



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**

Per soli uomini?
Il pubblico dell'epica
nella prospettiva di genere

V, 2

2024

a cura di Sandra Carapezza

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 Bucci (Universität Basel), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Danielle Feller (Université de Lausanne), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), 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), Micol Muttini (Université Grenoble Alpes), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Paris, Louvre, Jean-Baptiste Camille Corot, *Liseuse couronnée de fleurs, ou La muse de Virgile*

«AOQU» V, 2 (2024)

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

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2024/2



Copyright © 2024

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



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**

Indice

Sandra Carapezza, Premessa	pp. 7-13
Salvatore Francesco Lattarulo, <i>«E pende ancora dalla bocca del narrante»: la Didone virgiliana, un'eroina epica appassionata di poemi (e le suggestioni di questo modello nella Francesca bibliofila di Dante)</i>	pp. 15-38
Giacomo Stanga, <i>«A vostro onor di questo libro è il fine». Le donne negli appelli al pubblico dell'«Inamoramento de Orlando»</i>	pp. 39-60
Annalisa Perrotta, <i>Perdere la testa. Le figure esemplari di Isabella e Bradamante e il loro pubblico</i>	pp. 61-98
Nicola Catelli, <i>Oltre l'involucro del racconto: Angelica in fuga e Angelica in cammino nell'«Orlando furioso»</i>	pp. 99-134
Marco Verde, <i>«Donne io vel dico da parte de Orlando». Appunti sulle lettrici del poema cavalleresco nel Cinquecento</i>	pp. 135-162
Anna Carocci, <i>Serate per famiglia: il pubblico popolare femminile e gli spettacoli cavallereschi</i>	pp. 163-188
William Grandi, <i>La dimensione femminile della letteratura mitologica per l'infanzia in Italia</i>	pp. 189-207

Matteo Piccioni, <i>A Reading for her. Omero letto da Alma-Tadema, tra innovazione iconografica e ricezione della cultura greca nell'Inghilterra vittoriana</i>	pp. 209-234
Daniel Russo, <i>The representation of female characters in Butler's translation of the "Odyssey": a corpus-based approach</i>	pp. 235-258
Ehsan Zivaralam - Yassaman Khajehi, <i>Feminine "Ta'zieh": breaking the strict masculine wall by Iranian women in the Qajar Dynasty</i>	pp. 259-286
Felice Amato, <i>Women and traditional stories in second wave feminism</i>	pp. 287-312
Dalila Forni, <i>Spunti di genere nei videogiochi dai tratti epici: dall'archetipo dell'eroe ai viaggi delle eroine</i>	pp. 313-336
Barbara Pollak-Lewis, <i>Interview with Nina Paley</i>	pp. 337-348

PREMESSA

La domanda che dà il titolo a questo numero monografico di «AOQU», *Per soli uomini?*, si impone a chi volga uno sguardo anche frettoloso al mondo epico: si ha l'impressione di entrare in un universo a netta prevalenza maschile, in cui sembra davvero marginale il posto per le donne (o “lo spazio delle donne” per rievocare le fondamentali riflessioni di Daniela Brogi). Non a caso questa rivista pluridisciplinare e che ambisce a studiare l'epica senza confini di tempo e spazio ha scelto di rappresentare la varietà delle prospettive per il tramite di quattro eroi, maschi, di epoche e aree differenti. Classicità («Achilles»), età romanza («Orlando»), modernità («Quixote») e contemporaneità («Ulysses») sembrano concordare sull'individuazione di un campione rappresentativo, piuttosto che una campionessa. Non conta qui osservare che per ogni Achille c'è una – o più – Deidamia, per ogni Orlando una Angelica e che anche Bloom ha la sua Molly; e non conta neppure – per quanto sia in sé assai significativo – che le più recenti riscritture degli archetipi epici, nei *games*, nei fumetti e nelle serie tv, spostano decisamente gli equilibri e anzi spesso vanno oltre il binarismo.

L'interrogativo sulla apparente virilità dell'epica in questa ricerca non è rivolto al mondo rappresentato ma a quello reale, o almeno all'idea del mondo di fuori e del mondo del dopo che la produzione epica presuppone. L'obiettivo, insomma, è duplice: individuare il pubblico dell'epica in termini di genere, ma anche passare al vaglio le forme dell'epica per verificare se vi si può riconoscere una comunicazione rivolta alle donne. Come è evidente l'apparente semplicità delle due linee di ricerca deve fare i conti con la complessità

del materiale su cui compiere l'indagine. Bastino due semplicissime osservazioni: la ricezione dell'epica non può essere limitata alla lettura, poiché la forma scritta è solo una delle possibili manifestazioni del genere epico; e inoltre: il discorso epico, come discorso di riuso, è al tempo stesso recepito e prodotto, cosicché ragionare sulla rimodulazione della materia epica, anche in prospettiva di genere, significa ragionare su come essa è stata prima di tutto fruita e interpretata dalla nuova autrice.

Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace nel 1905, nelle prime pagine di quello che è diventato uno dei capisaldi dell'educazione antimilitarista, *Die Waffen nieder* (1889, pubblicato in italiano da Treves nel 1897 con il titolo *Abbasso le armi!* In un'altra traduzione più recente è noto anche come *Giù le armi*) racconta l'adolescenza di una nobile austriaca di metà Ottocento all'insegna dei miti epici maschili, di cui la ragazza avverte drammaticamente l'inattingibilità: «Ah! Perché non sono nata uomo?; così sì che avrei potuto aspirare a cose sublimi e perfino compierle. La storia offre solo pochi esempi all'eroismo femminile. [...] Ma quando uno è uomo, allora gli basta cingersi di spada per cominciare ad accaparrarsi fama e allori: conquistarsi un trono, come Cromwell, o l'impero del mondo, come Bonaparte. Ricordo che la concezione più alta della grandezza umana mi sembrava incarnata nell'eroismo guerresco».¹ Il racconto storico sul presente si appropria delle forme dell'epica e veicola insieme con un certo ideale di eroismo il messaggio inequivocabile dell'esclusiva maschile di quell'eroismo. Qualche mito per donne si offre anche alla giovane di Bertha von Suttner: la madre dei Gracchi, l'imperatrice Maria Teresa e le donne di Weinberg, la cui storia è una variazione di età medievale sul tema antico delle cittadine intrepide e virtuose che hanno la meglio sul nemico, riuscendo con la virtù o l'intelligenza laddove i mariti con le armi hanno fallito. La rarità e la natura eccezionale tolgono forza a simili casi, impedendo che assurgano a modelli per la giovinetta, al pari di Napoleone o Cromwell per i coetanei maschi. Eppure, nonostante la frustrazione che l'epica guerresca porta con sé, la giovane austriaca se ne sente attratta; e non può che essere così, perché quella declinazione epica della storia vuole essere collettiva e dunque deve comprendere tanto gli uomini quanto le donne, pur proponendo ruoli

¹ Cito da Bertha von Suttner, *Abbasso le armi!*, Novate Milanese, Prospero, 2022: 8.

distinti per gli uni e per le altre. Se l'epica per costituzione guarda alla comunità, di cui rappresenta e orienta valori e ambizioni, l'apparente monopolio maschile perde di significato, mentre acquista interesse la riflessione su come il femminile sia compreso nella comunità da cui e per cui nasce l'epica, e sulle funzioni prescrittive del discorso epico, dirette anche alle donne. La ricerca sul pubblico a questo punto sembra non poter prescindere dalla riflessione sulle forme e sui contenuti dell'epica, a partire dai due motivi epici per eccellenza, quello della guerra e quello del viaggio.

I miti trionfalistici dell'Austria asburgica di Bertha von Suttner ci hanno già instradato a ragionare sul primo, ma è forse il secondo che meglio si presta a sollecitare la discussione in prospettiva di genere. "Spostamento" è una parola chiave di un prezioso volume pubblicato esattamente dieci anni fa, per cura di Paola Bono e Bia Sarasini, *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni* (Roma, Iacobelli, 2014). Nei saggi lì raccolti lo sguardo è prevalentemente orientato verso la cultura contemporanea e dunque più facilmente può essere avanzata una nozione che spesso ricorre a proposito di epica e di *gender*: quella di "epica del quotidiano". Monica Luongo la spiega così: «Cambiare dunque il mondo non entrando a Troia per salvarla e ri-occuparla, ma cambiando Troia sin dalle sue fondamenta, senza lasciare Troia, senza lasciare il mondo» (p. 191). Ecco la ricezione femminile che produce la riscrittura o il rifacimento del mito epico in un nuovo mito altrettanto epico ma diverso.

Nel presentare questo volume monografico comincio allora dall'ultimo testo, perché vi si tratta di spostamenti e di epica del quotidiano. Inoltre, è un caso in cui la lettura di una storia epica da parte di una donna produce un nuovo oggetto artistico epico, nel quale il mito di partenza viene modificato e lo scarto non è affatto neutro in termini di genere.

Barbara Pollak-Lewis ha intervistato Nina Paley, regista del film di animazione *Sita Sings the Blues* (2008), che prende spunto dall'epica indiana del Ramayana promuovendo a protagonista Sita, la tormentata moglie di Rama. Interrogata su come ha conciliato il mito con le narrazioni tipicamente connesse con le donne, ovvero quelle della vita quotidiana (carriera, matrimonio, figli), Nina Paley ha posto in luce che Sita, eroina del mondo epico, compie esattamente le azioni quotidiane di una donna: partorisce dei figli e li alleva. È una lettura orientata del mito quella che coglie e mette a

tema questo aspetto del personaggio. Sita, del resto, non piace alla regista, per il suo atteggiamento di supina devozione al marito: «What a doormat!». Ma proprio seguendo Rama, Sita finisce per trascenderlo: la donna compie il suo viaggio che la porta oltre lui. Da zerbino a tappeto volante: la risignificazione di Sita si presta bene a rappresentare la possibilità che i miti epici portino alle donne anche nuovi messaggi.

I dodici saggi raccolti in questo numero offrono una testimonianza dei modi in cui il discorso epico è stato accolto e riformulato dal pubblico femminile, dalla classicità a oggi. Le prime rappresentanti del pubblico di cui si dà conto sono due tra i personaggi più noti della letteratura occidentale: la virgiliana Didone e la dantesca Francesca. L'articolo di Francesco Lattarulo guarda a queste due eroine come a due appassionate di storie epiche; l'amore, che per entrambe sarà rovinoso, nascerebbe dunque dalla seduzione del racconto eroico.

