siti - De Laude], II: 1332-1349. Si ricorderà l'accenno di Pasolini al progetto in PASOLINI 1999: 727: «proprio in questi giorni comincio la traduzione dell'*Orestide*, che Gassman reciterà nei teatri greci del sud: e ho in cantiere da tempo la traduzione dell'*Eneide*», oltre che il più noto riferimento presente nella *Lettera del traduttore*, ora in PASOLINI, *Teatro* [Siti-De Laude]: 1008: «Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. È vero che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio – e il giro un po' si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco».

2. L'ENEIDE SOLENNE DI ZANZOTTO

La traduzione virgiliana di Zanzotto, incentrata su due luoghi testuali molto noti – un primo brano dal III libro (1-72), riguardante la figura di Polidoro, e un secondo dal libro VI (637-702), sull'incontro tra Enea e il padre Anchise –, si muove nell'ottica di una «generale tendenza ad “anticare”». ¹⁶ Questa si realizza oltre che in un recupero del modello sul piano metrico, ¹⁷ tramite il ricorso ad un modello barbaro, in un'adesione che si gioca particolarmente sul piano della sintassi e del lessico, quasi riproducendo, nel rispetto anche dell'*ordo verborum*, «la nuda lettera del testo latino». ¹⁸ Il registro epico virgiliano viene rispettato in tutte le sue strutture fondamentali: l'epiteto, il patronimico, l'espressione formulare. ¹⁹ Non manca l'attenzione anche all'aspetto fonico del testo, ottenuta tramite figure di suono, quali anafora, ²⁰ ripetizione ²¹ e allitterazione ²² puntualmente riportate nel-

¹⁶ CONDELLO - RODIGHIERO 2015: 18-19. Efficacissimo a tal proposito il conio di NATALE 2015: 183 «effetto antico».

¹⁷ Cfr. lo studio puntuale ivi: 180-183. Si tratta di un verso lungo, che si basa su un piede ternario, dattilico o anapestico, e che cerca di riprodurre l'andamento ritmico dell'esametro latino. La corrispondenza verso a verso è infatti quasi sempre rispettata, ma attraverso il ricorso ad una «fluidità che restituisce dunque una parvenza d'esametro in grado di non ingabbiare il traduttore» e che permette un'efficace rispondenza tra ritmo e sintassi, con casi non infrequenti di trasposizioni versali vicine al ricalco.

¹⁸ L'espressione è impiegata da DE SANCTIS 1983: 65 per descrivere l'atteggiamento di eccessiva letteralità dimostrato da Leopardi nella traduzione del Virgilio epico e, a mio avviso, ben si adatta anche al caso in esame.

¹⁹ Epiteti, patronimici, espressioni formulari vengono riprodotte fedelmente: III 2-3 *superbum / Ilium* 'Ilio superba'; III 3 *Neptunia Troia* 'Troia nettunia'; III 42 *pias manus* 'le pie mani'; III 44 *litus avarum* 'questo paese cupido' con aggiunta del dimostrativo; III 50 *infelix Priamus* 'Priamo infelice'; VI 645 *Threicius longa cum veste sacerdos* con esplicitazione del nome proprio e utilizzo del latinismo 'prolissa' per rendere l'aggettivo *longa* 'il trace Orfeo, sacerdote, veste prolissa'; VI 648-649 *hic genus antiquum Teucri, pulcherrima proles, / magnanimi heroes, nati melioribus annis* 'Qui i Teucri stanno, stirpe antica, stupenda progenie, eroi d'animo grande in più grandi secoli nati' con traduzione etimologica di *magnanimi*. Un'eccezione si ha a III 19 *Dionacae* letteralmente 'figlia di Dione', il patronimico usato in riferimento a Venere non viene reso e si ha semplicemente 'alla madre Venere', con scioglimento dell'espressione di partenza.

²⁰ Di seguito alcune occorrenze significative: VI 661-664 *quique...quique...qui...quique* 'chi...chi...chi...chi'; VI 700-701 *ter...ter* 'tre volte...tre volte'.

²¹ Non potendomi addentrare in un'analisi puntuale delle diverse forme di ripetizione che caratterizzano la resa, mi limito ad elencare alcuni esempi in cui si intravede il sovraccarico zanzottiano: III 41-42 *iam parce sepulto / parce pias scelerare manus* 'Da un sepolto / astienti, le pie mani dall'abominio astienti'; III 29-30 *mibi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguinis* 'un freddissimo sangue mi scuote le membra, freddissimo'; VI 669 *dicite, felices animae tuque, optime vates* 'Dite, anime sante, di' vate sovrano'.

²² Qualche caso in cui Zanzotto esaspera la musicalità del modello: VI 643 *contendunt ludo* 'nel gioco gareggiano'; VI 693 *iactatum...periculis* 'da...pericoli provato'; VI 648 *hic genus antiquum Teucri, pulcherrima proles*

la resa. L'aderenza si esprime infine nella struttura ampia e solenne del periodo, replicato fedelmente tramite il ricorso a fenomeni di inversione e dislocazione. Mediante l'impiego di costruzioni sintattiche che mirano a produrre un effetto mimetico rispetto all'ipotesto latino, spesso anche forzando la lingua d'arrivo, Zanzotto si confronta infatti esibitamente con il modello. La traduzione tuttavia non si limita alla fedeltà al testo in quegli elementi che del registro epico sono più propri, ma produce un effetto di classicismo straniante, che restituisce un'*Eneide* sovraccarica in solennità e patina arcaizzante. Ciò in controtendenza rispetto agli indirizzi del secondo Dopoguerra in materia di traduzione, più decisi ad abbandonare i residui fonomorfolgici, sintattici e lessicali del classicismo ottocentesco.

Per quanto riguarda il lessico, il rifiuto di un adeguamento all'evoluzione della lingua poetica contemporanea si accompagna al ricorso ad un dettato non purificato dagli elementi più marcati del lessico latino. La traduzione procede verso per verso (76 versi rispondono a 72 esametri in III 1-72, mentre 67 rispondono a 66 in VI 637-702), rifuggendo tanto concessioni ad un lessico medio quanto incursioni del parlato. Si vira invece verso una lingua densa di poetismi²³ e calchi lessicali e fonici, che esaspera la solennità del modello. Oltre alla patina latina²⁴ infatti Zanzotto sembra voler creare un'atmosfera linguistica solenne e remota. Come ha notato anche Natale,²⁵ numerosi sono ad esempio i ri-

'Qui i Teucri stanno, stirpe antica, stupenda progenie'.

²³ La stessa tendenza linguistica si incontra anche nella traduzione da Orazio (*carm.* I 22), ora in ZANZOTTO, *Traduzioni, trapianti, imitazioni* [Sandrini]: 140-143, dove oltre ai poetismi (v. 3 *sagittis* 'strali', v. 6 *inhospitalem* 'inospite', la variante letteraria del dimostrativo 'quei' nella resa di *integer vitae* v.1 'quei ch'è integro di vita') si segnala anche la ricerca di indeterminazione propria del registro alto, effettuata con ricorso all'omissione dell'articolo. Casi frequenti di complemento non determinato si hanno anche nella versione virgiliana. Si riporta qualche esempio: III 4-5 *diversa exilia et desertas quaere terras / auguris* 'con auspici divini a ricerca di luoghi deserti'; III 15 *hospitium antiquum* 'stretta d'antico legame ospitale'; III 66 *inferimus tepido spumantia cymbia lacte* 'e tiepido latte noi spargiamo da vasi spumanti'; III 67 *sanguinis et sacri pateras* 'da coppe sacro sangue'; VI 638 *devenere locos lactos* 'a luoghi lieti giunsero'; VI 644 *plaudunt choreas et carmina dicunt* senza articoli 'batte cadenze...pronuncia poemi'; VI 649 *magnanimi heroes nati melioribus annis* 'eroi d'animo grande in più grandi secoli nati'; VI 702 *volucrique simillima somno* 'simile a sogno volubile'. Quanto a poetismi e termini desueti nelle versioni virgiliane, tra i casi più significativi: VI 689 *reddere voces* 'rispondere nota favella'; VI 693 *peridlis* 'perigli'; VI 701 *effugit* 'sfuggia'; III 20 *operum* 'opra'; III 44 *terras* 'plaga'; III 64 *mestae vittis* 'cupi velami'; VI 670 *virecta* 'verzure'; 658 *unde* 'dov'è'; VI 678 *cacumina* 'clivi'.

²⁴ Quella per intenderci suggerita immediatamente dai latinismi crudi. Tra i più evidenti: III 26 *horrendum* 'orrendo'; III 45 *ferrea* 'ferrea'; III 61 *hospitium* 'ospizio'; VI 660 *pugnando* 'pugnando'; VI 640 *aether* 'aere': VI 640 *lumine* 'lume'; VI 673 *opacis* 'opachi'; VI 699 *largo* riferito a *fletu* reso con 'di largo pianto'. Si ricorderà come il ricorso ai latinismi sia uso proprio anche del Zanzotto poeta (cfr. GARDINI 2018).

²⁵ NATALE 2015: 183.

corsi alle apocopi: vocaliche III 45 *nam Polydorus ego* 'son Polidoro'; III 57 *pavor* 'tremor'; VI 647 *iamque...iam* 'or...ora'; VI 652 *stant...defixae* 'son confitte'; VI 675 *corde* 'cuor'; VI 696 *tendere* 'cercar'; VI 700 *ibi* 'allor'; e sillabiche III 68 *magna...voce* 'gran voce'; VI 667 *plurima turba* 'la gran turba'; VI 692 *quanta per aequora* 'per quali gran mari'. Tra gli altri fenomeni di adeguamento al tono elevato del modello, si noterà la restituzione mimetica dell'accusativo alla greca almeno a III 65 *crinem de more solutae* 'sciolte le chiome secondo il costume'.

Per quanto riguarda l'aspetto sintattico, spicca il gran numero di inversioni, che danno luogo ad alterazioni significative nella linearità sintattica, producendo alle volte non soltanto un rispetto dell'ampiezza epica del periodo, ma torsioni al limite del manierismo. Si va dalla posposizione del soggetto all'anticipazione dell'aggettivo o della specificazione rispetto al sostantivo di riferimento, fino a forme ancora più connotate in senso letterario. Tra queste ultime, si menzioneranno almeno, per l'alta frequenza, l'anticipazione del verbo in posizione incipitaria di verso²⁶ e la prolessi preposizionale variamente declinata. Per quanto riguarda la posposizione del soggetto, essa è enfatizzata da un impiego spesso anche accusativo,²⁷ che rende la sequenza soggetto-verbo chiaramente marcata. Tra i casi più significativi si segnalano: VI 642 *exercent membra* 'le membra affaticano alcuni'; 666 *quos...sic est adfata Sybilla* 'essi...così interrogò la Sibilla'; VI 670 *quae regio Anchisen, quis habet locus?* con anticipazione dell'oggetto marcata anche da inarcatura 'quale regione / tiene Anchise, che luogo?'; VI 686 *effusaeque genis lacrimae* 'gli rigano lacrime il volto'; III 14 *Thraces arant* 'Parano i Traci'; III 33 *alter et alterius sequitur de cortice sanguis* 'e sangue ancora sprizza la rotta corteccia'; III 41 *quid miserum, Aenea, laceras?* 'Perché me

²⁶ Alcuni esempi: III 8 *vix prima inceperat aestas* 'era dell'anno la prima stagione'; III 22 *forte fuit iuxta tumulus* 'Sorgeva là presso una duna'; VI 651 *arma procul...miratur* con esplicitazione del soggetto 'vede Enea discoste le armi'; VI 677 *camposque nitentis desuper ostentat* 'e dall'alto le splendide plaghe / fa manifeste' con anticipazione del complemento e inarcatura che fa ricadere il verbo all'inizio del verso successivo; stesso fenomeno anche poco oltre a VI 680 *inclusas animas superumque ad lumen ituras lustrabat* 'le anime là distinte a salire alla luce terrestre / scrutava allora'.