Con Francesca si approda alla letteratura italiana, sulla quale si concentra la maggior parte dei contributi, con particolare attenzione sull'età rinascimentale, quando effettivamente la presenza femminile intorno al mondo letterario si è fatta tanto consistente da non poter più essere ignorata. Giacomo Stanga, Annalisa Perrotta, Nicola Catelli e Marco Verde offrono un quadro composito del poema nel Quattro e Cinquecento. Si comincia con l'*Innamoramento de Orlando*, nel quale Stanga ravvisa la volontà di fare appello alle donne, più marcata a partire dal secondo libro, e la interpreta in relazione alle vicende della corte estense. Analogamente, al pubblico reale ferrarese guarda Annalisa Perrotta, indagando la funzione paradigmatica in senso morale che le figure femminili del poema ariostesco dovrebbero esercitare. Il saggio di Nicola Catelli propone alcuni casi di rappresentazione artistica del personaggio di Angelica che illuminano l'interpretazione del testo, sollevando interrogativi stimolanti anche a proposito di una ricezione sessualmente orientata, nel gioco di sguardi dell'artista verso Angelica e del lettore o spettatore verso l'illustrazione o la scultura che la riproduce, e poi di nuovo verso l'Angelica di carta ariostesca. Marco Verde prende spunto dall'*Ercole* di Giraldi Cinzio per riflettere sugli appelli alle lettrici nei poemi cinquecenteschi, includendo nella sua ricerca anche il *Guerrino* che circolava con l'attribuzione a Tullia d'Aragona, in qualità di traduttrice di un presunto originale spagnolo.

Il saggio di Anna Carocci funge perfettamente da cerniera tra il poema rinascimentale e la rimodulazione dei miti epici nel Novecento, perché sviluppa e argomenta un'ipotesi di grande interesse critico: la comparazione della fruizione popolare delle narrazioni cavalleresche del XV-XVI secolo con l'omologa del XIX-XX secolo, che si traduce negli spettacoli sulle imprese dei paladini. Le donne, che a livello alto sono persino interlocutrici privilegiate degli autori dei poemi (come hanno dimostrato i saggi precedenti), a livello popolare sembrano solo eccezionalmente ammesse a partecipare a un divertimento di spiccata connotazione maschile.

Tra le fruitrici colte dell'epica a cavallo tra Otto e Novecento devono esserci state le prime scrittrici di letteratura per l'infanzia di soggetto mitologico. Se ne occupa qui William Grandi. A Laura Cantoni Orvieto, Luisa Banal, Mary Tibaldi Chiesa, Rosa Calzecchi Onesti si devono le narrazioni epiche per bambine e bambini, con una speciale attenzione alle storie di dee e eroine e ai valori che a questi racconti vengono assegnati per la formazione delle giovani italiane.

I due articoli successivi, di Matteo Piccioni e Daniel Russo, conducono all'Inghilterra vittoriana, per due casi diversi di lettura omerica. Piccioni si dedica alla "Lettura di Omero" (*A Reading from Homer*) di Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art), nella quale la tradizionale iconografia del vecchio poeta è riformulata, poiché di Omero non rimane che la scritta del nome; la sua presenza è mediata dal giovane lettore. In ascolto ci sono tre giovani e una donna, mollemente adagiata su una panca, che tiene per mano uno dei ragazzi. È evidente l'interesse della scena per la questione da cui nasce questa miscellanea. Il dipinto ritrae un'idea di ricezione dell'epica: merita attenzione il ruolo che la presenza femminile vi assolve. Daniel Russo analizza invece con i metodi della linguistica dei *corpora* la rappresentazione del genere femminile nella traduzione dell'*Odissea* di Samuel Butler (1897) per valutare se la sua teoria di un'autrice donna del poema ne ha influenzato la versione inglese.

Due saggi permettono di estendere la riflessione oltre i confini europei: quello di Ehsan Zivaralam e Yassaman Khajehi, e quello di Felice Amato. Il primo riguarda il teatro Ta'zieh durante la dinastia persiana Qajar (1779-1955). Questo tipo di *performance* religiosa a soggetto epico veniva allestita negli spazi privati delle donne della classe più alta. Le norme religiose, in questo caso, permettono di riconoscere immediatamente il pubblico

quanto al genere. Felice Amato si volge alla seconda ondata del femminismo americano (anni Settanta), che, a dispetto di una apparente ostilità verso le immagini e i valori del mito evidentemente asserviti a una società maschile, rivela invece inattesi recuperi dell'universo mitico e stabilisce con le figure epiche ancestrali un rapporto anche contraddittorio, che è specchio della molteplicità e della complessità del movimento. Come caso paradigmatico Amato propone quello dell'artista newyorkese Joan Jonas.

Si giunge così al presente, con uno sguardo ai nuovi media: Dalila Forni rivolge l'interrogativo guida del volume ai videogiochi *God of War* (2018), *Horizon Zero Dawn* (2017), *Hellblade. Senua's Sacrifice* (2017) e *The Last of Us* (2013). Emerge, nell'articolo, il valore etico e pedagogico della questione: considerata la portata dell'azione educativa informale esercitata dal videogioco, non si può sottovalutare il modello di genere di cui si fa veicolo. Piuttosto che una riformulazione della materia epica orientata verso videogiocatrici, i casi analizzati lasciano prospettare un obiettivo inclusivo, in cui coesistano plurimi modelli identitari.

L'auspicio di Forni nella direzione di un riuso inclusivo e plurale dell'epica, possibile proprio per la complessità implicita nella sua stessa natura, mi pare l'ideale congedo per questo volume, che tenta di offrire una testimonianza della ricchezza delle forme epiche, sotto la specifica angolazione della ricezione di genere. Moltissimi sono ancora i contesti epici a cui si potrebbe porre con un qualche interesse la domanda "per soli uomini?". I saggi qui raccolti permettono comunque di avere qualche risposta da epoche, spazi e media diversi, come è nello spirito della rivista.

In qualità di co-direttrice e co-fondatrice licenziando questo fascicolo non posso non osservare che, con la fine del quinto anno, «AOQU» giunge al numero dieci: la cifra tonda scandisce una tappa che merita almeno di essere segnalata. Per dieci volte abbiamo proposto puntualmente la nostra occasione di confronto su forme e modi dell'epica, con apertura tematica o con focalizzazione su un aspetto specifico, nei molti numeri monografici con curatori o di competenza della direzione. Il primo numero, cinque anni fa, era inaugurato da un articolo a più mani sulle tendenze della critica omerica ([*New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice*](#)), ora chiudiamo il decimo con un'intervista in cui ci si interroga sulla metamorfosi attuale di una donna dell'antico mito del Ramayana in un film di animazione, poten-

zionalmente accessibile a tutte e tutti perché diffuso in rete. Bastano gli estremi di questo percorso in dieci tappe a dare la misura della varietà dei mondi epici e della molteplicità delle prospettive sul modo epico a cui la rivista ambisce a dare voce, nel segno dei suoi quattro numi tutelari e delle quattro eroine di cui i grandi eroi sono specchio.

Sandra Carapezza

«E PENDE ANCORA DALLA BOCCA DEL NARRANTE»: LA DIDONE VIRGILIANA, UN'EROINA EPICA APPASSIONATA DI POEMI (E LE SUGGERZIONI DI QUESTO MODELLO NELLA FRANCESCA BIBLIOFILO DI DANTE)

Salvatore Francesco Lattarulo
Università di Bari

RIASSUNTO: La Didone virgiliana viene qui riletta in una chiave non convenzionale rispetto allo stereotipo di folle d'amore che ha abitualmente avvolto la sua fama. Se ne discute alla luce di una rappresentazione fin qui poco valorizzata dalla critica: quella di accanita *fan* dell'epica classica. È questa mania per i miti degli eroi che la induce a supplicare Enea di narrarle la sua vita avventurosa. Il racconto del reduce dalla guerra di Troia è la scintilla che fa scoppiare in lei la già latente passione erotica. Questo archetipo potrebbe essere alla base, come si prova a dimostrare alla fine del saggio, della costruzione dantesca della figura di Francesca, annoverata tra quella schiera di lettrici forti di storie di eroi che trasferiscono nella vita reale quanto appreso dai prodotti della fantasia letteraria.

PAROLE CHIAVE: epica, metaletteratura, narratore interno, aedo, mitofilia, lettrice

ABSTRACT: Virgil's Dido is here reinterpreted in an unconventional key compared to the stereotype of the mad love that has habitually enveloped her fame. She is discussed in the light of a representation so far little appreciated by critics: that of an avid fan of the classic epic. It is this mania for heroic myths that leads her to beg Aeneas to tell her about his adventurous life. The story of the veteran of the Trojan War is the spark that ignites the already latent erotic passion in her. As we try to demonstrate at the end of the essay, this archetype could be the basis of Dante's construction of the figure of Francesca, counted among that group of strong readers of stories of heroes who transfer into real life what they have learned from the products of literary imagination.

KEY-WORDS: Epic, Metaliterature, Internal Narrator, Aedo, Mitophilia, Reader



La loro sola speranza, era di diventare le spose d'un eroe: di servirlo, di stemmarsi del suo nome, di essere la sua proprietà indivisa, che tutti rispettano; e di avere un bel figlio da lui, somigliante al padre.

(Elsa Morante, *L'isola di Arturo*)

1. INTRODUZIONE

Nelle pagine che seguono si intende trattare la figura di Didone (o Elissa) da un punto di vista inusuale rispetto al modo in cui sia la tradizione antica sia le successive riscritture hanno relegato la sua immagine: quella di una dolente eroina tragica travolta dal gorgo della passione amorosa culminante nel gesto estremo del suicidio dopo la partenza del suo seduttore, Enea.¹ «Il *topos* è quello di “Didone abbandonata”»² che arriva col tempo, cristallizzato nel suo *cliché*, fino alla reinterpretazione contemporanea, per limitarsi a un esempio illuminante, dell'Ungaretti dei frammenti 1935-1953 della *Terra promessa*, che così lo condensa nella seconda strofa della terza stanza dei *Cori descrittivi dello stato d'animo di Didone*: «Grido e brucia il mio cuore senza pace / da quando più non sono / se non cosa in rovina e abbandonata».

Interessa qui piuttosto mettere l'accento su un aspetto peculiare ai fini della prospettiva di genere da cui osservare la ricezione dell'epica, un *format* letterario per definizione destinato alla fruizione maschile e tuttavia capace di riscuotere successo anche presso un pubblico di donne. Nel racconto di Virgilio, infatti, uno dei fattori scatenanti dell'innamoramento della leggendaria fondatrice della città eretta sull'antica collina di Birsà è l'ascolto con le sue orecchie delle peripezie di Enea intrecciate alla caduta di Troia direttamente dalla bocca del protagonista. Questo fa della sorella di Pigmalione un'appassionata consumatrice della materia epica, una rapita destinataria, in buona sostanza, degli antichi poemi. Il loro affascinante contenuto funge da detonatore della passione, da “filtro” d'amore. Si può financo ipotizzare che la famosa trovata dantesca del libro “galeotto”, della letteratura come “ruffiana” del cuore, sia stata suggerita proprio dal precedente virgiliano di Didone utente

¹ Per una rassegna delle riletture del mito di Didone si rinvia almeno ai più aggiornati contributi di NERI 2019; ZIOSI 2018; BONO - TESSITORE 1998.

² UNGARETTI [Ossola]: 1043. Si pensi all'omonimo melodramma settecentesco di Pietro Metastasio.

compulsiva di miti. Di questo *retelling* medievale nell'ottica proposta si darà conto, a mo' di esemplificativo corollario, nel paragrafo conclusivo del saggio, che è tenuto insieme da questo filo sottile: donne indotte/educate alla trasgressione in quanto avvinte uditrici o lettrici di saghe eroiche.

2. LA "MITOFILIA" DELLA DIDONE VIRGILIANA

Nell'*Enaide* tutto incomincia, per il discorso qui preso in esame, dalla fine del primo libro, a margine del banchetto celebrato nel palazzo regale di Cartagine per onorare l'arrivo dei profughi troiani. Dopo una rituale libagione promossa da Didone in onore di Giove protettore degli ospiti, un aedo di nome Iopa intona con la sua cetra dorata un inno ai moti della luna e del sole da cui dipendono l'esistenza di animali e uomini, l'avvicinarsi del giorno e della notte, il succedersi delle stagioni. «In confronto con Omero e con le normali usanze conviviali, colpisce che non si cantino imprese eroiche, ma appunto canti cosmogonici». ³ A stupire non sarebbe solo l'insolito argomento del canto in un contesto simposiaco ma anche il consenso universale che a una materia così peregrina attribuiscono con i loro applausi sia gli astanti fenici che troiani. E per di più sono i connazionali di Didone, imitati a stretto giro dai forestieri, a mostrare una smisurata approvazione verso il tema proposto dal cantore. ⁴

A fronte dell'entusiastico apprezzamento esternato dagli esponenti del suo popolo, spicca proprio l'indifferenza della regina, la quale, appena caduta nel tranello di Cupido, che ha preso le sembianze di Ascanio in grembo a lei, ha il cuore traboccante di passione per Enea. L'argomento messo in melodia da Iopa non è dunque soltanto inadatto, per la sua stravaganza, al genere epico, ma è oltretutto avulso dal tormento amoroso che

³ PARATORE 1997: 233. La letteratura sul canto di Iopa è vasta; si veda almeno HARDIE 1986: 52-66. La presenza di un cantore nella sede preliminare di un poema risponde a una pratica meta-discorsiva. Nel libro introduttivo delle *Argonautiche* il primo eroe al seguito di Giasone menzionato nel catalogo è Orfeo. Come l'esibizione musicale di Iopa ha per oggetto gli elementi naturali, così con la sua lira il vate tracio ammalia monti, fiumi e querce (I 23-34). Ma è soprattutto nei versi 494-515 del medesimo libro del poema di Apollonio Rodio che le tangenze con l'intermezzo canoro del chiomato aedo virgiliano si fanno più stringenti: qui Orfeo dà il via a un motivo strumentale sull'origine del mondo e delle divinità ancestrali incantando gli argonauti riuniti in un festino.

⁴ Fa notare FERNANDELLI 2012: 31 (in nota) che queste acclamazioni, benché siano «il riflesso di un costume romano» attestato da altre fonti latine, evidenziano l'«atteggiamento tendenzialmente eccessivo dei Tirii».

ossessiona la donna.⁵ L'effetto di straniamento prodotto allora dal preludio astronomico mirerebbe, sul piano delle strategie narrative dell'autore, ad accentuare l'isolamento di Didone e il suo disallineamento emotivo rispetto allo stato d'animo del resto dei presenti che si diletta a tendere l'orecchio a questioni astruse e pseudoscientifiche. Nel petto della donna arde un inestinguibile fuoco sentimentale per il figlio di Anchise di cui, pur non essendole ancora espressamente note, presagisce le nobili gesta guerriere. Sicché ella si mostra assettata di udire discorsi eroici, imprese epiche.

È interessante notare come in un essere femminile l'impulso erotico scateni una voglia insaziabile di apprendere azioni che sono convenzionalmente tipiche dell'universo maschile:

nec non et vario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogans, super Hectore multa,
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.⁶

Si consideri come l'iterazione ciclica, "a compasso", dell'aggettivo sostantivato *multa*, generata dalla figura retorica dell'epanadiplosi, all'interno della quale si inquadrano le più rappresentative figure della stirpe troiana, legate da uno stretto rapporto di discendenza, l'illustre re di Ilio e lo strenuo difensore della rocca, enfatizzi il desiderio dell'interpellante di appagare la sua sopraggiunta "mitofilia". Questa smania si configura come una sorta di *libido audiendi*, un piacere quasi malsano, cioè, di abbeverarsi alla fonte stessa del racconto mitologico incarnata da uno dei suoi insigni protagonisti, che narra la storia dalla parte degli sconfitti, dei pochi sopravvissuti al massacro. In effetti, l'accorata richiesta di Didone

⁵ Va detto che l'*errantem lunam* evocata da Iopa (I 742) potrebbe richiamare la Didone vagante del VI libro paragonata alla luna (vv. 450-454): cfr. FELDHER 1999: 101. All'ambito simbolico della selenologia riconduce anche la similitudine tra la monarca sidonia e Diana in I 498-504. Se è vero, come sostenuto da MCKAY 2004: 303-304, che Iopa ricorda la figura di Giuba II, il tema cosmologico sarebbe in linea con gli interessi eruditi del dotto sovrano numida, il cui rinomato magistero eleverebbe il prestigio della reggia di Didone. Lo stesso MCKAY non manca in ogni caso di sottolineare che «the orderly, carefully balanced, intellectual song of Iopas about the sky and the primordial past» è «in contrast» con «Dido's disordered emotions» (ivi: 305).

⁶ *Aen.* I 749-752: «Intanto con vario scorrere protraeva la sera / Didone infelice, e lungo beveva l'amore / molto su Priamo chiedendo e su Ettore molto, e con quali armi il figlio arrivò dell'Aurora, / e di Diomede quali i cavalli, e quanto Achille era grande» (VIRGILIO, *Encide* [Calzecchi Onesti]: 41).

non si comprende in tutto il suo pregnante trasporto affettivo se non la si mette in stretta relazione con l'intima vicinanza che ella avverte ormai con il suo interlocutore. Vale a dire che la regina non è di certo all'oscuro di una storia universalmente nota.⁷ Tant'è che poco prima ella si è così espressa all'indirizzo dei propri sudditi, per rassicurarli che nulla si può temere da stranieri che vantano un glorioso passato: «Quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem / virtutesque virosque aut tanti incendia belli?» (I 565-566).⁸

La vedova di Sicheo non è dunque mossa a chiedere da una vera curiosità, dal momento che tutti sanno, come la domanda retorica suggerisce, che cosa è stato il *bellum Iliacum*, quanto semmai dalla voluttà di stare a sentire il suo amato farsi interprete *in corpore vivi* delle proprie fatali avventure. L'appello di Didone, per giunta, non si limita a una generica preghiera ma si caratterizza come un preciso invito a riferire puntualmente, sin dai primordi, le peripezie dei teucri (I 753-756):

Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias, inquit, Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas.⁹

L'esortazione a esporre *ab initio* corrisponde a un protocollare modulo epico di cui si trovano tracce a partire dalla fase più arcaica del genere. Basti citare, per fare un solo paradigmatico esempio, l'invocazione di Esiodo alle muse, in coda al lungo proemio della *Teogonia*, sollecitate a presentare la genealogia degli dèi *ab imis*, ossia sin dal loro progenitore: «ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἴπαθ', ὅτι πρῶτον γένετ' αὐτῶν» (114-115).¹⁰ Si tratta pertanto di un'espressione tecnica, tipica dello stile formula-

⁷ Tra l'altro proprio per volontà di Didone è stato eretto in terra africana un imponente tempio a Giunone che reca istoriate le battaglie della guerra di Troia «iam fama totum volgata per orbem» (I 457).

⁸ «Ma degli Eneadi chi il sangue, chi ignora Troia / e gli uomini e i fatti e tanto incendio di guerra?» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 31).

⁹ «Anzi, fin dal principio comincia, ospite, e dicci, / chiese, le insidie dei Dànai e le sventure dei tuoi / e il vostro errare: giacché la settima estate / ti porta errabondo per tutte le terre e per mare» (ivi: 41).

¹⁰ «Questo cantatemi o Muse che abitate le olimpie dimore, / fin dal principio, e ditemi quale per primo nacque di loro» (ESIODO, *Teogonia* [Arrighetti]: 71). Il modulo ricorre sin dal primo verso del poema esiodico: Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν («Cominciamo il canto dalle Muse eliconie», ivi: 65).

re dell'*epos*,¹¹ che in questa cornice dell'opera virgiliana sottolinea, per dir così, l'inserzione di un "secondo proemio", di cui si riprendono finanche alcune movenze analoghe (l'esametro finale, «omnibus errantem terris et fluctibus», arieggia il terzo verso del proemio iniziale, «multum ille et terris iactatus et alto», insistendo sul motivo dell'eroe sballottato dal destino per terra e per mare).

I libri secondo e terzo dell'*Enaide* rappresentano, dunque, una sorta di poema nel poema.¹² Questa specie di "epillio interno" è articolata in due sequenze distinte e contigue: la caduta di Troia (*Iliuperside*), nell'uno, le peregrinazioni di Enea e compagni, nell'altro. Una siffatta scansione riproduce in piccolo e, a parti invertite, la sintassi narrativa del poema vero e proprio: la guerra e il viaggio. Se nel poemetto "minore" il motivo odepórico è successivo a quello bellico, nel poema "maggiore" il primo precede il secondo. La specularità delle due fasi, seppure variata nell'ordine in base al dispositivo retorico dell'*hysteron proteron*, è un ulteriore indizio del rilievo che la narrazione in prima persona del dardanide assume all'interno della struttura complessiva dell'intero poema.¹³ Il racconto "a incastro" è avviato e chiuso da un oliato meccanismo "a cerniera", essendo l'*incipit* («Conticuere omnes intentique ora tenebant. / Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto», II 1-2)¹⁴ e l'*explicit* («Sic pater Aeneas, intentis omnibus, unus / fata renarrabat divum cursusque

¹¹ E si veda l'avvio del proemio delle *Argonautiche*: Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι («Da te sia l'inizio, Febo, a che io ricordi le gesta / degli eroi antichi», APOLLONIO RODIO, *Argonautiche* [Paduano]: 79). Era opinione di Servio che nel quarto libro Virgilio avesse interamente travasato la parabola di Medea innamorata narrata da Apollonio Rodio nel terzo libro del suo poema («Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam; inde totus hic liber translatus est»; SERVIO, *Commentari* [Guillaumin]: 1).

¹² A proposito dell'autonomia strutturale con cui è costruito l'attacco del libro III 1-5 («Postquam res Asiae Priamique evertere gentem / immeritam visum superis ceciditque superbum / Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia, / diversa exsilia et desertas quaerere terras / auguriis agimur divom»; «Poi che la potenza dell'Asia, la gente di Priamo, incolpevole, / piacque ai celesti annientare, cadde l'altissima / Ilio e fuma al suolo ogni casa della Nettunia Troia, / lontani esilii e terre deserte ci spingono / gli augurii divini a cercare», VIRGILIO, *Enaide* [Calzecchi Onesti]: 85), si è osservato: «L'esordio è tanto complesso e solenne da far nascere l'ipotesi che dovesse servire da apertura generale del poema» (COVA 1998: 25).