²⁷ Segnalo, per completezza, anche alcuni casi di utilizzo inaccusativo dell'inversione soggetto-verbo: III 2-3 *ceciditque superbum / Ilium* 'e cadde / Ilio superba' rinforzato anche da inarcatura; III 43 *cruur hic de stipite manat* 'da un tronco non suda / questo marciume' enfatizzato da inarcatura; III 53 *ut opes fractae Teucrum* 'come dei Teucri cadde il potere'; III 65 *et circum Iliades* 'e stanno intorno donne'; VI 653 *quae gratia currum armorumque fuit vivis* 'quanto nei vivi vivo fu il diletto per l'armi, fu per i cocchi'; VI 686 *vox excidit ore* 'gli rompe la voce dal labbro'; VI 694 *quam metui* 'quanto fu timore'.

misero laceri Enea?'; III 42-43 *non me tibi Troia / externum tulit* 'A te non m'ebbe estraneo Troia'; III 47 *tum vero ancipiti mentem formidine pressus* 'tutta la mente mi prese un terrore dal duplice volto'; III 69-70 *pelago...dant* 'ne offrirono i flutti'. L'anteposizione dell'aggettivo, fenomeno di alterazione di per sé piuttosto debole, viene a volte impiegata tramite enfatizzazioni di varia tipologia: allitterazione marcata III 17 *fatis iniquis* 'con duro destino'; III 24 *viridemque...silvam* 'un verde virgulto'; III 27 *ruptis radicibus* 'con rotte radici'; utilizzo dell'aggettivo a un grado superlativo III 29 *frigidus horror* 'un freddissimo orrore'; VI 702 *levibus ventis* 'ai lievissimi venti'; inarcatura III 32 *causas latentis* 'le ascose / cause'. Diversi sono anche i casi di prolessi del sintagma preposizionale: III 10 *litora cum patriae lacrimans portusque relinquo* 'con lacrime i lidi / e i porti della patria abbandono'; VI 664 *quique sui memores alios fecere* 'chi...di sé memore fece qualcuno'; VI 699 *largo fletu simul ora rigabat* 'di largo pianto il suo volto rigava'. Lo stesso dicasi per l'anticipazione del complemento di specificazione: III 1-2 *Priamique...gentem / immeritam* 'e di Priamo la gente incolpevole'; III 8 *vix prima inceperat aestas* 'era dell'anno la prima stagione'; VI 681 *omnemque suorum* 'della sua casa ciascuno'.

Ancora, per quanto riguarda la sintassi, la tendenza a solennizzare il dettato si esprime anche nel mantenimento di alcuni costrutti passivi (III 2 *visum* con copula sottintesa 'fu decretato'; il lucreziano III 11 *feror...in altum* 'sull'alto mare vengo rapito') e nell'utilizzo frequente del gerundio: VI 681 *studio recolens* 'studiosamente riconoscendole'; VI 691 *tempora dinumerans* 'i tempi numerando' con anticipazione dell'oggetto; VI 696 *saepius occurrens* 'troppo spesso venendomi in sogno'; VI 699 *sic memorans* duplicato in 'parlando così e rimembrando'. Come si nota da questa rapida traccia d'analisi, la traduzione, pur nell'apparente rispetto dei moduli propri del registro epico, esibisce a tutti gli effetti quello che si potrebbe definire un "sovraccarico verso l'alto". Si nota cioè come la ricerca costante di adeguamento alle strutture latine forzi il registro virgiliano, spingendolo verso una sostenutezza estranea al modello. Il poema virgiliano perde così l'efficacia tipica del suo registro: le figure proprie dell'epica sottoposte ad accumulo e/o

ad espansione, anche dove non necessarie, si svuotano della loro funzione connotativa, lasciandosi assorbire tra le costanti della lingua zanzottiana.²⁸

3. L'*ENEIDE* CIVILE DI PASOLINI

In direzione completamente diversa si orienta il lavoro di Pasolini. Distante dalle tonalità sublimi dell'epica virgiliana, il traduttore si muove, com'era avvenuto per la traduzione eschilea, nella tendenza a «modificare continuamente i toni sublimi in toni civili»,²⁹ in un significativo avvicinamento alla prosa, che non manca tuttavia di una soggettiva partecipazione simpatetica.³⁰ Se è vero che l'epica virgiliana già si connota, rispetto alla distaccata epica omerica, per un *pathos* affettivo che pervade il testo,³¹ l'intervento di Pasolini intensifica questa direzione, lasciando all'epica omerica e al suo autore soltanto il ruolo di maestro dei ritrovati del *genus*. Il testo virgiliano, già di per sé «immagine 'di parte', esposta a distorsioni»³² - quelle, per intendersi, dei sentimenti -, diventa immagine di una lotta tutta umana, cui la voce enunciante non smette di prendere parte.³³ Una tensione soggettiva che sempre si accompagna, però, all'opposto, alla ricerca di una «locuzione

²⁸ Si noterà ad esempio come nella resa zanzottiana si perda una delle caratteristiche precipue dello stile virgiliano e, particolarmente, dell'episodio di Polidoro (FERNANDELLI 2012: 77-111), ossia l'utilizzo dei tempi verbali nell'alternanza tra perfetto e presente.

²⁹ Così la nota del traduttore, datata 1960, in cui Pasolini spiega le scelte traduttive operate per la trilogia eschilea, ora in PASOLINI, *Teatro* [Siti - De Laude]: 1008.

³⁰ Sul rapporto tra partecipazione soggettiva e ricerca oggettiva vale quanto notato per la traduzione di Eschilo da CONDELLO 2005: 93 «da una parte, il procedimento di "oggettivazione" che mira a condensare in parole-tema, e in intere serie di ricorrenze lessicali [...]; dall'altra parte, e a un livello più profondo, il procedimento di "soggettivazione" che mira a rilevare ovunque la voce enunciante, a suggerire una diffusa, pervasiva coloritura interiorizzante».

³¹ Cfr. a tal proposito lo studio ancora attuale di HEINZE 1996, che nei due processi, di ricerca della resa drammatica e di partecipazione soggettiva, individua la peculiarità del registro epico virgiliano. Ma si ricorderà, quanto alla centralità e alla novità di questi, anche l'accostamento proposto da PARATORE 1970: 149-150 dell'epica virgiliana al mondo epico di Tasso, per quella comune capacità della poesia di assicurarsi «l'appassionata partecipazione a tutti i sentimenti di personaggi profondamente patetici».

³² CONTE 2002: 153.

³³ Significativa a tal proposito l'analisi proemiale proposta da LAGO 2012 che mette in luce proprio la dimensione civile che connota la resa pasoliniana, analizzando in particolare i processi di generalizzazione, forse si potrebbe dire di umanizzazione, e di abbreviazione che la caratterizzano.

bassa, ragionante».³⁴ L'allontanamento da ogni pretesa di solennità del testo epico e al contempo la ricerca di una tensione drammatica coabitano infatti nella resa pasoliniana, coinvolgendo tutto il piano dello stile: metrica, sintassi e lessico. Dal punto di vista metrico, la direzione narrativa della traduzione è testimoniata dal rifiuto di un verso basato su sistematiche ricorrenze di accenti e dalla predilezione per un verso lungo di estensione compresa tra le quattordici e le venti sillabe, con cui il traduttore riproduce un andamento «piuttosto libero e in qualche punto prosaico».³⁵ La traduzione verso a verso infatti, se non approda alla resa in prosa, poiché mantiene formalmente l'andamento e la resa grafica del verso e fa utilizzo frequente di inarcature, rende evidente a monte il rifiuto di una metrica italiana tradizionale.

Sul piano sintattico, pur nella generale preferenza accordata all'ipotassi, si avverte una tendenza alla sintesi, ad una semplificazione dell'ampio periodare del testo latino. Frequente è l'utilizzo dei puntini di sospensione, cui Pasolini ricorre inserendo note di vaghezza soggettiva assenti nel dettato originale, prevalentemente nei modi seguenti:

- 1) per lasciare intendere gli effetti derivanti da due abilità/scelte contrapposte, quasi con reticenza allusiva: 'ha dato facoltà di calmare il mare o di scatenarlo...' ripreso dal successivo commento 'Bene' con cui si rende l'avvio di I 66 *et mulcere dedit fluctus et tollere vento*; e in 'non importa, qui, legare le stanche navi, o gettar l'ancora col suo uncino...' resa di I 168-169 *hic fessas non vincula navis / ulla tenent, unco non alligat ancora morsu*;
- 2) negli elenchi per indicarne la continuazione potenzialmente infinita: uno è quello dei meriti di Giunone introdotto da Eolo, che termina con 'e il potere sulle tempeste...' resa di I 80 *nimborumque facis tempestatumque potentem*; l'altro è quello di Enea che ricorda le sorti infelici di alcuni compagni che si conclude con 'o del forte Già...' resa di I 220-222 *Praecipue pius Aeneas nunc acris Oronti, / nunc Amyci casum gemit et crudelia secum / fata Lyci fortemque Gyan fortemque Cloanthum*; l'ultimo è quello che descrive le regioni dei Liburni raggiunte da Antenore 'da dove...

³⁴ PASOLINI, *Teatro* [Siti - De Laude], II: 1008.

³⁵ GAMBERALE 2006: 12. Di un'analisi puntuale della metrica della traduzione pasoliniana ci si occuperà diffusamente in altra sede.

va coprendo torrenziale i campi...' resa di I 245-246 *unde per ora novem vasto cum murmure montis / it mare proruptum et pelago premit arva sonanti;*

- 3) per introdurre l'impressione di un vuoto nel discorso, un'ellissi che si accompagna spesso a tinte patetico-soggettive: un esempio si ha nell'intervento di Nettuno 'Ma devo intanto calmare il mare...' per I 135 *sed motos praestat componere fluctos;* ma sospeso è anche il pensiero di ciò che nel futuro l'esperienza dolorosa lascerà 'forse sarà bello un giorno avere di questi ricordi...' resa di I 207 *et vosmet rebus servate secundis.* Sospesa è infine l'azione finale del volo di Mercurio 'Quello allora vola battendo l'ali, nell'immensità...' dove la traduzione, con variazione significativa del latino, nella ricerca di una connotazione vaga, fa scomparire anche il preciso riferimento alla Libia I 300-301 *volat ille per aëra magnum / remigio alarum ac Lybiae citus adstitit oris.*

Altri fenomeni di patetismo riguardano l'uso dell'iterazione. Tra le più significative quelle che interessano la categoria pronominale, alle volte con una ricaduta anche esplicativa rispetto al testo latino. Qualche esempio: I 133 *Venti* 'voi venti' forse per marcare l'opposizione rispetto al precedente *meo sine numine* 'senza il mio segno'; I 47-48 *una cum gente tot annos / bella gero* 'io da tanti anni lotto con un popolo solo' che riprende il precedente *ast ego* 'ma io'; I 37-38 *Mene incepto desistere victam / nec posse Italia Teucrorum avertere regem?* con frammentazione in due interrogative 'Che io mi debba arrendere? Che io / non possa tener lontano dall'Italia questo re troiano?'

Dentro un'operazione linguistica che volge verso la concretezza e l'immediatezza si spiegano i tratti colloquiali della resa che spesso alterano l'intervento riflessivo dell'epica virgiliana. Per quanto riguarda l'impiego di termini del registro quotidiano, si segnalano almeno: 'intasa' per I 113 *cingit*; l'iperonimo 'cosa' per I 119 *Troia gaza* 'le povere cose preziose'; 'lo sfregano tutto' per I 84-85 *totumque...ruunt*; 'zeppa' in 'zeppa di venti infuriati' per I 51 *loca feta furentibus austris*; 'ferraglie' in 'sopra le sue ferraglie' per I 295 *saeva...arma* con omissione dell'aggettivo. Pervasivo è anche l'utilizzo di intercalari ed espressioni proverbiali più proprie del parlato, come 'pure' in I 199 *dabit deus his quoque finem* 'un dio dovrà pure mettere fine a tutto questo!'; 'bene' in 'bene: una gente che mi è nemica naviga verso il Tirreno' per I 67 *gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor;*

‘Non ne abbiamo forse passate anche di peggio?’ per I 199 *o passi graviora*; ‘non ho cambiato idea!’ per rendere normalizzata l’enallage a I 260 *neque ulla me sententia vertit* con cui «le parole del padre degli dei si fissano lapidarie, perentorie come la volontà divina».³⁶ Il lessico proprio del registro dell’epica viene meno³⁷ in ragione di un’«utopia della sintesi»³⁸ e di una trasposizione contemporanea del poema in narrazione della lotta dell’uomo comune. Inoltre, una parte cospicua del lessico della traduzione viene mutuata dal lessico della produzione poetica dell’autore: numerosi sono i punti di contatto con la raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957, Garzanti), luogo-serbatoio che sembra porsi all’origine dell’impasto linguistico adottato per la resa virgiliana.