¹³ Del resto, come nota CONTE 1978: 13, per antonomasia «si identifica il codice epico con il modello che è in grado di illustrare "per narrationem" esperienze culturali ed eventi ritenuti significativi».

¹⁴ «Tacquero tutti e intenti il viso tendevano. / Dall'alta sponda il padre Enea cominciò» (VIRGILIO, *Enaide* [Calzecchi Onesti]: 43). La perifrasi *conticuere omnes* prepara la singolare solennità del momento, come coglie argutamente Servio: «et bene 'omnes' addidit; poterant enim simul quidam, sed non omnes, tacere» («opportuna l'aggiunta di *omnes*: infatti alcuni, non tutti, potevano tacere contemporaneamente», SERVIO, *Commentari* [Cignarella]: *ad locum*).

docebat. / Conticuit tandem factoque hic fine quievit», III 716-718)¹⁵ ben individuati da esplicative marche testuali che si richiamano lessicalmente a vicenda.

In quanto narratore di secondo grado, Enea fa in questo caso le veci del poeta.¹⁶ Benché il suo canto sia rivolto *erga omnes*, quel che importa rilevare è che la prima consegnataria di questo dettagliato resoconto è Didone che, come si è peraltro notato, è al tempo stesso l'interrogante. Non a caso è a lei che Enea si rivolge apertamente all'esordio del suo *flashback* attraverso un celeberrimo verso: «infandum, regina, iubes renovare dolorem» (II 3).¹⁷ E soprattutto il padre di Ascanio non trascura di ribadire che, se prenderà la parola per rievocare l'ultima notte della sua città, lo farà per compiacere unicamente la volontà della sua interlocutrice, ad onta, financo, del ribrezzo per quelle tristi ore che si risveglia in lui andando indietro nel tempo (II 10-13):

sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam.¹⁸

In questi versi è senz'altro notevole l'ambigua occorrenza di *amor*, che allude in filigrana a un desiderio che va ben oltre la conoscenza delle disgrazie dei superstiti troiani poiché già prelude alla passione sentimentale. Enea, inoltre, chiudendo il suo preambolo con «incipiam», si uniforma al dettato di Didone, che poco prima, come s'è visto, lo ha spinto a raccontare *ab ovo*, a conferma che tra narratore e narrataria si instaura un filo comunicativo privilegiato.¹⁹ Al termine del suo memoriale, d'altra parte, è unicamente Didone a rimanere sconvolta dalle parole dell'uomo, visto che Virgilio non fa cenno alcuno alla reazione

¹⁵ «Così il padre Enea, muti gli altri ascoltandolo, / i fati divini e le vie rievocava lui solo. / E tacque, infine, e qui pose termine al racconto e finì» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 121).

¹⁶ Situazioni siffatte consentono più che mai al «narratore di abbandonare la irresponsabile condizione dell'«onniscienza» e di trovare un «centro narrazionale» all'interno di un personaggio da dove osservare il settore di realtà che si offre ai suoi occhi» (ROSATI 1979: 544).

¹⁷ «Dolore indicibile tu vuoi ch'io rinnovi, o regina» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]: 43).

¹⁸ «Ma se tanto è l'amore d'apprender le nostre vicende, / d'udir brevemente l'angoscia estrema di Troia, / quantunque l'animo frema al ricordo e rifugga dal pianto, / comincerò» (*ibidem*).

¹⁹ E cfr. la glossa di Servio al citato secondo esametro del medesimo libro: «ORSUS propter longam narrationem» («il verbo *orior* è usato perché Enea sta per iniziare un lungo racconto», CIGNARELLA 2011: 39, da cui si cita anche la glossa serviana).

del resto dell'uditorio. Non appena Enea tace, infatti, il commento dell'autore è affidato ai seguenti non meno famosi esametri: «At regina gravi iamdudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni» (IV 1-2).²⁰ Non c'è dubbio che è stato l'intervento del narratore interno ad accendere la fiamma amorosa; talché alla sorella Anna la sovrana punica confida un'impressione su quanto appena ascoltato che non legittima nessun equivoco circa lo scompiglio dei sensi provocato dalla lunga *rhesis* dell'eroe: «Heu, quibus ille / iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat» (IV 13-14).²¹

Insomma, il canto epico è il vento che alimenta l'incendio erotico ma è forse esso stesso il cerino che lo ha appiccato, non meno del piano imperscrutabile di Giunone, la *dea ex machina* della *love story* per pregresse ragioni di vendetta personale. Le virtù eroiche fanno così breccia nell'immaginario femminile e lo seducono irresistibilmente.²² Storie memorabili di fatti virili che affatturano la mente di donne che in cuor loro aspirano a divenire amanti, compagne o spose dei protagonisti. Nel verso appena citato risalta, oltre a ciò, l'uso di *canebat*, il verbo notoriamente specifico della poesia epica, lo stesso usato da Virgilio nel famoso attacco dell'opera («Arma virumque cano»), donde ancora una volta è stato prelevato da Didone il lemma *iactatus*, 'sbattuto', allusione all'erranza predestinata dell'eroe quale suo emblematico connotato identitario, a significare vieppiù il timbro di "canto nel canto" di cui la digressione auto-diegetica del personaggio eponimo risuona nell'intero spartito dell'*Enaide*. In definitiva, non è soltanto il sembiante del figlio di Venere ad avere conquistato il cuore di Didone ma sono soprattutto le sue parole ad averlo stregato, come si ricava dalla sapiente costruzione dei versi 4-5 («harent infixi pectore voltus / verbaque»), che mette in rilievo attraverso la forte spezzatura sintattica la

²⁰ «Ma sanguina ormai la regina in un tormento pesante, / nelle sue vene nutre una piaga, da chiuso fuoco è consunta» (VIRGILIO, *Enaide* [Calzecchi Onesti]: 123).

²¹ «E quale destino lo incalza, che guerre durate narrava!» (*ibidem*). Servio acutamente delucida la rara portata delle campagne armate capeggiate dall'eroe frigio insita nell'emistichio «bella exhausta canebat»: «'finita', 'terminata', quod nimiae virtutis est; nam incohare bella quorumlibet est, vincere vel finire paucorum» (SERVIO, *Commentari* [Guillaumin]: 10; «'conclude', 'portate a termine', il che è proprio di una virtù eccelsa; infatti, iniziare guerre è tipico di chicchessia, ma vincerle o condurle in porto è prerogativa di pochi», traduzione mia).

²² Agli occhi infatuati di Didone il biglietto da visita più importante di Enea è, come sottolinea Oliva, nella sua riscrittura novecentesca del mito, il fatto che «ha combattuto il conflitto più famoso dei nostri tempi» (OLIVA 2022: 76).

virtù affabulatoria di Enea.²³ D'altronde, che non possa essere stato il mero aspetto fisico dell'ospite – la cui divina e aurea bellezza è enfaticamente celebrata già nel libro introduttivo –²⁴ ad aver fatto invaghirsi la regnante tiria quanto piuttosto l'audacia dichiarata nel patire enormi dolori per la patria, superando una gran quantità di ostacoli a sprezzo della vita, notava già Tiberio Claudio Donato, un arguto grammatico antico, il cui lavoro di esegesi al testo virgiliano è stato oscurato dal più noto commento del verisimilmente coevo Servio: «multa viri virtus non tantum corporis placebat verum etiam animi; adseruerat enim se laborasse pro patria, mori etiam voluisse, innumera pericula superasse».²⁵

L'incantesimo esercitato dal discorso di Enea, improvvisatosi aedo alla corte della città africana, ha una tale pervasività che anche in seguito la sovrana manifesta la voglia di ascoltare di nuovo le sue storie avventurose in una specie di coazione a ripetere, sintomo di «una sorta di *choc* emotivo»²⁶ *post recitationem*. Ella resta sospesa alle parole che escono dalla bocca dell'amato cantore del mito troiano (IV 77-79):

nunc eadem labente die conviviam quaerit,
Iliacosque iterum demens audire labores
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.²⁷

Non sfuggirà che l'immagine finale di Didone che 'pende nuovamente dalla bocca del narratore' ha una accezione erotica funzionale a rinsaldare il nesso tra racconto epico e nascita dell'amore.²⁸ Con tutta probabilità Virgilio ricalca qui la scena dell'abbraccio tra

²³ «è fitto in cuore quel volto, la voce» (VIRGILIO, *Enide* [Calzecchi Onesti]: 123): qui la resa del virgiliano *verba* con «voce» non rende fino in fondo giustizia all'efficacia semantica dell'originale, che mette in rilievo le doti dell'oratore, del rapsodo. «Nel verso [...], legato al precedente dall'«enjambement», che accentua la molteplicità ossessiva dei ricordi e colloca in posizione di rilievo *verba*, che allittera con *vultus*, Virgilio [...] insiste sul valore, sulla gloria, sulla nobiltà non solo degli atteggiamenti, ma anche delle parole dell'eroe, in riferimento al lungo racconto delle sue sventure, che costituisce il contenuto dei libri II e III» (BRUNO 2011: 73).

²⁴ Cfr. I 588-593.

²⁵ DONATO, *Interpretationes* [Georgii]: I 354, 10-14. «Era gradita non solo l'abbondante valentia del corpo ma anche dell'animo; aveva infatti affermato di aver sofferto a beneficio della patria, di aver persino cercato di morire e di aver superato infiniti pericoli» (traduzione mia).

²⁶ RIVOLTELLA 2002: 96.

²⁷ «Ora, al cadere del giorno, ripete lo stesso convito, / e vuole ancora le pene di Ilio ascoltare, / e pende ancora dal labbro del narrante, perduta» (VIRGILIO, *Enide* [Calzecchi Onesti]: 127).

²⁸ Va detto che *pendeo* è il verbo primario su cui è formato il precedente «*suspensam*» del v. 19, usato da Didone nell'esordio della sua confessione ad Anna: la conoscenza di Enea l'ha gettata in uno stato di profonda

Venere e Marte descritta nel proemio del *De rerum natura* di Lucrezio: il dio della guerra se ne sta adagiato sul ventre della dea dell'amore agganciando il moto del suo respiro al fiato di lei (I 31-37):

Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare mortalis,
quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris,
atque ita suspiciens tereti cervice reposta
pascit amore avidos inhians in te, dea,
visus, eque tuo pendet resupini spiritus ore.²⁹

Il poeta mantovano ha scambiato di segno i due attori del processo di innamoramento: nel modello lucreziano è il maschio a pendere dalle labbra della femmina. Se nell'inno a Venere del poeta epicureo bisogna, attraverso il balsamo dell'erotismo, mettere a tacere i clamori della guerra, nell'altro caso sono gli stessi eventi bellici recepiti da un'ottica femminile l'incentivo all'innamoramento. In Virgilio la logica dell'uso delle armi dovrebbe semmai generare pianto e compassione in chi ascolta, tanto più se a commuoversi è il narratore stesso, in quanto coinvolto personalmente nelle vicende. È quanto per l'appunto Enea fa presente a Didone, accingendosi ad ottemperare al suo invito a raccontare: «Quis talia fando [...] / temperet a lacrimis?» (II 6-8).³⁰

Proprio il confronto stringente con la fonte di Lucrezio e il gioco intertestuale che vi sta sotteso fanno emergere il livello di novità del ripensamento virgiliano del rapporto tra epos e pubblico femminile. Si tratta certo nel caso di specie di un ricettore interno al medesimo genere letterario, circostanza, quest'ultima, di per sé inusuale entro le norme dello statuto epico e, comunque, inscrivibile nella cornice metaletteraria che

“incertezza” poiché non sa se cedere o meno al carisma dell'eroe.

²⁹ «Solo tu puoi donare a questa specie mortale / un tempo di pace tranquilla. È Marte che regge / le crudeli battaglie: lui ama spesso tornare / al tuo grembo accogliente, a sua volta colpito / dalla ferita d'amore. Col capo reclinato ti guarda / pascendosi con desiderio della bellissima immagine / e ti carpisce sul labbro il leggero ansimare» (LUCREZIO, *De rerum natura* [Vizioli]).

³⁰ «E chi raccontandole, / [...] può tenere le lacrime?» (VIRGILIO, *Eneide* [Calzecchi Onesti]:43).

racchiude tutto l'episodio di Enea narratore-protagonista e narratore-testimone.³¹ Ciò comporta un'estetica della ricezione in cui centrale è l'interazione speciale che si attiva tra l'utilizzatore finale del racconto e la voce narrante. In questa reciprocità meta-poetica il soggetto che interagisce con l'emittente non è, come di regola, una figura maschile bensì una donna, che filtra il racconto attraverso la propria sensibilità interpretandolo secondo categorie altre rispetto a quelle previste dal codice letterario.

Se c'è, infatti, una materia in cui tocca alle donne non mettere bocca questa è per l'appunto la guerra, ambito di stretta pertinenza degli uomini.³² Esemplare, da tale punto di vista, è il celebre incontro tra Ettore e Andromaca alle porte Scee nel VI libro dell'*Iliade* omerica: il guerriero ordina alla sua sposa di tornare a casa per lavorare al telaio e badare alle ancelle poiché compete agli uomini pensare alla guerra. Vero è che Didone è «certamente diversa da tutti i tipi umani femminili che ci vengono presentati nell'epica omerica».³³ In particolare, nel suo ruolo di regina, fuggita dalla patria d'origine per fondare un nuovo stato, quest'ultima sa bene cosa voglia dire combattere e comandare un esercito.³⁴ Tuttavia, proprio la posizione di governante di un popolo accentua il grado di colpevolezza della sua condotta, in quanto, dimentica delle questioni politiche e militari, ella si abbandona a una passione futilmente “donnesca” che si rivelerà letale per sé e che rischierà di compromettere l'integrità e la sopravvivenza della nazione di cui è a capo.³⁵

Ma c'è di più. Se la massima aspirazione di un eroe epico è la *timé*, cioè l'onore in quanto espressione di apprezzamento sociale, pena l'*aidòs*, ovvero l'ignominia generale, secondo l'ideale arcaico della cosiddetta “civiltà della vergogna”, Didone non sembra trarre alcun profitto da questa ben nota legge non scritta che regolava la convivenza delle

³¹ «La storia verrà pertanto narrata al lettore, senza il filtro dell'autore, direttamente dal personaggio, che è 'attore' nella storia stessa: in quanto tale, se anche noi percepiamo la realtà attraverso la sua coscienza, egli costituisce una garanzia di oggettività, la sua coscienza cioè è rappresentata drammaticamente davanti a noi, è parte di quella storia che – sua aspirazione suprema – tende a narrarsi da sé» (ROSATI 1979: 544).

³² In quanto *dux*, benché *femina* (*Enaide* I 364), Didone rappresenta un caso particolare. Non per niente «Servio sottolinea la straordinarietà dell'evento» (TOTOLA 2005: 241).

³³ ROSSI 2023: 23.

³⁴ Non a caso Servio riconduce l'etimologia del nome proprio Didone a un lemma fenicio che vorrebbe dire *virago*, una chiara allusione alle caratteristiche virili della donna (SERVIO, *Commentari* [Rand], I 340).

³⁵ «L'antitesi lancinante tra amore e regalità, tra ragioni del cuore e ragion di stato, è un carattere tipico del personaggio virgiliano» (RIVOLTELLA 2002: 97).

antiche comunità di guerrieri. Tant'è che la regina, non adeguandosi allo *status* di *univira* trasgredisce il *pudor*,³⁶ il principio cardine della morale pubblica romana. Costei, abbandonandosi di nuovo all'amore dopo aver giurato eterna fedeltà al defunto marito, si copre d'infamia, infrangendo così uno dei precetti di quell'etica eroica, che, come si ricorda nei primi versi del quarto libro, si incardina sulle nozioni di *virtus* e *honos* a lei veicolate da Enea attraverso il racconto delle proprie gesta militari. Di qui l'inaudita caratterizzazione eslege di questa figura femminile.³⁷

3. FRUIZIONE EPICA E NORME PATRIARCALI: PENELOPE E IL CANTO DI FEMIO

Che l'epica non fosse un tipo di letteratura adatta al consumo femminile mostra chiaramente il rimprovero mosso da Telemaco a Penelope nelle battute conclusive del primo libro dell'*Odissea*. Nel palazzo reale di Itaca i pretendenti hanno appena cessato di banchettare quando un araldo consegna nelle mani di Femio una magnifica cetra. Si noti intanto che il canto epico era una prassi in uso nelle occasioni conviviali dei cittadini di sangue nobile disciplinata da un rigido protocollo secondo cui l'aedo ottiene l'autorizzazione alla *performance* attraverso una specie di investitura ufficiale da parte di una figura formalmente da tutti riconosciuta, quella del *kérux*, cui pertiene anche l'ufficio iniziale della *lustratio*, cioè di versare l'acqua per l'abluzione dei commensali. Nel testo si dice espressamente al verso 154 che Femio si esibisce a favore dei pretendenti, e dunque di una platea esclusivamente maschile. Dal convito degli *etaípoi*, cioè dei membri di consorterie aristocratiche, erano di prammatica escluse presenze femminili, fatta eccezione per le ancelle che fungevano da inservienti.

Femio, che è un professionista conosciuto nelle corti principesche, afferra l'attenzione dei presenti in sala intonando il tradizionale argomento del *nóstos* degli achei dopo la conquista della rocca di Priamo. Il *topic* del concerto è di interesse generale, poiché finora,

³⁶ Cfr. *Eneide* IV 27. Il *pudor* violato sarà poi il rovello del lamento elegiaco della Didone ovidiana (*Eroidi* VII 97-104).

³⁷ «Didone si fa simbolo di una vera e propria “deviazione” dalle logiche storiche e morali che governano il poema» (GIUSTI 2024: 86).

a differenza di altri greci che hanno preso parte alla guerra decennale, il padrone di casa non è ancora tornato e anzi quasi nessuno si aspetta ormai che sopraggiunga il giorno del suo rientro. Va da sé che la questione è di capitale importanza per Penelope, che in assenza del marito è esposta ai soprusi della signorile gioventù locale che spadroneggia nella sua dimora. Durante l'esecuzione di Femio, la figlia di Icaro non è presente, come prima si accennava, nel *mégaron*, ma ascolta dall'interno della sua camera, posta al piano sopraelevato.³⁸ Cosicché ella, pur non essendo destinataria in prima battuta del canto, nel rispetto dei canoni sociali poc'anzi enunciati, è indirettamente coinvolta nell'esperienza estetica, pur da una posizione defilata e appartata rispetto al gruppo dei reali beneficiari dello spettacolo. La stessa prospettiva verticale della divisione logistica (il piano superiore per le donne, quello inferiore per gli uomini) è la traccia di una separatezza tra uomini e donne in occasione di eventi in società ove l'arte è motivo di scambio e arricchimento reciproco.

Lasciato provvisoriamente il suo gineceo, un'azione contro il cerimoniale giustificata dalla angoscia in cui è piombata ascoltando i versi dell'aedo, Penelope così gli si rivolge (I 337-344):

Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἄοιδοί.
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ἄοιδῆς
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
ἄνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.³⁹

L'esordio dell'intervento della regina ribadisce che l'epica è un genere che ha un costitutivo e distintivo connotato maschile sia sul piano dei contenuti (*ἔργ' ἀνδρῶν*) sia su quello

³⁸ «Penelope in questo passo del I canto», dove fa «la prima apparizione» in veste di «personaggio attivo», «è in grado di sentire la performance di Femio pur essendo al piano di sopra», DI BENEDETTO 2010: 194.

³⁹ «Femio, molti altri canti tu sai, affascinatori degli uomini, / fatti d'eroi, di numi, che gli aedi glorificano: / uno di quelli canta a costoro, sedendo, e in silenzio / essi bevano il vino. Ma smetti questo cantare / straziante, che sempre in petto il mio cuore / spezza, perché a me soprattutto venne pazzo dolore, / così cara testa rimpiango, sempre pensando a quell'uomo, / di cui va larga la gloria per l'Ellade e nel cuore d'Argo» (OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti]: 21).

del godimento estetico (βροτῶν θελκτήρια). Benché in quest'ultimo caso l'aggettivo greco sostantivato *brothós* non sia necessariamente un marcatore sessuale, alludendo genericamente alla specie dei mortali, dal contesto precedente si ricava che sono gli uomini ad essere allietati dalla poesia, tant'è che subito dopo Penelope, nel chiedere di cambiare la scaletta del programma canoro, propone a Femio di dedicare un altro pezzo del suo repertorio a coloro che partecipano al convito. Anche in questa variazione di palinsesto, allora, la donna si autoesclude dalla fruizione acustica. Tanto più allora appare sorprendente la sua decisione di ordinare all'aedo di smettere di cantare, prerogativa che per ragioni di differenza di genere non può esercitare.

L'intromissione della regina in un ambito ristretto ai soli uomini innescherà, come si vedrà adesso, la reprimenda di Telemaco, che fa rientrare la madre nei ranghi che le competono. Sarà la disperazione del momento ad aver spinto Penelope a violare una sfera che le è usualmente interdetta. Ella non può dettare le regole del gioco. E soprattutto la sposa di Odisseo pretende di far valere i propri gusti e le proprie esigenze a dispetto delle aspettative dell'uditorio maschile che da Femio vuol sentire raccontare proprio quelle cose che alla donna spiace sapere.⁴⁰ Viceversa, Didone ha in questo non soltanto mano libera ma è addirittura *domina* della situazione, poiché, come si è già evidenziato, la sovrana fenicia in II 3 “comanda” (il verbo adoperato è giustappunto *iubeo*) a Enea di cantare ciò che più le è gradito ascoltare. L'inosservanza delle consuetudini da parte di Penelope è energicamente punita dal figlio che la rimette in riga (I 346-359):

μήτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἄοιδόν
τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὀρνυται; οὐ νύ τ' ἄοιδοι
αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
ἀνδράσιν ἀλφηστήσιν ὅπως ἐθέλῃσιν ἐκάστω.
τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον αἰδεῖν.
τὴν γὰρ ἄοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,

⁴⁰ «Sottoposto alla costrizione del pubblico dominante a Itaca [...], cioè dei pretendenti, egli canta ciò che a essi aggrada, ciò che per essi è e deve essere vero. La loro verità è che Odisseo è morto, e perciò essi hanno il legittimo diritto di pretendere la mano di Penelope. Se abbia cantato una “Odissea” con finale luttuoso non sappiamo, ma è molto probabile, vista anche la reazione di Penelope» (ALONI 2013: 38). Va poi considerato che l'aedo, titolare di un'arte ritenuta sacra in quanto ispirata da una divinità, gode di un suo speciale «privilegio» (HATZANTONIS 1974: 42), di cui Telemaco si fa in qualche modo protettore e garante, e che men che mai potrebbe essere messo in discussione da una donna, anche se di alto rango.