Si noteranno, in particolare: la sostituzione³⁹ di *fatum* con ‘storia’;⁴⁰ I 6 *deos* ‘religione’;⁴¹ I 8 *Musa* ‘spirito’;⁴² I 11 *tantaene animis caelestibus irae?* ‘misericordia di passioni nei cuori celesti’ con impiego di tre vocaboli chiave del lessico pasoliniano ‘cuore’,⁴³ ‘passio-

³⁶ CONTE 2002: 32. Si ricorderà il ruolo precipuo dell’enallage all’interno dello stile virgiliano, sovente trascurato da Pasolini nella resa. Quanto al problema della «traduzione-chiosa», che interessa soprattutto i casi complessi di enallage, e tende a normalizzare il testo di partenza, fornendone alle volte addirittura una sorta di parafrasi, cfr. FO 2017.

³⁷ Ciò accade anzitutto ad epiteti e patronimici, sostituiti con corrispondenti meno altisonanti o, alle volte, semplicemente soppressi: I 23 *Saturnia* riferito a Giunone, ‘figlia di Saturno’, viene eliminato; I 41 *Oilei*, riferito ad Aiace, non viene tradotto; I 95 *Tydidè*, letteralmente ‘figlio di Tideo’ viene reso con il nome proprio ‘Diomede’; I 99 *Aeacides* ‘discendente di Eacide’ reso con ‘Achille’; I 297 *Maia genitum* ‘figlio di Maia’ diventa ‘Mercurio’; I 30 *Danaum* ‘stirpe di Danao’ viene reso con il più comune ‘Greci’; I 95 *sub moenibus altis* reso con ‘sotto le mura’ con eliminazione dell’epiteto *formulare*; I 220 *pius* riferito ad Enea non viene tradotto; I 257 il vocativo *Cytherea* viene omissso.

³⁸ FUSILLO 1996: 214.

³⁹ Cfr. I 2 *fato* ‘la storia’; I 18 *fata* ‘la storia’.

⁴⁰ Ritorni di ‘storia’ ne *Le ceneri di Gramsci*: «partecipe alla storia» (PASOLINI, *Tutte le poesie* [Siti - De Laude], I: 784), «la storia vuole, questa storia» (ivi: 786); «la sua / storia» (ivi: 791); «la nostra storia» (ivi: 792); «la nuova nostra storia» (ivi: 799); «il tempo della storia» (ivi: 803); «la preistoria e la storia» (ivi: 804); «le sue storie» (ivi: 859); «soffrire, la storia» (ivi: 806); «l’umana storia» (ivi: 812); «dolcissimo di storia» (ivi: 817); «possiedo la storia» (ivi: 821); «vuoto della storia» (ivi: 824); «nella storia ha vita» (ivi: 826); «la nostra storia è finita?» (*ibidem*); «la storia non sente» (ivi: 829); «ai piedi della storia» (ivi: 837); «al centro della storia» (ivi: 838); «non più di mistero ma di storia» (ivi: 841); «la fame della storia» (ivi: 853); «della sua storia» (ivi: 860); «storia che non è più nostra» (*ibidem*); «dell’altra storia» (ivi: 863); «più grande della storia» (*ibidem*).

⁴¹ Due occorrenze ne *Le ceneri di Gramsci*: «è per me religione» (ivi: 820); «di ogni religione» (ivi: 824).

⁴² Due occorrenze ne *Le ceneri di Gramsci*: «lo spirito del vecchio» (ivi: 788); «al tuo spirito restato» (ivi: 818).

⁴³ Trentuno le occorrenze del termine ne *Le ceneri di Gramsci*: «nel cuore della specie» (ivi: 782); «in cuore» (ivi: 786); «il cuore dell’Istituzione» (ivi: 788); «alla cornea e al cuore» (ivi: 789); «(e in cuore l’odio)»

ne'⁴⁴ e 'misera'.⁴⁵ Ancora, la semantica legata all'ossessione:⁴⁶ 'ossessionata dalla sua interna ferita' per I 36 *acternum servans sub pectore volnus*; e a I 279 'l'ossessionata Giunone' per *aspera Iuno*; l'utilizzo dell'aggettivo 'povero',⁴⁷ com'è stato notato da Bernardelli,⁴⁸ in I 119 *Troia gaza* 'le povere cose preziose'; I 178 *fruges...receptas* 'la loro povera messe'; I 240 *viros tot casibus actos* 'questa povera gente'; il termine 'provvidenza' con cui viene indicato Giove a I 254 *hominum sator atque deorum* 'la provvidenza degli uomini, degli dei'; automa nell'espressione 'automi del caso'⁴⁹ per I 32 *acti fatis*. Non meno importante è infine il verso incipitario dove si verifica la sostituzione I 1 *arma virumque cano* con 'canto la lotta

(ivi: 796); «che ho nel cuore» (ivi: 798); «nel cuore che stordite» (ivi: 803); «nel cuore che ho redento» (ivi: 807); «del nostro cuore» (ivi: 808); «con te nel cuore» (ivi: 820); «dispone il cuore» (ivi: 821); «nel cuore del patrizio» (ivi: 822); «se il cuore ne hanno pieno» (ivi: 826); «con il cuore cosciente» (ibidem); «con la vita il cuore» (ivi: 827); «in cuore alla mattina» (ivi: 829); «s'indurisce il cuore» (ivi: 830); «e mi bruci sul cuore» (ibidem); «per vent'anni col cuore» (ivi: 831); «soltanto in cuore» (ivi: 834); «insieme al cuore» (ivi: 841); «nel cuore e nella lingua» (ivi: 842); «dentro il cuore l'angoscia» (ivi: 845); «per quali strade il cuore» (ibidem); «in cuore a una città nemica» (ivi: 852); «ma, in cuore» (ibidem); «che umiliano il cuore» (ivi: 853); «non nel suo cuore» (ivi: 854); «ti guarda con il cuore» (ivi: 859); «in cuore, la delusione» (ivi: 862); «in fondo al cuore» (ivi: 863).

⁴⁴ Il termine torna 15 volte ne *Le ceneri di Gramsci*: «vera passione» (ivi: 782); «di mite passione» (ivi: 788); «pura, cieca passione» (ivi: 789); «ogni luce di Passione» (ivi: 794); «essere passione» (ivi: 797); «è la passione» (ivi: 800); «di pura passione» (ivi: 808); «dell'estetica passione» (ivi: 820); «passione di essere nel mondo?» (ivi: 823); «non ci sia altra passione» (ivi: 824); «con pura passione operare» (ivi: 826); «ogni tua passione» (ivi: 846); «non sempre la passione è grazia» (ivi: 852); «ventata di passione» (ivi: 857); «a vecchia passione» (ivi: 862).

⁴⁵ Il lessema ricorre 7 volte ne *Le ceneri di Gramsci*: «la carne e la miseria» (ivi: 778); «di buio e di miseria» (ivi: 807); «nella sua miseria» (ivi: 819); «odore di miseria» (ivi: 826); «mistero e miseria» (ivi: 833); «di vecchia miseria» (ivi: 842); «la miseria conosca» (ivi: 861). Numerosissime le occorrenze degli aggettivi corrispondenti 'misero' (3); 'misera' (6); 'misere' (2); 'miseri' (10).

⁴⁶ Già BERNARDELLI 2015: 72 mette in luce la produttività del campo semantico dell'ossessione nella coeva produzione pasoliniana. Si ricorderanno per *Le ceneri di Gramsci*: «e insieme, ossesso» (ivi: 819); «ingenuità di ossesso» (ivi: 822); «ossesso / poggio» (ivi: 782); «ossesso / rimorso» (ivi: 840); «Chi è ossesso» (ivi: 854); «sordidamente ossessi» (ivi: 832); «ossessa / rassegnazione» (ivi: 805).

⁴⁷ Numerosissime le occorrenze ne *Le ceneri di Gramsci*: «la mia povera stanza» (ivi: 830); «posi sopra la povera erba» (ivi: 843); «povera presenza» (ivi: 847); «verso la povera vetta» (ivi: 855); «palco di povere casse» (ivi: 814); «povere voci senza eco» (ivi: 837); «povere palanche» (ivi: 858); «dentro le sue povere / vesti» (ivi: 859); «il povero rione» (ivi: 781); «povero, vestito» (ivi: 819); «come i poveri, povero» (ivi: 820); «povero come un gatto del Colosseo» (ivi: 836); «di povero manuale ubriaco» (ivi: 857); «specie / dei poveri» (ivi: 782); «poveri occhi» (ivi: 799); «i poveri bicchieri» (ivi: 809); «i poveri muretti» (ivi: 813); «che i poveri adocchiano in vetrine» (ivi: 819); «di poveri arrivati» (ivi: 851); «di questi poveri viaggiatori» (ivi: 863).

⁴⁸ BERNARDELLI 2015: 67.

⁴⁹ Cfr. per la ricorrenza del termine nell'opera pasoliniana BERNARDELLI 2015: 72.

dell'uomo', con impiego di un altro termine del mondo pasoliniano 'lotta'.⁵⁰ Si ha dunque l'evidenza di una traduzione che avviene «per parole-slogan, con programmatica e sistematica riduzione dell'ipotesto a repertorio lessicale (o semantico) chiuso». ⁵¹ In direzione soggettiva, invece, si segnalano il ricorso tramite aggiunta personale all'aggettivo 'intime' a I 8 *mibi causas memora* 'esponi le intime cause'; l'inserzione dell'aggettivo 'atroce' a I 231 *quid meus Aeneas in te committere tantum?* 'che cosa ha fatto di così atroce contro di te il mio Enea?';⁵² l'utilizzo di 'furiosa' a I 110 *dorsum immane mari summo* 'a pelo dell'acqua furiosa' in luogo di un più atteso 'enorme dorso a pelo d'acqua'; per la stessa ragione a I 105 *mons aquae* non è *praeruptus cumulo* 'scosceso' come traduce Canali, ma 'mostruoso'; a I 123 *inimicum imbrem* l'acqua non è genericamente 'avversa', ma 'feroce'; a I 279 *aspera Iuno* non viene reso con 'aspra Giunone' ma patetizzato in 'la tormentata Giunone'; a I 296 *horridus ore cruento* diventa 'sbavando sangue' in luogo di un meno espressionistico 'spaventoso, con bocca cruenta': tutti elementi che contribuiscono a sottolineare la soggettività della voce enunciante.

Il lavoro traduttivo di Pasolini sull'epica virgiliana altera profondamente il registro del genere: oltre alla perdita di quelle tonalità proprie dell'alto stile e delle strutture formulari e di ripetizione proprie dell'epica classica, si ha una trasfigurazione della vicenda. L'apparato mitologico appare svuotato della sua funzione attiva all'interno del poema, come testimoniano il rifiuto del ruolo ispiratore della Musa, divenuta soltanto uno 'spirito', la trasposizione degli dei portati a Roma da Enea in 'religione' individuale, il riferimento generico alla Provvidenza per indicare Giove. *L'Eneide* di Pasolini è il poema dell'uomo, dell'uomo comune e della sua lotta, quella che, proprio come ne *Le ceneri di Gramsci*, non dev'essere disputata contro il destino (*fatum*) ma contro la Storia (*fatum*).

⁵⁰ Nove le occorrenze ne *Le ceneri di Gramsci*: «lottando soffrire» (PASOLINI, *Tutte le poesie* [Siti - De Laudé], I: 806); «era una lotta» (ivi: 808); «sua lotta» (ivi: 820); «la sua lotta» (ivi: 821); «dove il sole lotta» (ivi: 823); «lotta col mondo» (ivi: 841); «una lotta» (ivi: 851); «il piano di lotta» (ivi: 853); «della lotta compiuta» (*ibidem*).

⁵¹ CONDELLO 2012: 14.

⁵² Già in I 118 *in gurgite vasto* il ricorso ad 'atroce' era piuttosto anomalo, usato per rendere *vasto* con chiara partecipazione soggettiva del traduttore all'azione espressa dal testo, il termine torna inoltre a I 293-294 *di-rae...Belli portae* 'le atroci porte della guerra'.

4. CONCLUSIONI

La traccia d'analisi fin qui seguita permette di considerare anche gli effetti che la traduzione di un testo e, in particolare, di un testo epico comporta sulla ricezione delle caratteristiche proprie del genere. Una traduzione come quella zanzottiana nell'iper-letteralità e nella fedeltà al testo riesce a riprodurre gli elementi essenziali del registro epico (l'epiteto, il patronimico, l'espressione formulare, l'uso magnificante degli arcaismi), ma anche a restituire l'apparato fonico proprio dello stile epico, tramite la riproposizione esatta di quelle figure di suono quali la ripetizione, l'allitterazione e l'anafora, il fonosimbolismo, presenti nel modello latino. Nella resa zanzottiana viene restituito persino l'andamento sintattico proprio dell'epica, modulato su ritardi dell'azione, su una narrazione degli eventi continuamente rimandata dall'inserimento di descrizioni e digressioni e poi recuperata per narrazioni abbreviate.⁵³ Tuttavia, a mancare è quell'arte del bilanciamento e della misura che permette al registro epico e, in particolare, alle peculiarità che caratterizzano il mondo stilistico dell'epica virgiliana di emergere per differenza.