ἤ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
σοὶ δ' ἐπιτολμάτων κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν·
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἷος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστι' ἐνὶ οἴκῳ.⁴¹

Apparentemente Telemaco adduce motivazioni di teoria letteraria (la libertà e l'inventiva dell'espressione artistica)⁴² per condannare il discorso della madre, ma in realtà, come si deduce dai versi finali, il giovane sanziona l'ingerenza della donna in faccende virili condensando il succo dell'accusa in una sorta di massima generale: μῦθος δ' ἄνδρεςσι / μελήσει πᾶσι. Mi pare che il senso profondo della 'ramanzina' del rampollo di Odisseo vada colto in questa volontà di rafforzare norme patriarcali o, se si vuole, per usare una terminologia *à la page*, di affermare le ragioni di una sorta di *anti-gender theory* a proposito delle modalità di ricezione dell'epica arcaica. Tocca all'uomo di casa ripristinare il rispetto dei ruoli turbato dalla madre, rispetto alla quale egli rivendica inconsciamente la sua "virilità".⁴³ Che Penelope si dedichi perciò a compiti congruenti con il suo sesso! In questa ingiunzione a non fuoriuscire dal ruolo di casalinga prescritto a un essere femminile si risente la stessa imposizione di Ettore ad Andromaca che fa da appendice alla sopra menzionata scena del congedo della coppia troiana presso le mura cittadine.

⁴¹ «Madre mia, perché vieti che il gradito cantore / diletto come la mente lo ispira? Non certo i cantori / son causa, Zeus è la causa: lui dà / la sorte agli uomini industri, come vuole a ciascuno. / Costui non ha biasimo, cantando la mala sorte dei Danai, / perché quel canto più lodano gli uomini, / che agli uditori suona intorno più nuovo. / Sopporti il tuo cuore, la mente, l'udire, / ché non il solo Odisseo perdetto il ritorno / a Troia, ma molti altri eroi vi perirono. / Su, torna alle tue stanze e pensa all'opere tue, / telaio e fuso; e alle ancelle comanda / di badare al lavoro; al canto pensino gli uomini / tutti, e io sopra tutti: mio qui in casa è il comando» (OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti]: 21).

⁴² «Attraverso le parole di Telemaco il poeta dell'*Odissea* appare consapevole di un principio fondamentale per l'estetica in quanto scienza: che cioè il piacere estetico non dipende dalla materia trattata, che può essere anche dolorosa e fonte di lacrime. E la libertà dell'aedo di esprimersi come il suo impulso gli suggerisce è collegata – per via di un nesso di grande profondità – con la capacità di un rinnovamento formale» (DI BENEDETTO 2010: 192-193).

⁴³ «Dunque un certo grado di durezza quasi altezzosa» da parte del principino «è segnale del cambiamento e dell'affrancamento dall'autorità materna, che si concretterà nel viaggio sulle orme del padre» (PIZZOCARO 1999: 12).

La *querelle* tra Telemaco e Penelope in margine alle forme della corretta esecuzione e fruizione dell'epos focalizza ulteriormente l'entità della rottura di schema che l'episodio di Didone introduce nella tradizione classica. L'alterità di questo personaggio rispetto alle funzioni codificate per gli appartenenti al suo stesso sesso nella letteratura mitica risiede, in fondo, nell'*exemplum* della *virago*, in quanto «partecipa al sommo grado della bellezza femminile ed insieme investita di attributi maschili», quali la «*maiestas* regale» e «l'esercizio del potere politico-militare». ⁴⁴ Nei panni di detentrica dell'*imperium*, l'eroina virgiliana è dunque a buon diritto la committente del canto poetico. Nell'*Odissea* è viceversa il personaggio eponimo, ospite alla corte dei Feaci, a commissionare a Demodoco la narrazione dell'inganno del cavallo di cui è stato artefice lo stesso Laerziade. Il tema, la distruzione della città di Priamo, è lo stesso della prima parte del racconto di Enea che si uniforma senza battere ciglio alla circostanziata richiesta di Didone. La corrispondenza degli argomenti delle due rapsodie fa vieppiù risaltare per contrasto il caso senza precedenti della regina cartaginese che si annette il compito di essere la mandante di una *performance* poetica, che nell'archetipo omerico era stata invece delegata da un esponente dell'altro sesso. ⁴⁵ E quando l'itacese si mostra sconvolto fino alle lacrime dalle reminiscenze di Demodoco che lo mettono davanti alla sua colpa, è Alcinoò a intimare all'aedo di appendere la cetra al chiodo. Diversamente da quanto accaduto a Penelope, che viene redarguita da Telemaco per aver implorato Femio di smettere di cantare, il re dei Feaci non può, forte della sua *auctoritas* maschile, essere contraddetto da alcuno. La lezione che se ne ricava è allora la seguente: ciò che dire e fare in un *happening* epico è vietato a una donna, è bensì consentito a un uomo.

⁴⁴ RIVOLTELLA 2019: 215. A proposito dell'atipicità della Didone virgiliana, quasi *gender-bending*, già in antichità, la critica ha da tempo messo in risalto come la figura mitologica sessualmente ambigua di Ceneo/Ceneo – ritornata, una volta morta, donna dopo la trasmutazione volontaria in un guerriero invulnerabile per opera dell'amante Poseidone (cfr. *Ov.*, *Met.* XII 189-209 e 459-535) –, che nel libro sesto (vv. 448-449) accompagna l'anima della regina nell'aldilà, sottolinei i cambiamenti di genere della suicida cartaginese nel corso del poema: «encourages us to reconsider Dido's story from the perspective of sexual transformation» (STARRY WEST 1980: 315); e cfr. diffusamente sul punto LATERZA 2017. Intorno all'enigmatico rapporto tra le ombre di Didone e Ceneo discute FELDHER 1999: 102 ss.

⁴⁵ Anche un rapsodo improvvisato o 'dilettante' come l'Achille del IX canto dell'*Iliade* (185-191) non solo non può cantare altro che 'glorie maschili' (*kléa andrón*) ma il suo ascoltatore non può che essere un pari sesso come Patroclo, amico fraterno e compagno d'armi. «Achille è propriamente il personaggio in cui il cantore si confronta con il guerriero» (GOSTOLI 1986: 157).

4. LA BIBLIOFILIA DELLA FRANCESCA DANTESCA

Da ultimo, giova considerare, come premesso nel paragrafo introduttivo, se l'icona della Didone virgiliana quale fin qui emersa, una donna patologicamente vulnerabile al potere del mito antico, abbia in qualche modo fatto da tramite al ritratto della Francesca dantesca, morbosamente suscettibile alla fascinazione dell'epica medievale. Il ruolo di Didone nel celebre V canto dell'*Inferno* riveste, a ben vedere, una presenza strategica che va ben oltre il mero omaggio a Virgilio, cantore *par excellence* della tragica vicenda della regina cartaginese.⁴⁶ Già semplicemente la circostanza che nel catalogo dei lussuriosi è l'unico personaggio a essere citato in forma anonima attraverso una perifrasi denota lo spessore di una figura che non ha immediatamente bisogno di una esplicita indicazione onomastica per essere riconosciuta dal lettore.⁴⁷ Il modo indiretto con cui è presentata la isola dalle altre anime dannate per promuoverla a loro principale esponente. Come più avanti si preciserà, quando finalmente le si attribuisce un nome proprio, «la schiera ov'è Dido» (v. 85), la figlia di Belo è una sorta di corifea del gruppo dei peccatori carnali, tra cui giganteggia. Di questo stesso manipolo Francesca, che si presenta a Dante di lì a qualche istante, è parte integrante.

Sono coordinate sufficienti per collocare la storia della da Polenta sotto il segno manifesto del mito della sovrana punica. Oltretutto, la locuzione dantesca che introduce quest'ultima, «colei che s'ancise amorosa / e ruppe fede al cener di Sicheo» (*Purg.* V 61-62), un calco puntuale del IV libro dell'*Eneide*, «non servata fides cineri promissa Sycheo» (IV 552), è la sola espressa allusione a un caso di adulterio tra tutte le biografie menzionate nel suddetto elenco dei morti per amore. È questa un'ulteriore spia testuale che lega a doppio filo l'esemplare fedifraga dell'antichità con la novella infedele del medioevo. Questa connessione tra età classica ed era volgare fa sì che il tradimento extraconiugale si inquadri, in un'ottica, se si vuole, maschilista, come colpa, da sanzionare socialmente ed eticamente, a carico precipuamente del mondo femminile.⁴⁸

⁴⁶ In età medievale circolavano in area francofona riscritture dell'*Eneide* che non si può escludere fossero note anche a Dante. Tra queste rielaborazioni tarde dell'epos virgiliano merita un cenno *Le Roman d'Eneas*, risalente al 1160: si veda sul punto PUNZI 2003: 47, n. 3, utile anche per la relativa rassegna bibliografica.

⁴⁷ È inutile dire che Enea incontra nuovamente Didone nei *lugentes campi* dell'Ade tra le vittime del *durus amor* (*Eneide* VI 442), vale a dire in un contesto analogo a quello in cui la inserisce Dante insieme a Francesca.