Pasolini, all'opposto, proprio dove Zanzotto peccava di accumulo, pecca di penuria: nella sua resa vengono meno tutte quelle caratteristiche della lingua epica, dalla formularità alla tonalità sublime del registro. Poetismi, arcaismi, termini aulici vengono sostituiti con un linguaggio basso, prosaico, che si modula sulla *medietas* e che spesso viene scelto e ripreso non tanto per la sua pregnanza quanto per adeguamento dalla parallela produzione poetica. Il mondo dell'epica virgiliana viene svuotato delle sue strutture e trasferito nel presente, in una risemantizzazione che, proprio a partire dallo stile, finisce per travolgere l'intera impalcatura ideologica del poema. La vicenda di Enea è riportata a una vicenda quotidiana: non dev'essere cantata, quanto piuttosto esposta, prosaicamente, in un racconto capace di suscitare nel lettore un movimento simpatetico. Ponendoci di fronte la sventura di Enea come quella di un nostro simile, il suo soccombere come quello di un uomo qualunque di fronte all'avvicinarsi della Storia, Pasolini ci chiede una partecipazione emotiva agli eventi narrati, restituendoci un'*Eneide* civile.

⁵³ A proposito della tecnica narrativa dell'epica virgiliana cfr. HEINZE 1996 e WILLIAMS 1983. Quanto alla sintassi virgiliana, poi CONTE 2002: 16 «le modificazioni sintattiche, o costrutti devianti, tutti i procedimenti che turbano l'ordine frastico e i rapporti normali fra le parole, sono i segni di una tensione creativa che preme sul linguaggio».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- PASOLINI, *Teatro* [Siti - De Laude] = Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti - Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001.
- PASOLINI, *Tutte le poesie* [Siti - De Laude] = Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti - Silvia De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003.
- ZANZOTTO, *Traduzioni, trapianti, imitazioni* [Sandrini] = Andrea Zanzotto, *Traduzioni, trapianti, imitazioni*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.
- VERG. *Aen.* [Conte] = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, a cura di Gian Biagio Conte, Berlin, De Gruyter, 2011.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANNOVI 2021 = Gian Maria Annovi, *L'ossessione della fedeltà. Sul carteggio inedito di Andrea Zanzotto e Pier Pasolini (1956-1975)*, in CORTELLESA 2021b, 59-71.
- BERNARDELLI 2015 = Giulia Bernardelli, "Canto la lotta di un uomo..." *Pasolini traduttore dell'«Eneide»*, in "Un compito infinito". *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Federico Condello - Andrea Rodighiero, Bologna, Bononia UP, 2015, 61-76.
- CARBOGIN 2018 = Francesco Carbogin, *Le "funzioni insospettate" della poesia in Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*. Atti del convegno internazionale (Università di Bologna, 23 novembre 2006), Bologna, Edizioni Aspasia, 2018, 43-60.
- CICALA 2018 = Roberto Cicala, *Zanzotto «in su la cima»*. *Sulle lettere editoriali degli esordi in Mondadori e del rapporto con Sereni*, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*. Atti del convegno internazionale (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014), a cura di Francesco Carbogin, Treviso, Canova Edizioni, 2018, 159-170.

- CONDELLO 2005 = Federico Condello, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, in «Dioniso», IV (2005), 84-113.
- CONDELLO 2007 = Federico Condello, *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, in «Testo a fronte», XXXVII (2007), 23-40.
- CONDELLO 2012 = Federico Condello, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende*, in «Semicerchio», II (2012), 8-17.
- CONDELLO-RODIGHIERO 2015 = Federico Condello - Andrea Rodighiero, *Ragioni per "un compito infinito": considerazioni introduttive*, in "Un compito infinito". *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Federico Condello - Andrea Rodighiero, Bologna, Bononia UP, 2015, 7-35.
- CONTE 1984 = Gian Biagio Conte, *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.
- CONTE 2002 = Gian Biagio Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.
- CORTELLESA 2021a = Andrea Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Frosinone, Laterza, 2021.
- CORTELLESA 2021b = *Andrea Zanzotto. E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*, a cura di Andrea Cortellessa, numero monografico di «Il Verri», 77 (ottobre 2021).
- DAL BIANCO 2021 = Stefano Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto. Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, VII-LXXXV.
- FABBRO 2004 = Elena Fabbro, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum Editrice, 2004.
- FERNANDELLI 2012 = Marco Fernandelli, *Via Latina. Studi su Virgilio e la sua fortuna*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012.
- FO 2017 = Alessandro Fo, *La giornata di un traduttore. Appunti da un viaggio nell'"Eneide"*, in «Melanges de l'École Française de Rome», CIIIX (2017), 177-209.
- FUSILLO 1996 = Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- GAMBERALE 2006 = Leopoldo Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, Urbino, QuattroVenti, 2006, 11-19.

- GARDINI 2018 = Nicola Gardini, *Il latino di Andrea Zanzotto*, in *Nel "melograno di lingue". Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno - Laura Toppan, Firenze, Firenze UP, 2018, 83-96.
- HEINZE 1996 = Richard Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- HORSFALL 2006 = Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 3. A commentary*, Leiden, Brill, 2006.
- HORSFALL 2013 = Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 6. A commentary*, Berlin, De Gruyter, 2013.
- LAGO 2012 = Paolo Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'“Encide”*, in «Semicerchio», XLVII (2012), 23-24.
- MILONE 1974 = Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV (1974), 207-235.
- NATALE 2010 = Massimo Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di Giuseppe Sandrini - Massimo Natale, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, 287-318.
- NATALE 2015 = Massimo Natale, *Polidoro e Anchise: Zanzotto traduttore dall'“Encide”*, in *“Un compito infinito”. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Federico Condello - Andrea Rodighiero, Bologna, Bononia UP, 2015, 179-198.
- PASOLINI 1999 = Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti - Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PARATORE 1970 = Ettore Paratore, *La storia di Roma nella poesia epica latina*, in *La poesia epica e la sua formazione. Atti del convegno internazionale (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969)*, a cura di Enrico Cerulli, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970, 117-178.
- PETRUCCIANI 1985 = Mario Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, ESI, 1985.
- SANDRINI 2018 = Giuseppe Sandrini, *Una voce dalla periferia. Cronache poetiche e progetti editoriali nelle lettere di Zanzotto a Sereni (1948-1962)*, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*. Atti del convegno internazionale (Pieve di Soligo - Solighet-

- to - Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014), a cura di Francesco Carbogin, Treviso, Canova Edizioni, 2018, 219-231.
- SCHIAVO 2010 = Piera Schiavo, *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di Giuseppe Sandrini - Massimo Natale, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, 237-254.
- SPAGNOLETTI 1962 = Giacinto Spagnoletti, *Il mondo degli eroi. Antologia epica per la scuola media*, Milano, Mondadori, 1962.
- TODINI 1995 = Pasolini e l'antico. *I doni della ragione*, a cura di Umberto Todini, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- TODINI 1997 = Umberto Todini, *Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in *Lezioni su Pasolini*, a cura di Tullio De Mauro - Francesco Ferri, Ascoli Piceno, Sestante, 1997, 49-65.
- VIVALDI 1962 = Cesare Vivaldi (traduzione a cura di), *Virgilio. Eneide*, Parma, Guanda, 1962.
- WILLIAMS 1962 = Robert Deryck Williams, *P. Vergili Maronis. Aeneidos. Liber tertius*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- WILLIAMS 1983 = Gordon Williams, *Technique and ideas in the "Aeneid"*, New Haven and London, Yale UP, 1983.
- ZANZOTTO 2001 = Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di Stefano Dal Bianco - Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- ZANZOTTO 2011 = Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.
- ZANZOTTO 2021 = Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, a cura di Franco Buffoni, Novara, Interlinea, 2021, 97-104.

EPICO ED IPERMODERNO IN *MISTERO* *NAPOLETANO*

Mirko Mondillo

Università di Siena - Katholieke Universiteit Leuven

RIASSUNTO: Obiettivi di questo articolo sono la discussione della presenza epica a livello strutturale nel diario narrativo *Mistero napoletano* (1995) di Ermanno Rea e l'individuazione delle sue particolarità e delle sue caratteristiche. A tal fine, nella prima parte del contributo si rileverà sia come il tempo costituisca uno dei temi centrale del testo sia in che modo *Mistero napoletano* rappresenti qualcosa di ulteriore rispetto alle forme del diario-*journal* e del *diary novel*, pervenendo alla definizione di diario narrativo. Nella parte centrale del contributo la presenza del tratto epico di *Mistero napoletano* verrà discussa assumendo alcuni elementi, quali il preterito epico di Hamburger, la riformulazione di determinati moduli epici (il dissidio tra “vecchio” e “nuovo”, la dismisura, l'Evento in grado di trascendere sé stesso, il rapporto tra singolo e comunità, il senso della morte nel sistema valoriale di quest'ultima, l'ipoindividualità dell'autore, ecc.), la lettura politica di La Capria, il quale designa in termini negativi il portato epico presente nel testo, spiegandolo solo come ideologico. Nell'ultima parte del contributo l'osservazione dell'epico in *Mistero napoletano* sarà accompagnata a una lettura globale del testo secondo la teoria letteraria dell'ipermoderno e si osserverà come la struttura epica del testo ben si confaccia a quanto descritto da Donnarumma.

PAROLE CHIAVE: *Mistero napoletano*, Ermanno Rea, diario, ipermoderno, epico, Napoli

ABSTRACT: Discussing the presence of epic in the structure of Ermanno Rea's narrative diary *Mistero napoletano* (1995) and identifying its epic features are main goals for this paper. In order to do this, in the first section time will be considered as one of main themes in *Mistero napoletano*; moreover, I will illustrate how this text as a form represents something different to diary-journal and diary novel, arriving at the definition of narrative diary. In the central section the presence of epic in *Mistero napoletano* will be discussed through certain elements, such as Hamburger's epic preterite, the reformulation of some traditional epic schemes (the contrast between Old and New,

the sense of disproportion, the relationship between the individual and its community, the sense of death in the latter's value system, the author's hypoindividuality, etc.), the "political" reading of *Mistero napoletano* by La Capria, who refers to the presence of epic in Rea's text in negative terms as something motivated only ideologically. In the last section the discussion on epic in *Mistero napoletano* will be accompanied by a reading of this text within the hypermodern literary theory; moreover, it will be observed how the epic structure of *Mistero napoletano* fits well with what Donnarumma describes.

KEY-WORDS: *Mistero napoletano*, Ermanno Rea, Diary, Hypermodern, Epic, Naples

1. LA CENTRALITÀ DEL TEMPO E L'ETICA DELLA REAZIONE

Nella produzione di Rea appaiono centrali «il conflitto tra temporalità diverse, l'ombra del passato, l'incapacità di liberarsene e insieme la sua identità labile e molteplice, [...] l'immobilizzarsi e il dilatarsi paradossale del presente».¹ Il tempo è una coordinata che l'autore osserva per interpretarne i contenuti: è per tale pratica che nella narrativa "napoletana" di Rea si hanno un'assenza dell'onniscienza² e un allargamento delle voci disposte al dialogo o alla risposta.³ *Mistero napoletano* (d'ora in poi *MN*), *La dismissione* (*LD*) e *Napoli Ferrovie* (*NF*) sono stati riuniti nella raccolta *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*. Questo titolo sottolinea sia la centralità della città di Napoli come cronotopo narrativo di Rea sia il collegamento politico tra i testi. Se *MN* è il testo nel quale il "rosso" del comunismo (inter)nazionale viene descritto in una fase apicale in cui si manifestano già i segni del declino (soprattutto morale), in quelli successivi si ha un cambiamento "cromatico". Ne *LD* il "rosso" di *MN* scolorisce per uno sbandamento ideologico che porta Buonocore, al vertice della propria carriera, a dirigere lo smontaggio dell'Ilva di Bagnoli e a ritrovarsi al centro di una nevrosi collettiva e individuale.⁴ In *NF* lo scolorimento è compiuto: l'ideale

¹ MENEGHELLI 2012: 264.

² L'assenza di un narratore onnisciente può essere intesa come scelta estetica dovuta a esternazione di una coscienza etico-politica, cfr. GIORGIO 2007: 234.