⁴⁸ In altri luoghi della *Commedia* e dell'intero *corpus* dantesco, sono depositati ulteriori riferimenti alla Dido-

Quando Francesca, in replica a Dante desideroso di conoscere la genesi dell'amore peccaminoso, riprende il racconto con la terzina (V 121-123)

[...] Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa il tuo dottore,

benché il testo, come è stato generalmente notato già dai primi esegeti, possa contenere una citazione dal *De consolatione philosophiae* di Boezio («in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem», II 4, 2),⁴⁹ la chiusa della strofa («e ciò sa il tuo dottore») alluderà alla guida del pellegrino che lo ha istruito sul *pathos* di Didone, come già chiosava Giovanni Boccaccio («cioè Virgilio, il quale, e nel principio della narrazione fatta da Enea dei casi troiani a Didone e ancora nel dolore di Didone nella partita d'Enea, assai chiaramente il dimostra»)⁵⁰. Peraltro, il secondo esordio di Francesca, costretta dal poeta fiorentino a rinverdire la propria sofferenza, mima il già menzionato abbrivio del racconto di Enea, «infandum, regina, iubes renovare dolorem» (*Eneide* II 3), indotto da Didone a rivitalizzare le affezioni passate. In sostanza la Ravennate, nel dialogo con Dante, adotta sintagmi retorici simili a quelli esperiti da Virgilio nel confronto tra Elissa e il fondatore di Roma. Se ne riceve un'ennesima conferma dalla terzina seguente, ove la figlia di Guido il Vecchio prosegue il suo nuovo *excursus* in tal modo (*Inf.* V 124-126):

Ma s'è conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto
dirò come colui che piange e dice.

ne virgiliana che sostanziano l'idea che essa sia la fonte originaria della costruzione della parabola della moglie di Gianciotto Malatesta; cfr. *Par.* VIII 9 e IX 97-98; *Fiore* CLXI 3-5; *Rime* CIII 36; *Convivio* IV, XXVI 8; *Monarchia* II, III 14-16. È appena il caso di ricordare che in *Purg.* XXX 48 («conosco i segni de l'antica fiamma») Dante, turbato dall'apparizione di Beatrice, parla letteralmente come la Didone di *Eneide* IV 23 («Adgnosco veteris vestigia flammae») rivolgendosi al maestro mantovano nel frangente chiave della sua definitiva uscita di scena; ma già l'endecasillabo 39, «d'antico amor senti la gran potenza», è un più libero rifacimento del verso madre, il che è indice di quanto cruciale sia stata l'influenza della lettura del mito dell'infelice amante di Enea anche nella personale storia poetica e umana dello scrittore toscano, fino al punto di farla propria.

⁴⁹ Per una rassegna delle fonti ermeneutiche si rinvia alla nota *ad locum* di PIROVANO 2006 al commento quattrocentesco di Alessandro Vellutello.

⁵⁰ BOCCACCIO, *Comento sopra la Commedia* [1844]: II 55.

Questi endecasillabi parafrasano con buona fedeltà i già analizzati esametri virgiliani del «grande attacco»⁵¹ di II 10-13 («sed si tantus amor casus cognoscere nostros», *etc.*). *Autrement dit*, Francesca parla come Enea dinanzi a Didone e dunque l'amante di Paolo si riflette nel mito classico come in uno specchio che rimanda nitidamente la propria immagine di donna sventurata che attinge nel suo racconto a quella paradigmatica lezione. La riattualizzazione della tragedia dell'eroina fenicia che Dante opera tra le pieghe della storia di Francesca trova per giunta il suo più indicativo appiglio nell'*escamotage* del racconto cavalleresco quale "cavallo di Troia" per espugnare le pur deboli resistenze della moglie di Gianciotto. Per Gianfranco Contini la protagonista femminile del V canto infernale «è un'usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice».⁵² Questo identikit è così spiccato che Edoardo Sanguineti ha definito Francesca una «Bovary del Duecento».⁵³

Ciò che è notevole in questa deriva bibliomane è che la nobildonna romagnola si concentri sin dalla prima della triade di terzine dedicate al tema topico della "lettura" sulla celebrazione della figura di Lancillotto, il solo dei due adulteri alla corte arturiana a essere chiamato per nome. Il cavaliere della Tavola Rotonda viene magnificato per le sue doti virili sintetizzate in una perifrasi che mi pare assuma da questo punto di vista un rilievo eccezionale: «cotanto amante» (v. 134).⁵⁴ Non è evidentemente tanto la circostanza in sé dell'atto carnale a calamitare l'attenzione di Francesca quanto la statura eroica dello spasimante della moglie del re. È quello stesso profilo di leggendario combattente che contraddistingue l'effigie di Enea che ha incantato Didone. In un caso e nell'altro il *medium* del racconto amplifica le qualità del prode trasfigurandole entro una alonatura fiabesca che attizza la fantasia femminile. L'intraprendente paladino bretone sprigiona, attraverso le parole del testo che 'sospingono' la vista di Francesca, il medesimo *char-*

⁵¹ CHIAVACCI LEONARDI 1991: 161.

⁵² CONTINI 1958: 27.

⁵³ SANGUINETI 1966: 28.

⁵⁴ «Non si può trascurare – postillava un arguto commentatore ottocentesco della *Commedia* – il "cotanto", introdotto ad esaltare Lancilotto, ma non vanamente. È pronto all'umana natura il difendere o memorare i propri falli coll'esempio dei grandi: e Francesca, senza forse volerlo, fa scusa al primo bacio di Paolo dicendolo spinto all'esempio di "cotanto" cavaliere qual fu Lancilotto» (ALIZERI 1879: 79). L'aggettivo ha un che di "iperbolico", che si riaggancia al «cotanto affetto» di *Inf.* V 125, locuzione con cui Francesca descrive l'intenso desiderio di Dante di apprendere la storia dei due amanti riminesi.

me con cui l'ardimentoso semidio troiano cattura le avvinte orecchie di Didone. A conti fatti, tanto Lancillotto quanto Enea sono portatori, attraverso il vettore della narrazione letteraria, di una *virtus* eroica circonfusa di un afflato mitico che eccita quelle donne che si nutrono di epopee di uomini forti e generosi.⁵⁵

⁵⁵ Va infine tenuto presente che Ginevra, in quanto regina, è sul piano della *dignitas* politica e del rango istituzionale equivalente a Didone. Come sottolinea POGGIOLI (1957: 337) l'eroina ravennate, calandosi nella parte di Ginevra, mette in atto «a process of self-identification» con la consorte del re, nobilitando il suo gesto che si ammanta così di un crisma monarchico. È lo stesso meccanismo di immedesimazione e compenetrazione, si potrebbe dire, con l'altra maestà del mito, Didone, che parallelamente Dante fa scattare nella mente educata alle belle lettere di Francesca.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- APOLLONIO RODIO, *Argonautiche* [Paduano] = Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, introduzione e commento di Guido Paduano - Massimo Fusillo, Milano, BUR, 1986.
- BOCCACCIO, *Comento sopra la Commedia* [1844] = Giovanni Boccaccio, *Comento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Tipografia Fraticelli, 1844.
- DONATO, *Interpretationes* [Georgii] = Tiberi Claudi Donati ad Tiberium Claudium Maximum Donatianum filium suum *Interpretationes Vergilianae*, edidit Henricus Georgii, 2 voll., Leipzig, Teubner, 1905.
- ESIODO, *Teogonia* [Arrighetti] = Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano, BUR, 1984.
- LUCREZIO, *De rerum natura* [Vizioli] = Lucrezio, *De rerum natura*, edizione integrale con testo latino a fronte, cura e traduzione di Francesco Vizioli, consulenza e revisione di Enrico V. Maltese, Roma, Newton Compton, 2012.
- OMERO, *Odissea* [Calzecchi Onesti] = Omero, *Odissea*, testo originale a fronte, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963.
- SERVIO, *Commentari* [Guillaumin] = Servius, *Commentaire sur l'Énéide de Virgile*, texte établi, traduit et commenté par Jean-Yves Guillaumin, IV, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- SERVIO, *Commentari* [Rand] = *Servianorum in Vergilii Carmina Commentariorum*, Eduardus Kenrad Rand et Alii confecerunt, editionis Harvardianae, vol. II, *Quod in Aeneidos libros I et II explanationes continet*, Lancasteriae Pennsylvanianorum, 1946.
- UNGARETTI, *Vita d'un uomo* [Ossola] = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, commento a cura di Carlo Ossola - Francesca Corvi - Giulia Radin, Milano, Mondadori, 2009.

VIRGILIO, *Encide* [Calzecchi Onesti] = Virgilio, *Encide*, introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALIZERI 1879 = *La Commedia di Dante Alighieri*, con chiose e ragionamenti di Federigo Alizeri, vol. II, *L'Inferno*, Firenze, Tipi di Luigi Sambolino, 1879.

ALONI 2013 = Antonio Aloni, *La sanzione del canto: strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica*, in «Pallas. Revue d'études antiques», 91 (2013), 27-40.

BONO - TESSITORE 1998 = Paola Bono - M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

BRUNO 2011 = Nicoletta Bruno, *La genesi di un amore: l'incipit del IV libro dell'“Encide” (Verg. Aen. 4, 1-5)*, in «Liburna. Revista internacional de humanidades», 4 (2011), 69-73.

CHIAVACCI LEONARDI 1991 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

CIGNARELLA 2011 = Anna Cignarella, *Virgilio a scuola: Servio e il secondo libro dell'“Eneide”*, Foggia, Il Castello, 2011.

CONTE 1978 = Gian Biagio Conte, *Saggio d'interpretazione dell'“Encide”: ideologia e forma del contenuto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1 (1978), 11-48.

CONTINI 1958 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della “Commedia”*, in «L'Approdo letterario», IV (1958), 19-46.

COVA 1998 = Virgilio, *Il terzo libro dell'“Encide”*, a cura di Pier Vincenzo Cova, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

DI BENEDETTO 2010 = Omero, *Odissea*, traduzione di Vincenzo Di Benedetto - Pierangelo Fabbrini, Milano, BUR, 2010.

FELDHERR 1999 = Andrew Feldherr, *Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil's Underworld*, in «Arethusa», 32, 1 (1999), 85-122.

- FERNANDELLI 2012 = Marco Fernandelli, *Via Latina. Studi su Virgilio e sulla sua fortuna*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012.
- GIUSTI 2024 = Elena Giusti, *La Didone virgiliana e la poetica dell'errare*, in *Noster delectat error. L'errore tra filologia e letteratura*, a cura di Elisa Migliore - Matilde Oliva - Claudio Vergara, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2024, 85-108.
- GOSTOLI 1986 = Antonietta Gostoli, *Un nuovo studio sulle funzioni dell'aedo nella società greca arcaica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XXIII, 2 (1986), 157-161.
- HARDIE 1986 = Philip R. Hardie, *Virgil's "Aeneid": Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- HATZANTONIS 1974 = Emmanuel Hatzantonis, *La resa omerica della femminilità di Circe*, in «L'Antiquité Classique», 43 (1974), 38-56.
- LATERZA 2017 = Giovanna Laterza, *Ambiguus sexus, ambiguus textus: Caenis/Caeneus in "Aen". 6.448-449*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XV, 1 (2017), 5-18.
- MCKAY 2004 = Alexander G. McKay, *Dido's Court Philosopher in Daimonopylai. Essays in Classics and the Classical Tradition Presented to Edmund G. Berry*, edited by Rory B. Egan - Mark Joyal, Winnipeg (Manitoba), University of Manitoba Centre for Hellenic Civilization, 2004, 297-307.
- NERI 2019 = Anna Neri, *Il mito di Didone. Da eroina tragica ad amante elegiaca*, Roma, Stamen, 2019.
- OLIVA 2022 = Marilù Oliva, *L'Enaide di Didone*, Milano, Solferino, 2022.
- PARATORE 1997 = Virgilio, *Enaide*, a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, I (libri I-II), Milano, Mondadori, 1997.
- PIROVANO 2006 = Alessandro Vellutello, *La "Comedia" di Dante Alighieri con la Nova Esposizione*, a cura di Donato Pirovano, vol. I, Roma, Salerno editrice, 2006.
- PIZZOCARO 1999 = Massimo Pizzocaro, *Il canto nuovo di Femio. Le origini dell'epos storico*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 61, 1 (1999), 7-33.
- POGGIOLI 1957 = Renato Poggioli, *Tragedy or romance? A reading of the Paolo and Francesca episode in Dante's "Inferno"*, in «PMLA. Publication of the Modern Language Association of America», 72, 3 (1957), 313-358.