³ Tale ampiezza dialettica permette al narratore di sottrarsi al gesto sia dell'intrusione nella mente dei vari personaggi sia di presentarsi come pienamente al corrente di fatti ed eventi.

⁴ Cfr. MARMO 2001: 156.

che in *MN* era di pertinenza comunista è ora incarnato da un personaggio antitetico come Caracas, naziskin convertito all'Islam. In questo «unico fluviale romanzo»⁵ se *MN* ha una certa preminenza non è solo per precedenza di composizione, ma è perché presenta dei temi che verranno in seguito ripresi e approfonditi.

In *MN* il contesto sociale è quello dal quale l'autore si allontana nel 1957, più di tre anni dopo la morte di Stalin. È un contesto che conosce molto bene e dai cui membri è ben conosciuto. Ciò che Rea realizza in *MN* è innanzitutto un appello di quanti dovrebbero essere informati del fatto “semplice” che ispira la scrittura: la morte dell'amica e “compagna” Francesca Spada. A tali individui, nella Napoli dei quali ritorna dopo tante peregrinazioni e dopo tanti anni di lontananza, Rea fa opera di auto-agnizione e illustra il motivo della propria sorprendente presenza:

Da quanti anni non rivedevo Franco Grassi? Quando ieri l'altro, al telefono, ho pronunciato il mio nome c'è stato un lungo silenzio. Poi, finalmente, ho sentito la sua voce un po' incespicante: «Ma va'!». Il tono era quello dell'incredulità beffarda, venato forse da un filo di emozione. Ha giocato d'anticipo: «Scommetto che vuoi incontrarmi per parlare di Francesca». «Già. Chi ti ha informato?» «Nessuno».⁶

Come nel palinsesto omerico del ritorno di Odisseo a Itaca e della raccolta dei propri fedeli contro i Proci che innerva sotterraneamente *MN*, Rea riunisce quella società a cui un tempo è appartenuto e che ora gli appare dispersa. Eppure, per dispersa che sia, questa “società” gli è indispensabile affinché la sua interpretazione di quegli anni non sia caratterizzata dall'insufficienza. A dare un ordine al gran numero di voci convocate, distinguendosene,⁷ vi è quella dell'autore, che, pur facendo tanti nomi e tanti cognomi, si fa responsabile delle loro affermazioni accogliendole nel proprio discorso. Nella convocazione di uomini e donne e nella rievocazione della loro passata unità vi è un'etica della reazione che,

⁵ REA, *Rosso Napoli*: 37.

⁶ ID., *Mistero napoletano*: 14.

⁷ Cfr. PERRELLA 2016: 388: «Rea dimentica la paura e interroga il passato. È anzi assetato di passato e si stupisce di come i suoi interlocutori possano vivere nella dimenticanza e nella rimozione».

limitando l'invenzione letteraria,⁸ intende additare attraverso un ordine da (ri)stabilire⁹ i colpevoli dello sfacelo sociale, morale e politico della comunità. La fedeltà a questo tipo di etica si presenta come atto imprescindibile per chi, come Rea, «non riesce a perdonarsi che il passato sia andato come è andato».¹⁰ Tale doloroso risentimento etico è ciò che spinge Rea a impedire che l'ignavia del passato ricada anche sul futuro: «ho paura d'essermi imbarcato in un'impresa disperata dalla quale non potrò uscirne che a pezzi».¹¹

2. I "TRE LIBRI" IN *MISTERO NAPOLETANO*

Nella premessa al testo Rea parla di *MN* come di «libro di fantascienza» e «libro giallo – giallo esistenziale», ma soprattutto come «libro di viaggio in forma di diario».¹² La fantascienza di *MN* viene collegata alle tematiche specifiche del «tempo pietrificato» e delle «coscienze espropriate dal loro diritto al cambiamento».¹³ La loro discussione fantascientifica avviene in un «teorema», la cui formulazione è stata possibile solo a distanza: tale posizione di «lontananza» rispetto ai fatti descritti è avvertita come necessaria perché è solo attraverso la registrazione di quanto è accaduto che la «banalità» d'un tempo mostra di essere sempre stata nient'altro che un'«evidenza».¹⁴ Il teorema «dell'acquario», istituito sullo squilibrio tra «evidenza» e «banalità»,¹⁵ intende illustrare la condizione di ambiguità in cui il comunismo napoletano ha agito: per quanti sforzi siano stati fatti,

⁸ Cfr. REA, *Mistero napoletano*: 9.

⁹ Cfr. PEZZELLA 2019: 95: «La rievocazione dei possibili dimenticati non è un vano esercizio della nostalgia, ma scoperta di una tradizione alternativa, che sorregga una lotta ancora presente, un'«altra Napoli», che si affianca come un doppio insistente a quella dominata e sconfitta».

¹⁰ GIGLIOLI 2016: 204.

¹¹ REA, *Mistero napoletano*: 315.

¹² Ivi: 7-8.

¹³ Ivi: 7.

¹⁴ Ivi: 33.

¹⁵ Cfr. ivi: 107-108: «Non fummo in grado di distinguere che la superficie delle cose. [...] Ripeto: eravamo pesci rossi in un acquario. Avevamo l'impressione che la realtà, intorno a noi, fosse sconfinata; avevamo l'impressione di essere dentro a un oceano: non ci rendevamo conto che a mezzo metro dal nostro naso c'era una parete trasparente, un invalicabile muro invisibile. L'ampiezza dell'orizzonte era soltanto illusione, inganno visivo».

nessuna azione è riuscita ad essere efficace. Il nuoto del pesce rosso (l'azione comunista) ha smosso solo le acque nelle quali ha operato: all'esterno (Napoli, l'Italia, l'Europa) tutto è rimasto, invece, immobile. È a questo proposito che il teorema può essere considerato nel contesto della fantascienza politica: ciò che sembrava impossibile (l'inefficacia del comunismo) si è effettivamente verificato. Lo stupore di Rea nel raccontare tali sviluppi mostra quanto gli eventi accaduti a Napoli si siano prodotti nell'intercapedine tra reale e illusione: il tempo pietrificato della città non è stato dovuto a «una fatalità soprannaturale», ma a «un intreccio di circostanze molto terrene, concrete, politiche. E strategiche».¹⁶ Il libro è giallo perché intende risolvere uno degli aspetti di cui si compone il “mistero” del titolo: «scoprire, a distanza di oltre trent'anni, perché si uccise Francesca, la sera di Venerdì Santo 1961, perché per lei non ci fu salvezza possibile».¹⁷ Il “mistero” su Francesca risulta essere sfaccettato: alla domanda principale, infatti, se ne aggiungono altre. Rea accumula materiali e notizie non solo per inquadrare in determinati ruoli i suoi intervistati, e per soppesarne eventuali mancanze in relazione al caso principale, ma anche per fare chiarezza sul contesto generale nel quale tanto loro quanto Francesca hanno vissuto e agito.

Fantascientifico (politico) e giallo sono i poli sui quali Rea ha costruito *MN* come diario. Benché il diario rimandi a un'idea di semplicità e di poca formalizzazione, per la vicinanza tra fatto e suo riferimento sulla pagina, va riconosciuto il tratto pregiudiziale di tale considerazione. *MN*, che dà corpo al ritorno in città dopo la fuga “napoletana” del 1957, sembra contraddire – per gli argomenti politici assunti e trattati – la polemica avviata dall'autore durante la de-stalinizzazione. In realtà, questa contraddizione è solo apparente. La discussione dell'autore sull'illiberalità del comunismo stalinista può essere letta come una denuncia *sic et simpliciter* dell'intera esperienza comunista: è in questo modo che i suoi detrattori, come l'autore ricostruisce nel racconto *La comunista*, hanno letto *MN*. La legittimità di questo punto di vista è dovuta alla natura contraddittoria della forma a cui *MN* stesso fa riferimento. Il diarista non produce qualcosa che ha con la realtà un legame diretto perché, «detta e quindi ripensata, l'esperienza si trasforma [...] nell'esperienza *seconda* del dire, del ripensare, coi suoi ritmi, le sue esigenze, le sue retoriche peculiari e costantemente asintotiche e [...] con l'eteronomia dei suoi livelli di verisimiglianza».

¹⁶ REA, *Rosso Napoli*: 29.

¹⁷ ID., *Mistero napoletano*: 7.

La scrittura dell'esperienza del "fatto" operata dal diarista, invece che produrre una corrispondenza tra quanto è scritto e quanto è stato vissuto, comporta «un allontanamento più o meno tangibile da essa».¹⁸ È per questo motivo che nella lettura del diario di *MN* lo stalinista che Rea vorrebbe porre dinanzi ai suoi stessi errori può legittimamente pensare che l'autore del libro abbia descritto qualcosa che *non è*: non per mancanza di sincerità da parte dell'autore, ma per la non condivisione sia del «*modus dicendi*» del testo sia del ragionamento che presenta. L'ulteriore definizione di *MN* come «libro di viaggio in forma di diario» serve a specificare come il testo – pur riferendosi a coordinate molto precise (la Napoli del 1993) – riesca a trattare le oscillazioni di un passato in cui non vi è stata "perdita" e quindi possibilità di salvezza, né per la città né per i suoi abitanti.

3. IL DIARIO NARRATIVO IN *MISTERO NAPOLETANO*

Al limitare tra il *diary-novel* e il diario-*journal* vi è un tipo di diario diverso. Un simile testo di confine potrebbe essere definito come diario narrativo. La distanza dal primo è data dal riferimento a «a world which is already existent». Se la realtà descritta dal romanziere ha un suo proprio significato e le sue descrizioni possono incontrare o meno il gusto del lettore, quella del diarista narrativo difficilmente può essere oggetto di una simile critica. Ciò che si esime da tale critica è l'evento stesso che il diarista narrativo intende interpretare: «the diarist is shaped by events that befall him».¹⁹ La distanza dal secondo risulta da due fenomeni: la mancanza della necessità di deprivatizzare il testo per entrare in un «public realm», da un lato, e la particolare applicazione di un *ordo* di tipo aristotelico. L'incontro tra lettore di diario e suo scrittore avverrebbe solo con un "salto" dall'esperienza del privato al «public realm of speaking and telling»; operazione che rientra in un processo definito come «"deprivatization" of the diary».²⁰ Pur facendo a meno dei procedimenti della

¹⁸ SECCHIERI 2008: 79.

¹⁹ PRINCE 1974: 167.

²⁰ KUHN-OSIUS 1981: 172.

deprivatizzazione,²¹ nel diario narrativo non mancano i mezzi atti alla sua raccontabilità.²² Mentre è diaristica la sua macro-struttura,²³ sono narrative la progressione e la costruzione del discorso intorno a una trama, la quale a sua volta può anche diramarsi in e contenere sotto-storie collegate al punto centrale. La raccontabilità del diario non è data solo da elementi come la *Streben*, la *suspense*, l'accelerazione, la caratterizzazione degli individui, ecc., ma è assicurata anche dall'uso del tempo passato e dalla gestione della fine.

Lejeune ha definito il diario come «antifiction» perché l'uso del presente in questa forma sarebbe in opposizione rispetto alla *fiction*. Nella sua lettura il presente diaristico – verbale e contenutistico – sarebbe incompatibile con la *fiction*: se il futuro è imprevedibile ed indicibile e il passato non si presta facilmente alla contraddizione, il presente «oppose un démenti immédiat à tout ce qui serait de l'ordre de l'invention».²⁴ In realtà, poiché la questione del diario non va intesa in termini di verità e menzogna, ma in termini di *modus dicendi* e di sua condivisione da parte del lettore, la ricostruzione immaginaria del presente o di tutto ciò che, pur appartenendo al passato, l'autore tratta con urgenza nel presente è possibile. Proprio come nella *fiction*, quel passato epico di cui parla Hamburger è possibile anche nel diario – in particolar modo in quello narrativo – se l'autore affronta gli aspetti di un'antiorità in connessione con un senso e un significato da afferrare nel presente. In *MN* la possibilità narrativa è assicurata da tale uso del passato epico, che non è in contrasto né con il presente della sua scrittura né con il futuro della sua lettura.

Collegata alla questione del passato epico è quella della particolare applicazione che nel diario narrativo si ha di un *ordo* di tipo aristotelico.²⁵ In linea generale il diario-*journal* e la scrittura diaristica del *diary-novel* non conoscono la propria fine. Hanno un inizio

²¹ Presenza di «well-known story lines, especially travel and historical events», finzionalizzazione del contenuto diaristico, esaltazione del commento come principio di coerenza testuale, presenza di *blanks*.

²² Cfr. GIOVANNETTI 2012: 106: «La raccontabilità di una storia corrisponde cioè alla possibilità, alla virtualità, che essa manifesta, di *essere narrata con successo*».

²³ «Schema di sviluppo cronologico relativamente esterno e predeterminato», tendenza allo «zibaldonismo» in funzione di un'«elevata eterogeneità contenutistica dell'annotato», «intermittenza dovuta all'imprevedibile manifestarsi delle occasioni scatenanti» (SECCHIERI 2008: 83-84), affermazione di prima persona in esenzione sia dalle marche onomastiche sia dal riferimento a un destinatario esplicito (cfr. LEJEUNE 2009).

²⁴ LEJEUNE 2007: 4.

²⁵ Cfr. MENEGHELLI 2013: 183: «il diario è una forma narrativa molto problematica, perché chi racconta non sa cosa accadrà il giorno dopo, e perché manca spesso di una conclusione».

che di solito è contingente all'occasione per cui una certa data diventa memorabile, hanno una parte centrale dedicata al suo sviluppo, hanno un termine. Il loro termine, tuttavia, non è scioglimento, non è risoluzione, non è in rapporto con nulla che possa dirsi "interno" al discorso. Il termine di queste scritture deriva, infatti, da qualcosa di "esterno": mancanza di interesse, morte dell'estensore o dell'autore sulla cui scrittura si svolge il romanzo, smarrimento del supporto, delusione nei confronti dell'attività, ecc. È, quindi, un rapporto tra esterno ed interno che determina il loro termine. Quella che è una consuetudine nel diario-*journal* e nel diario del *diary-novel* non è presente nel diario narrativo. Lo scrittore di questo testo non conosce la fine della propria scrittura, ma sa che vi è: opera in un regime di consapevolezza sconosciuto alle altre due forme. Se nell'*ordo* aristotelico del racconto la fine segue il mezzo, che a sua volta segue il principio, ed è quindi ciò che dà coerenza e soddisfazione all'intero discorso, la particolarità della fine nel diario narrativo deriva dal fatto che – a fronte del principio di coerenza – la soddisfazione ottenibile nel punto finale può anche essere delusa. Se la coerenza del suo discorso è data dal rispetto dell'*ordo*, la sua delusione può essere riconosciuta nell'atto mancato da parte dell'autore di sviluppare la fase del mezzo. Nell'utilizzo della macro-struttura diaristica, questo testo si comporta come una scrittura minuscola che ambisce ad essere maiuscola: la sua argomentazione si dirige verso un punto finale che lo concluda, e anche se questo non accade la tensione che la sorregge è finalizzata in ogni caso a trovare una risoluzione del discorso e, quindi, a ritornare alla questione posta nel principio aristotelico. In questa tensione il movimento dell'argomentazione non si comporta diversamente da quello in atto, ad esempio, in un'opera di *fiction*.

4. L'EPICO IN *MISTERO NAPOLETANO*

Se si leggesse *MN* saltando la premessa autoriale si perderebbe il chiarimento dell'occasione della sua scrittura. *MN* è stato scritto come soddisfazione di una richiesta e di un appello ultraterreni: «Ho letto questi diari [...] come una sua tardiva richiesta di giustizia, il suo estremo appello all'amico di tanto tempo fa: sii il mio testimone, spiega tu al mondo sino a che punto fui innocente. Fui vittima. Fui ingenua. Fui strumento inconsapevole di trame

tessute da perfide volontà».²⁶ La devozione ieratica che motiva la scrittura non si concretizza in una semplice celebrazione del ruolo avuto dagli individui in un dato tempo. In questo senso, il senso della morte tracciato in *MN* non è meramente metonimico. Benché il suicidio di Francesca rispecchi quello compiuto da un'intera comunità, il suo racconto non è geremiade: il consorzio sociale che l'evento dovrebbe rinforzare è già al di fuori della storia, come si evince dalla moderazione e dal sospetto con cui l'*ancòra* comunista Rea riferisce dell'elezione del socialista-ex operaista Bassolino a sindaco di Napoli (1993). La morte di Francesca richiamata per descrivere un mondo-che-è-stato vissuto da molti non produce una «iscrizione del senso del vivere di ciascuno in un disegno superiore», ma offre – attraverso il ricordo proposto al lettore – una «trasmissione di valori socialmente condivisi».²⁷ La ricostruzione del contesto e la congettura circa i suoi risvolti fanno sì che la morte di Francesca diventi epica sia perché essa si smarca dal pericolo della rimozione collettiva da parte della comunità sia perché viene (ri)presentata agli individui della società “dispersa” come atto tragico che deborda dalla sua natura singolare. Il suicidio di Francesca rientra quindi in quegli eventi che «sembrano poter vivere oltre se stessi, trasferendosi in uno spazio alternativo, [...] che trascende la singolarità della vita e garantisce una sorta di eternità».²⁸ Da questo punto di vista, l'attenzione riservata al contesto ha un duplice ruolo: da un lato, favorisce il racconto fondativo dell'amicizia Rea/Francesca, dal momento che è in precise coordinate che essa prima si fonda (gli anni Cinquanta) e poi si rinsalda (gli anni Novanta del diario); dall'altro, costituisce un precedente da richiamare nel giudizio delle condotte negative e divergenti rispetto all'idea originaria. Questi elementi vengono raccontati dall'autore volgendoli nel *mythos*, ovvero attraverso una gestione dei contenuti che agisce sulla realtà a cui questi stessi contenuti appartengono per mezzo di un distanziamento (da qui la necessità della *lontananza* avvertita da Rea). Tale realtà viene raccontata «sotto forma di leggi»,²⁹ ovvero in modo da trarre dalla sua esposizione un *vero*, perché è attraverso un simile tipo di ordinamento che l'autore può giungere alla chiarezza. È proprio nell'attitudine nei confronti della Legge, distorta dal comportamento

²⁶ REA, *Mistero napoletano*: 12-13.

²⁷ LI VIGNI 2021: 9.

²⁸ TIRINANZI DE MEDICI 2017: 61.

²⁹ CONDELLO - TORRACA 2021: 215.

di Francesca, prima, e risarcita dalla scrittura diaristica di Rea,³⁰ dopo, che la ricostruzione del “mistero” e del contesto diventa epica, dal momento che è nella sua resa letteraria che la fondazione tanto di un’etica quanto di una comunità viene tracciata nelle sue strutture più profonde.

Il tratto epico che l’autore riconosce alla morte di Francesca – nervo della narrazione circostanziale e specola dell’elucubrazione su Guerra Fredda, PCI e stalinismo – è riconoscibile nella sua stessa dismisura: quella per cui Francesca lascia come messaggio al suo compagno Renzo solo una poesia da interpretare, quella per cui essa avviene in un momento insospettabile e incredibile,³¹ quella per cui essa può essere messa in relazione sia a quella di amici vicini sia a quella di figure tanto lontane da essere quasi archetipiche.³² L’ostinazione di Rea nel ricostruire ciò che non è possibile (le ragioni profonde di un gesto compiuto da altri) non tende a silenziare per sempre un evento: non rientra cioè nelle pratiche di gestione del lutto demartiniano. Anzi, è finalizzata ad illustrare la vitalità della sua stessa eco nel presente e a sottolinearne il carattere di vera e propria prodezza eroica: di fronte al disgusto per il circostante, Francesca riscatta la propria umanità negandosela e rifiutando, per la sua degradazione, quell’etica del comunismo stalinista che aveva da sempre rispettato.

Poiché rassegnazione e smemoratezza prodotta da rimozione non si sono verificati, *MN* riesce a compiere ciò che Rea si era ripromesso di fare. Il successo della “fine” di *MN* va inteso alla luce della sua gestione del *tempo*: propostosi di verificare quanto è accaduto nel passato da un punto di osservazione “presente”, l’autore costruisce un rapporto temporale molto particolare, nel complesso elastico.³³ L’elasticità del rapporto tra passato indagato, presente da cui parte l’indagine e futuro al quale lasciarla in eredità non implica per le diverse temporalità una mancanza di caratterizzazione. Se il futuro è sia il tempo nel

³⁰ Sugli usi pubblico-politici della scrittura diaristica, cfr. HELLBECK 2006.

³¹ Quando il trasferimento a Roma imposto a Renzo potrebbe assicurare alla coppia una relativa tranquillità “politica”.

³² Francesca è «donna troppo piena di fremiti romantici», ammiratrice di Seneca (il cui gesto estremo rivede in quello replicato da Caccioppoli) e con una profonda cultura classica: su queste basi, Rea motiva il gesto di Francesca con la sua lealtà nei confronti di un ideale in cui si intrecciano una linea estetica e una linea etica. Se Francesca si suicida è per affermare sulla propria esistenza, nel momento in cui se ne priva definitivamente, la propria volontà, sull’esempio romantico e sull’esempio stoico di Seneca *via* Caccioppoli.

³³ L’elasticità è inoltre tratto associato anche alla scrittura diaristica, cfr. COTTAM 2001: 267-268.

quale i “debiti” del presente con il passato sono più vicini a una risoluzione sia il tempo dell’utopia e dell’auspicio, mentre il presente è quello della consapevolezza, il passato è il punto zero. Quest’ultimo rappresenta sì la dimensione della dismisura dell’etica da seguire rispetto all’esistenza vissuta, ma anche la temporalità che permette attraverso la sua stessa rievocazione e ricostruzione letteraria di comprendere il presente e di preservare sul nascere il futuro. Il sentimento del tempo passato di Rea è epico, come filologico è quello del presente e poetico quello del futuro.

Anche La Capria ha discusso del tratto epico di *MN*. L’autore di *Ferito a morte* reputa elementi d’interesse del testo il suo essere «uno dei pochi libri scritti da un autore napoletano su Napoli che ci parla veramente di storie della borghesia napoletana» e la presentazione di «personaggi [che] *pensano*, ragionano e sono in tutto e per tutto all’altezza di chi li racconta». L’epico di *MN* sarebbe dovuto essenzialmente al carattere elitario della società rappresentata (i quadri del Partito, le sue figure decisionali e di spicco) e alla “grandezza” dei suoi stessi individui:

questi personaggi strappati dalla vita che li tratteneva sono nel libro fin troppo mitizzati. Ma forse una certa mitomania apparteneva anche a loro, ed era necessaria all’autore, per tirarli fuori dall’oblio cui erano probabilmente destinati. Quel Caccioppoli e quella Francesca che suonano il piano a quattro mani e s’innalzano di colpo nella sfera del sublime, quei paroloni, quella devozione al Partito, alla propria “missione”, insomma, vien da pensare: chi credevano di essere?³⁴

L’epico di fondo di *MN* sarebbe osservabile anche da un punto di vista stilistico. È interessante notare come La Capria, nel proprio discorso sull’epico di *MN*, non citi quello che Rea costituisce come una sorta di stile formulare. Il Grande Silenzio (quanto occorre nel comunismo napoletano nei confronti degli eterodossi), il “milione di milioni” come contesto impossibile entro il quale supporre di fare un gesto, il Teorema dell’acquario, la figura di Alcesti, il “rapimento del mare”, la Grande Necessità (la consegna di Napoli agli Alleati in nome della democrazia): termini o espressioni che ricorrono nel testo per sintetizzare o riferire concetti di più ampia portata. Che l’azione di Rea determini certe

³⁴ LA CAPRIA 1998: 145.

reazioni nei suoi interlocutori non è sufficiente a classificarla nel dominio della “forza”. Infatti, è quello della *leggerezza* che meglio la caratterizza: la verbalità, ovvero la disposizione a farsi aedo, è il tratto principale che Rea assume sia quando riferisce ricordi altrui sia quando interpreta le confidenze che raccoglie. L’assenza di un’azione propriamente detta serve in *MN* proprio a comprendere eventi e fatti di cui non è stato pienamente protagonista: se l’autore, infatti, riporta i commenti degli amici, lo fa solamente perché è attraverso il discorso e la parola che riesce a esercitare l’intelligenza sulle cose. Associato alla *leggerezza* in funzione del ragionamento, lo stile formulare di *MN* non costituisce per La Capria un elemento propriamente epico della sua scrittura. A proposito della lingua di *MN* La Capria sostiene che, nonostante un certo astio dell’autore nei confronti degli sviluppi del comunismo, è proprio a partire da essa che è possibile motivare il ricorso al tono «enfatico-epico», spesso adoperato incongruentemente (come nel caso dello sciopero dei tranvieri, descritto come l’«assalto al Palazzo d’Inverno» o l’ammutinamento del «Potëmkin»). Benché la posizione critica di Rea verso lo stalinismo non presupponga la nobilitazione che certi toni assicurano, l’epico a cui l’autore ricorre viene motivato da La Capria con l’intenzione di riferire della guerra interna al Partito in termini di contrasto catastrofico tra un “vecchio” mondo ideologico e una città privati della possibilità di salvezza, da un lato, e un “nuovo” pensiero politico che avrebbe potuto concretizzare questa salvezza, dall’altro. L’inconsueto modo epico utilizzato da Rea ben si confà al contesto sociale rappresentato. Lungi dall’essere quel consorzio umano coeso e tendente verso il medesimo fine, adoperando i medesimi mezzi, che reputa di essere (da qui la “grandezza” di La Capria), la società comunista di *MN* reca in sé i tratti di una differenziazione che comporta per le azioni dei suoi componenti una impersonalità tale che i loro rapporti di casualità vanno minuziosamente indagati e ricostruiti. Le digressioni sul contesto, i riferimenti di Rea al proprio lavoro di ricerca, la ricostruzione dell’intimo delle persone, la contestualizzazione calendariale degli eventi (il passato viene presentificato in pagine diastriche che recano luogo e data di composizione), la stessa gestione ritardante del tempo e della “fine” non mirano a una distensione del racconto, ma a una concentrazione epica della sua stessa tensione.³⁵ La storia maiuscola, in questo senso, non appare come un insieme di eventi e fatti slegati tra loro: la centralità dell’io dell’autore convalida il trattamento

³⁵ Cfr. AUERBACH 2000.

epico della materia, dal momento che è attraverso la significatività personale dell'episodio della morte dell'amica che si giunge a sottolineare quella collettiva del contesto in cui esso si è attestato. Anche quando Rea si dilunga, riferendo i propri dubbi sulla lettura dei diari personali dell'amica o sulla legittimità del proprio operato, non si è nell'ordine della cattiva infinità hegeliana, ma nel regime epico in cui nulla deve essere lasciato non detto e nella «tendenza a rappresentare *estensivamente* la realtà».³⁶ Lo sfruttamento di tale fenomeno consente sia di dare a un evento frattale come la morte di Francesca una reale consistenza (sono Alcesti, Admeto e Thanatos a consustanziarsi in lei, Renzo e il Partito e non quest'ultimi a rimandare alle figure del mito) sia di far sì che una certa speranza di rimozione non si verifichi³⁷ e che quindi il fatto singolare attualizzi anche nel presente la pluralità del passato.³⁸ Nell'aggiornare i moduli dell'epica su fatti che testimoniano la resistenza di un "vecchio" mondo nei confronti di un nuovo ordine etico e sociale Rea costruisce un racconto concreto. In tale costruzione il punto di vista di Rea non è soggetto a una «sistematica restrizione del campo visivo, percettivo e conoscitivo» perché – per mezzo dell'interpretazione e della congettura – il narratore di *MN* elude il vincolo della «limitazione».³⁹ Il racconto concreto di *MN* progredisce avvalendosi di una molteplicità di osservazioni che riesce a dissimulare il proprio carattere plurale. Questo insieme viene trasmesso sia attraverso un punto di vista passato e ricordato nel presente sia attraverso un punto di vista presente con cui il passato viene soppesato. Ma il punto di vista finale, che deriva dalla correlazione dei due appena nominati, consta però anche di quelli degli individui interpellati. In questo modo la struttura di *MN* giace su più piani: sul punto di vista del Rea-di-allora e su quello del Rea-di-ora, sul punto di vista degli interlocutori, i quali a loro volta espongono la loro vecchia *Weltanschauung* e ciò che a tale riguardo è cambiato; infine, sulla sovrapposizione e anche sul contrasto tra tutti questi punti di vista. In una simile architettura multi-piano, la questione della trasmissione riguarda il modo in

³⁶ TIRINANZI DE MEDICI 2017: 67.

³⁷ Cfr. REA, *Mistero napoletano*: 189-190: «uno degli ospiti mi ha chiesto perché mai avessi deciso di occuparmi di Francesca: in fondo, ha detto, non ha contato molto a Napoli. [...] Anche un'altra persona, [...] giorni orsono mi ha rivolto una domanda analoga, riferendola però a Renzo Lapicciarella. [...] avrei fatto meglio a concentrare la mia attenzione su altri nomi: [...] insomma su un *vincitore*, un uomo di successo. Non uno *sconfitto*».

³⁸ Cfr. *ivi*: 72.

³⁹ MENEGHELLI 1998: XIV-XV.

cui l'autore ha risolto la complessità derivante dal riferirsi a due periodi storici distinti, a due "personalità" diverse (stalinista pura *vs.* comunista critica), a due ordini della società diversi;⁴⁰ di conseguenza, riguarda il modo in cui tutto ciò è stato trasmesso all'interno di un atto comunicativo. Se Rea segue le «orme» dei suoi "personaggi",⁴¹ questo accade per discutere del rapporto di casualità tra le loro azioni e la "verità" sul mistero di Francesca. La supposizione di tale rapporto è ciò che dà senso allo specifico evento sul quale l'autore si concentra: mentre la sua costruzione dipende dalla relazione tra diversi punti di vista, oltre che da elementi verificabili/verificatisi, la sua espressione non può che essere quella del dubbio e della congettura, dal momento che l'addizione di varie certezze non comporta automaticamente una verità al quadrato. L'epico di *MN* può essere riconosciuto, ma facendo a meno della lettura politica di La Capria. È di ascendenza epica il contatto con il campo avversario che Rea, che possiede un proprio "accampamento" di riferimento, e in nome del quale parla, ha con la capitaneria americana di Bagnoli per chiedere informazioni sull'installazione della base NATO a Napoli e sul "sequestro" del porto cittadino. È omerica la scena in cui la parte offesa va da chi in quel momento gli è avversario, nell'enclave creatasi in un territorio che gli è proprio, a chiedere ragione della possibilità non concessa di riscattare il *corpo morto*.⁴² Ha la dismisura tipica dell'epica quel dissidio tra volontà di democrazia e democrazia "impedita" alla fine della Seconda guerra mondiale, tra Blocco Occidentale e Orientale, tra comunisti ortodossi ed eterodossi. Battaglie, lotte in campo aperto, tradimenti segreti, macchinazioni nell'ombra, martiri e glorificazioni: i personaggi di Rea, ciascuno ascrivibile a un preciso "campo", e quindi a precisi *accampamenti* e *quartieri*, agiscono e discutono comprendendo tali dissidi all'interno delle proprie personali prospettive, facendosi cioè portatori di quelle che Ryan definisce come «*embedded narratives*».⁴³ Eppure, quella dell'epico in *MN* non è solo una questione contenutistica.

⁴⁰ *MN* è stato scritto in un ordine della realtà (sociale, culturale, politico, ecc.) nettamente diverso rispetto a quello in cui si colloca cronologicamente: cioè nel post-1989, dopo la caduta del Muro di Berlino, dopo la fine della contrapposizione dei blocchi occidentale e orientale, dopo la fine della Guerra Fredda.

⁴¹ REA, *Mistero napoletano*: 191-192.

⁴² Il riferimento è al discorso tra Priamo e Achille circa la restituzione del cadavere di Ettore in *Iliade*, XXIV.

⁴³ Cfr. RYAN 1991: 156: «*Embedded narratives* [...] are the story-like constructs contained in the private worlds of characters. These constructs include not only the dreams, fictions, and fantasies conceived or told by characters, but any kind of representation concerning past or future states and events: plans, passive projections, desires, beliefs concerning the history of TAW [Textual Actual World, ndr.]. Among these em-

La rievocazione di un passato reale, esperito da soggetti reali in ambienti reali, invaliderebbe quanto sostenuto da Hamburger circa il preterito epico. Il tempo verbale passato che viene utilizzato nelle narrazioni come l'epica non indicherebbe la collocazione cronologica del fatto esposto, ma solamente la sua finzionalità:⁴⁴ la lettura di *MN* alla luce del preterito epico non sarebbe quindi possibile a causa dell'assenza di personaggi finzionali. Tuttavia, tra le definizioni di *MN* vi è anche quella di libro di fantascienza. Uno degli ambiti di pertinenza di *MN* è quindi individuato nella *fiction*: questo collegamento riferisce dell'incredibilità degli anni Cinquanta e Sessanta napoletani, italiani e "occidentali" percepita da quanti li hanno vissuti. Se le persone ascoltate e il loro passato sono reali, è lo statuto di ciò che hanno vissuto ad essere, paradossalmente, simile a quello della finzione: il "fatto" è reale, è il suo "sviluppo" ad apparire fantasioso; d'altra parte, è lo stesso autore a rispondere allo sviluppo fantasioso dei fatti reali con lo strumento della congettura come prodotto equidistante tanto dall'immaginazione quanto dalla realtà. Il preterito epico di *MN* permette all'autore, nonostante la lontananza dalla finzione, di narrare – e non semplicemente di esporre – una posteriorità e di effettuare quel cambiamento tra *origo*-io e *origines*-io utile sia alla costruzione della congettura sia ad esprimere diverse *embedded narratives*. L'evocazione del mondo-che-è-stato avviene al condizionale passato, quindi, non perché *MN* si serva esclusivamente di questo modo verbale e del suo tempo. Anzi, il modo verbale più frequentemente utilizzato è quello dell'indicativo, di cui viene utilizzata la gamma dei tempi passati. Il suo uso, però, non è quello consueto.

Era l'alba quando i tranvieri del deposito di San Giovanni a Teduccio incrociarono per primi le braccia riunendosi in assemblea. L'astensione dal lavoro si protrasse dalle quattro e trenta del mattino sino alle sette e mezza, cioè sino al momento in cui subentrò il personale viaggiante e quello addetto alle officine del secondo turno, che dichiarò a sua volta uno sciopero di alcune ore. [...] vicoli e strade venivano battuti da pattuglie in assetto di guerra. La parola "pace" non doveva risuonare per nessuno motivo al mondo: gli ordini da Roma erano tassativi.⁴⁵

bedded narratives, some reflect the events of the factual domain, while others delineate unactualized possibilities».

⁴⁴ Cfr. HAMBURGER 1973: 68-96.

⁴⁵ REA, *Mistero napoletano*: 255.

Questo passo è stato aspramente criticato da La Capria per il kitsch prodotto dal tono epico impiegato e per la contraddizione “linguistica” dell’autore, che, pur volendo giudicare lo stalinismo, «ritrova il linguaggio di allora» e diventa «vittima delle stesse illusioni dei suoi personaggi», dando l’impressione di «condividerle ancora». ⁴⁶ In realtà, in questo passo il ricorso ai tempi passati non serve a preparare una scena narrativa perché gli elementi discussi (lo sciopero, l’assetto da guerra, l’ordine da Roma, ecc.) sono essi stessi sviluppi di una più ampia riflessione (il pacifismo nel PCI) che si riferisce al rapporto tra gli oggetti intellettuali assunti da Rea. I tempi con i quali questi elementi vengono raffigurati non concretizzano una mitizzazione sotterranea di ciò che in superficie si sostiene di voler giudicare, ma rappresentano solamente il modo *logico* di trasmettere gli elementi ritenuti necessari a un’evocazione del mondo-che-è-stato. Il processo evocativo avviene al condizionale passato perché il suo mondo di riferimento appartiene a un tempo anteriore, ma soprattutto perché il regime entro il quale viene assunto è quello dell’invece-avrebbe-dovuto e dell’invece-avrebbe-potuto: Napoli avrebbe potuto essere cosa diversa, invece di essere ciò che è stata; il comunismo avrebbe potuto e dovuto essere cosa diversa, invece di essere stato ciò che è stato; Francesca avrebbe dovuto e potuto vivere, invece di suicidarsi.

5. L’IPERMODERNO E *MISTERO NAPOLETANO*

In *MN* l’autore non viene mai riconosciuto per nome. La mancanza del nome si attesta nonostante l’autore si fregi della marca pronominale e grammaticale “io”. Nell’eliminare il dato che più può individuarlo, rende le proprie congetture e le proprie supposizioni oggetto di una vera e propria condivisione. Queste vengono condivise affinché anche gli altri interpreti degli anni del comunismo napoletano possano comprendere il proprio ruolo nel mistero del titolo. In tal senso, la mancanza in *MN* del nome dell’autore va collegata all’intenzione di rendere quanto più agile possibile il processo di immedesimazione del lettore nella ricostruzione. Questo fenomeno, facilitato da Rea, non va inteso come un’ammissione di insignificanza rispetto al lavoro compiuto, ma come un’esaltazione dell’avvicinamento alla verità, che risulterà tanto più rilevante quanto meno invadente

⁴⁶ LA CAPRIA 1998: 146.

sarà la presenza autoriale. L'ipoindividualità di Rea, di cui non vengono forniti dettagli caratterizzanti, è da questo punto di vista più in debito con i moduli dell'epica che non con quelli del romanzo: per mezzo della possibilità diaristica di fare a meno di riferirsi a sé stesso come attante e della "leggerezza" aedica, l'autore "presta" la propria voce a una comunità di cui ha fatto parte e della cui origine è stato membro attivo. La voce di Rea, benché sia presente lungo tutto il testo, accoglie in sé quella di tante altre personalità, ma senza mai minimizzarle (persino il factotum della redazione de «l'Unità» di Napoli ha diritto alla parola, anche di ingiuria).⁴⁷ La mancanza del nome non è, quindi, indice dell'uso della forma diaristica per illustrare la relazione dell'autore con il proprio io. Da un lato, l'uso dell'*io* in assenza della marca onomastica testimonia l'insufficienza di una conoscenza di tipo oggettivo, dal momento che «la semplice ricognizione dei dati [...] non può spiegare nulla».⁴⁸ Questa insufficienza riguarda solamente il paradigma positivista, tant'è vero che in *MN* a essere esaltata è la posizione "interna" dell'autore come unica prospettiva praticabile. Assunta tale posizione, diventa automatico che a essere oggetto del racconto sia anche lo stesso Rea, in un doppio movimento in cui si hanno un allontanamento da sé per dire di Francesca e degli anni napoletani e un avvicinamento a sé per dire delle reazioni che quest'operazione suscita: «dire ciò che di una storia parla e risuona nella propria, significa in realtà non dire né la storia dell'uno, né la storia dell'altro, né una individualità, né l'altra, ma l'una e l'altra: significa dire "ciò" che avviene nell'andare dall'una all'altra».⁴⁹ Dall'altro, il dubbio e il sospetto di Rea e il suo essere personaggio interrogativo⁵⁰ sono gli elementi che favoriscono l'immedesimazione del lettore. La definizione della scrittura come incubo e peso⁵¹ relativizza lo sforzo autoriale nell'esercizio del suo essere interrogativo. È in questo atto che il lettore può immedesimarsi, affinando sull'ansia di Rea di avvicinarsi il più possibile alla verità del "fatto" la propria ansia di scoprire le molte chiavi possibili del *mistero*.

Publicato nel 1995, *MN* è stato scritto tra il 1993 e il 1994. Fa riferimento a eventi di quarant'anni prima, osservati da una prospettiva ad essi ulteriore, ma strizza

⁴⁷ Cfr. REA, *Mistero napoletano*: 31.

⁴⁸ TAMASSIA 2020: 7.

⁴⁹ Ivi: 8.

⁵⁰ Sull'essere "interrogativo" del narratore come punto privilegiato per l'opera di immedesimazione del lettore, cfr. BRUGNOLO 2020: 6-15.

⁵¹ Cfr. REA, *Mistero napoletano*: 363-364.

l'occhio a un futuro che si spera migliore. Il suo autore si esprime in prima persona, eppure questa figura resta innominata per tutto il testo e il simbolo grafico che più lo rappresenta è il punto di domanda, non quello esclamativo. La certezza è avulsa da ogni contesto e i documenti, quando raggiungibili, vanno interpretati e non hanno valore di verità assoluta. Alla luce di tutti questi fenomeni, in apparente opposizione l'uno all'altro, *MN* andrebbe letto come testo di una fase aurorale dell'ipermoderno italiano.

La parola per Rea è «incubo», ma è anche un'attività che va praticata con costanza. Per comprendere in che modo la parola autoriale si particolareggi bisogna tenere presente che il suo argomento di riferimento è soprattutto la Storia. La mediazione dell'autore rispetto ai «fatti» di cui dà conto non è all'insegna di un gusto antiquario: benché il «mondo» considerato sia ormai totalmente diverso da quello in cui scrive, l'operazione epica di *MN* tende a fare «controstoria degli sconfitti e dei marginali» dal tempo presente di un individuo anch'esso sconfitto e marginale.⁵² Il disgusto che porta a questo risultato non è motivato ideologicamente, ma ciò non vuol dire che Rea discuta senza rifarsi a un'idea. La mediazione, quindi, si svolge nel contrasto tra un'ideologia che ha fallito e un'idea che invece è sopravvissuta, tra comunismo come Partito e socialismo democratico come idea. Nel porre sé stesso come ente mediatore tra passato e presente, tra «fatto» e sua interpretazione, vi è la consapevolezza di Rea circa la produttività della discussione della realtà *anche* in termini letterari. La sua parola, in questo senso, è già oltre il gesto postmoderno di rendere indipendenti l'uno dall'altro i poli della realtà e della letterarietà.⁵³ La sua concezione del racconto è, infatti, estremamente positiva, nonostante sia conscio del fatto che, come mezzo, non potrà risolvere l'obiettivo prefissatosi. Eppure, tra la formulazione di una congettura e la decisione di non tentare nulla è la prima strada quella che viene percorsa. Per mezzo di un realismo balzachiano,⁵⁴ in *MN* non si assiste alla trasformazione degli eventi in finzione, e quando l'autore espone le proprie supposizioni, le dichiara sempre come tali. La stessa determinazione di Rea a non fare del testo un «romanzetto»⁵⁵ può essere messa in relazione con la «resistenza alla finzionalizzazione»

⁵² Cfr. TIRINANZI DE MEDICI 2018: 82-95.

⁵³ Cfr. DONNARUMMA 2014: 147.

⁵⁴ Cfr. *ivi*: 70.

⁵⁵ REA, *La comunista*: 55.

e alla «trasformazione in [fiction] degli elementi tratti dalla cronaca e dalla storia»⁵⁶ che si attestano nella letteratura italiana proprio negli anni di composizione e pubblicazione di *MN*. Nel difendere la serietà del rapporto tra cronaca e storia, da un lato, e letteratura, dall'altro, *MN* ha già in sé un'infiorescenza ipermoderna.⁵⁷ L'autore non saprà mai come siano andate effettivamente le cose: non c'è svelamento, ma al massimo ricostruzione e collegamento tra sensi e sensazioni; la sua parola, mentre cerca di cogliere la portata di un certo "male", trattiene in sé il peso di una fatica, che è quella della restaurazione dei diritti di una verità. Tali diritti vengono esercitati da Rea attraverso la decostruzione del modo in cui i fatti storici del PCI napoletano sono stati tramandati e trasmessi. Per fare ciò, il gesto principale che viene compiuto è quello di una contrapposizione che deriva da una presa di posizione: un individuo che non viene chiamato per nome che, per riabilitare un'idea e coloro che l'avevano fatta propria, si scontra con un insieme di personalità, debitamente nominate, che invece hanno fatto di quell'idea – in nome dell'ideologia – un oggetto di perversione e dei suoi sostenitori dei soggetti da silenziare. La *vulgata* relativa a un PCI dai tratti democratici che in *MN* viene rovesciata diventa oggetto di una narrazione da parte di un soggetto che afferma continuamente la propria posizione rispetto ad essa, che – per il suo stesso gesto – occupa un ruolo di minorità e che – per storia personale rispetto al Partito e a parte della propria comunità – è stato costretto alla marginalità. L'operazione di Rea mira al beneficio della città e del paese, tanto da poter essere considerata come un tentativo di (contro-)storia patria. Il tratto ipermoderno di *MN* consiste nell'insieme di vari elementi: il confronto che l'autore, in prima persona e assumendosene la responsabilità, ha con gli eventi cittadini e nazionali; la sua posizione di mediazione nei confronti di questi eventi e la consapevolezza che solo attraverso questo gesto è possibile confermare il "diritto" della verità;⁵⁸ la credibilità delle esperienze ricostruite a fronte dell'incredibilità del tempo storico in cui si sono avute; la concezione positiva del racconto; l'esaltazione del documento commentato e citato in completezza di dati, e la sua chiara circoscrizione nel flusso narrativo.

⁵⁶ DONNARUMMA 2014: 117.

⁵⁷ Cfr. ivi: 118: «la letteratura ipermoderna combatte la finzionalizzazione universale, proprio perché ci fa i conti. [...] Ogni rappresentazione ha una forma, ogni racconto è costruito, ogni scrittura è [...] un artefatto; ma questo non significa che ogni rappresentazione, ogni racconto, ogni scrittura sia fiction, cioè invenzione».

⁵⁸ Cfr. ivi: 208.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- REA, *Mistero napoletano* = Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, Milano, Feltrinelli, 2016 [I ed. 1995].
- REA, *Rosso Napoli* = Ermanno Rea, *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii. Mistero napoletano, La dismissione, Napoli Ferrovia*, prefazione di Giulio Ferroni, nota introduttiva di Ermanno Rea, Milano, BUR, 2009.
- REA, *La comunista* = Ermanno Rea, *La comunista. Due storie napoletane*, Milano, Giunti, 2012.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AUERBACH 2000 = Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, a cura di Aurelio Roncaglia, vol. I, Torino, Einaudi, 2000.
- BRUGNOLO 2020 = Stefano Brugnolo, *Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa*, in «Enthymema», 25, 7 (2020), 6-15 (<<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/13818/12950>>).
- CONDELLO - TORRACA 2021 = Angela Condello - Tiziano Torraca, *La finzione giuridica e la finzione letteraria*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci, 2021, 207-226.
- COTTAM 2001 = Rachel Cottam, *Diaries and Journals: General Survey*, in *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, edited by Margareta Jolly, vol. I, London, Fitzroy Dearborn, 2001, 267-269.
- DONNARUMMA 2014 = Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- GIGLIOLI 2016 = Daniele Giglioli, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9 (2016), 203-217.

- GIORGIO 2007 = Adalgisa Giorgio, *Coscienza etico-politica e realtà nella scrittura di Ermanno Rea*, in «Narrativa», 29 (2007), 227-239.
- GIOVANNETTI 2012 = Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- HAMBURGER 1973 = Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, trans. eng. Marilyn J. Rose, Bloomington, Indiana University Press, 1973².
- HELLBECK 2006 = Jochen Hellbeck, *Revolution on my Mind: Writing a Diary under Stalin*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- KUHN-OSIUS 1981 = Eckhard Kuhn-Osius, *Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm*, in «The German Quarterly», 54, 2 (1981), 169-171.
- LA CAPRIA 1998 = Raffaele La Capria, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Milano, Rizzoli, 1998.
- LEJEUNE 2007 = Philippe Lejuene, *Le journal comme «antifiction»*, in «Poétique», 149 (2007), 3-14.
- LEJEUNE 2009 = Philippe Lejuene, *On Diary*, edited by Jeremy Popkin - Julie Rak, trans. eng. Katherine Durnin, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009.
- LI VIGNI 2021 = Fiorinda Li Vigni, *Il sogno di Achille*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici/La scuola di Pitagora, 2021.
- MARMO 2001 = Marcella Marmo, *Smontare con cura. Ermanno Rea e la «dismissione»*, in «Meridiana», 42 (2001), 155-176.
- MENEGHELLI 1998 = Donata Meneghelli, *Introduzione*, in Ead., *Teorie del punto di vista*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, IX-XXXIV.
- MENEGHELLI 2012 = Donata Meneghelli, *William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo*, in «Impossibilia», 4 (2012), 262-276.
- MENEGHELLI 2013 = Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narritività totale*, Milano, Morellini 2013.
- PERRELLA 2016 = Silvio Perrella, *Postfazione*, in REA, *Mistero napoletano*, 383-394.
- PEZZELLA 2019 = Mario Pezzella *Altrenapoli*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.
- PRINCE 1975 = Gerarld Prince, *The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-Genre*, in «Neophilologus», LIX (1975), 477-481.

- RYAN 1991 = Marie-Laurie Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- SECCHIERI 2008 = Filippo Secchieri, *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», 23, 1 (2008), 75-93.
- TAMASSIA 2020 = Paolo Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'Adversaire di Emmanuele Carrère*, in «Mimesis», 26 luglio 2020 (<<http://mimesis.education/uncategorized/paolo-tamassia-documento-efinzione-nel-romanzo-il-caso-delladversaire-di-emmanuel-carrere/>>).
- TIRINANZI DE MEDICI 2017 = Carlo Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzenesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017, 53-75.
- TIRINANZI DE MEDICI 2018 = Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.