- PUNZI 2003 = Arianna Punzi, *Il "Roman d'Enecas" o la riscrittura dell'epos*, in «Francofonia», 45 (2003), 47-58.
- RIVOLTELLA 2002 = Massimo Rivoltella, *La morte di Creusa e Didone nell'"Eneide" ed il motivo del 'seguito amoroso'*, in «Aevum», LXXVI, 1 (2002), 81-100.
- RIVOLTELLA 2019 = Massimo Rivoltella, *L'aspetto fisico della Didone virgiliana*, in «Aevum Antiquum», 19 (2019), 209-224.
- ROSATI 1979 = Gianpiero Rosati, *Punto di vista narrativo e antichi esegeti di Virgilio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IX, 2 (1979), 539-562.
- ROSSI 2023 = Massimo Rossi, *Enea l'eroe malinconico. Una nuova interpretazione dell'"Eneide"*, Lecce, Youcanprint Self-Publishing, 2023.
- SANGUINETI 1966 = Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- STARRY WEST 1980 = Grace Starry West, *Caeneus and Dido*, in «Transactions of the American Philological Association», 110 (1980), 315-324.
- TOTOLA 2005 = Giorgia Totola, *Servio e l'utilizzo di "femina" nell'"Eneide" di Virgilio*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», 5, 1 (2005), 239-244.
- ZIOSI 2018 = Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij, *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, a cura di Antonio Ziosi, Venezia, Marsilio, 2018.

«A VOSTRO ONOR DI QUESTO LIBRO È IL FINE»* LE DONNE NEGLI APPELLI AL PUBBLICO DELL'INAMORAMENTO DE ORLANDO

Giacomo Stanga
Université de Lausanne

RIASSUNTO: Il saggio percorre i tre libri dell'*Inamoramento de Orlando* mostrando come gli appelli del narratore al suo uditorio cambino e, in particolare a partire dalla metà del secondo libro, inizino a includere in modo esplicito una componente di pubblico femminile. Questa novità viene messa in relazione con gli effettivi cambiamenti interni alla corte ferrarese nella seconda metà del Quattrocento (in particolare con l'arrivo di Eleonora d'Aragona nel 1473) e con l'intento boiardo di proporre l'ambiente estense come modello morale e politico. Grazie a un paragone con i riferimenti al pubblico nel *Furioso*, poi, viene confermata l'unicità della postura del narratore dell'*Inamoramento*.

PAROLE CHIAVE: pubblico femminile, narratore, *Inamoramento de Orlando*, corte estense

ABSTRACT: The narrator of the *Inamoramento de Orlando* often represents himself speaking to his audience, and the descriptions of the audience that we can extract from those representations change throughout the *poema*. This contribution shows how women get included in the audience pictured by the speaker starting from the second half of the second book: this innovation is related to an actual change in the social composition of the Ferrara's court (notably with the arrival of Eleonora d'Aragona in 1473) and it affects the moral and political message of Boiardo's work. A comparison with Ariosto's *Orlando furioso* allows a better understanding of the uniqueness of the *Inamoramento's* approach to female audience representation.

KEY-WORDS: Female audience, narrator, *Inamoramento de Orlando*, Ferrara's court

* Boiardo, *Orlando Innamorato* [Canova], II xxxi 50: 1924. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni del poema.

Nella lettura dell'*Inamoramento de Orlando* si nota un'evoluzione che riguarda gli spazi liminari dei canti, in particolare gli esordi. La presenza di interventi del narratore, appelli all'uditorio e commenti metanarrativi, infatti, aumenta con il progredire del racconto, e diventa sistematica a partire dal secondo libro. All'interno di questa tendenza, una seconda e forse meno evidente novità inizia a dare segnali di sé a partire dalla metà del primo libro per poi diventare una costante a partire dal canto XVIII del secondo, ed è la presenza delle donne all'interno degli appelli del narratore. Osservando sistematicamente la rappresentazione del pubblico femminile nel poema e confrontandola con la tradizione precedente, emerge chiaramente il carattere eccezionale dell'operazione boiardesca. Dopo aver trattato nei dettagli il dato testuale, è mia intenzione proporre un collegamento tra questa novità rappresentativa e il contesto politico e sociale in cui essa si manifesta, cercando di spiegare perché questo tipo di discorso (e di uditorio ideale) non può essere scisso dalla situazione della corte estense in quel giro d'anni, rimanendo perciò in una certa misura un *unicum* dell'*Inamoramento*.

1. «Signori e cavalieri innamorati, / cortese damigelle e gratiose, / venitenne davanti e ascoltati / l'alte aventure e le guere amorose / che fêr gli antiqui cavalier pregiati». L'*incipit* del canto XIX del primo libro dell'*Inamoramento* è il primo a richiamare nei dettagli e su più versi l'uditorio che il narratore aveva menzionato all'inizio dell'opera («Signori e cavalier che ve adunati / per oldir cose diletose e nove»), e, come notava già Tissoni Benvenuti nel suo commento, il primo in cui si nominano in modo esplicito le «damigelle» come parte integrante dello stesso.¹ La particolare cura dell'attacco è certo giustificata dal momento a cui stiamo per assistere – sospeso nel canto precedente, sta infatti per riprendere e concludersi il duello mortale fra Orlando e Agricane – ma l'aggiunta della categoria femminile

¹ BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 537, *ad loc.* Nei canti precedenti Boiardo impiega minime formule proemiali con poche variazioni («Io vi cantai, signor, comme...», II; «Signor, ne l'altro canto io ve lassai/ sì comme...», III; «Voi vi doviti, signor, racordare / comme...», V; «Stati ad oldir, signor, la gran bataglia», VI; «di sopra odisti», XI; «io ve ho contato», XII; «Io vi disse di sopra», XIII; «nel canto qua di sopra aviti odito», XVIII) oppure inizi *in medias res* («Gionse Rinaldo al Palazzo Zolioso», VIII; «Orlando segue Astolfo a tuta briglia», X). Un primo caso di spazio metanarrativo è l'ottava d'esordio del canto XVI, dedicata a una riflessione sull'instabilità della fortuna, ottava nella quale sono tuttavia assenti riferimenti al pubblico (a proposito cfr. almeno VILLORESI 2000: 164).

non è tanto legata alla materia trattata quanto piuttosto a un primo segnale del cambio di paradigma nella rappresentazione del pubblico che si concretizzerà nel secondo libro. Se alcune forme collettive non escludono infatti la presenza delle donne – o, per lo meno, la contemplan maggiormente dei fin qui topici ‘signor’/‘signori’ – già al termine del canto xxii del primo libro («per Dio, tornate a me, bella brigata») e poi fin dai primi canti del secondo (ancora «bella brigata» nel finale dei canti iii e viii) e se troviamo una seconda occorrenza esplicita nell’esordio del canto viii («Dame legiadre e cavalier pregiati / che onorati la corte e gentileza»), sarà a partire dal canto xviii² che le invocazioni proemiali e conclusive si riferiranno con sistematicità a un uditorio misto, precisato nelle sue componenti maschili e femminili.

Ecco il catalogo dei luoghi interessati:³

II xvii 63: «signori e dame che l’avete inteso»

II xix 60: «Signori e done, a voi me ricomando»

II xxii 61: «Signori e gratiosa compagnia»

II xxvi 3: «Traggase avanti adonque ogni dongella, / ogni baron chi vòl portar onore»

II xxvi 61: «signor e bela compagnia»

II xxviii 1: «Signor e dame»

II xxx 1: «Baron e dame»

II xxxi 50: «A voi, ligiadri amanti e damegele» e «Adio, amanti e damme peregrine»

III i 2: «Venite ad ascoltare in cortesia, / signori e dame, e bella baronia!»

III iii 2: «baroni e dame»

III vii 60: «bella gente»

III ix 2: «tal questa corte luce in tanto onore / di cavalieri e dame peregrine»

L’elenco prova la sistematicità con cui i sintagmi ‘baroni e dame’, ‘signori e dame’ e simili, assenti nel primo libro, si affiancano al già presente ‘signor’ nell’ultima parte del poema,

² Il canto della celebre dichiarazione di Boiardo sulla superiorità della corte arturiana rispetto a quella di Carlo Magno proprio sulla base della predisposizione all’amore e alla cortesia: «però ch’Amor è quel che dà la gloria / e che fa l’uomo degno e onorato» (II xviii 3).

³ Sei di queste occorrenze sono già segnalate da Tissoni Benvenuti, cfr. BOIARDO, *L’ innamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]: 1010, *ad loc.*

diventandone un perfetto equivalente da impiegare in versi nei quali l'appellativo si trovi a occupare più di due sillabe.

2. Il narratore dell'*Innamoramento*, dunque, si rivolge al pubblico femminile in quanto parte integrante del suo uditorio di riferimento, ovvero la corte; questo è un primo dato che differenzia Boiardo dalla tradizione precedente.

Nei cantari, infatti, sono onnipresenti formule collettive sul modello 'buona gente' e 'signori',⁴ e anche in precedenti quali *L'entrée d'Espagne*,⁵ *La struzione della Tavola Rotonda*,⁶ *I cantari di Rinaldo*⁷ o la *Spagna* ferrarese⁸ non si trovano descrizioni più precise.⁹ Eccezioni a questa assenza di precisazioni sulla composizione dell'uditorio si trovano per la verità già in alcuni cantari, in cui l'appello a volte «si può presentare in forma più particolareggiata e mirata alle varie categorie di pubblico in relazione all'argomento che si va a trattare»:¹⁰ ov-

⁴ Ad esempio, limitandomi alle raccolte *Cantari del Trecento* [Balduino] e *Cantari novellistici* [Benucci - Manetti - Zabagli]: *Fiorio e Bianciflore*: «O buona gente»; *Il bel Gherardino*: «questa gente», «costor, che mi stanno a 'scoltare» e «signori e buona gente»; *Pi[r]ramo e Tisbe*: «Signori»; *Bruto di Bretagna*: «signori e bona gente» (formula identica in altri cantari del Pucci); *Canzone dello indovinello*: «signor'»; *Ponzella Gaia*: «bona zente»; *San Giovanni Boccadoro*: «gente»; *Trattato del prete colle monache*: «Signori e buona gente». Sul tema rimane imprescindibile il capitolo *Formule iniziali di appello all'uditorio* in CABANI 1988: 50-64.

⁵ «Signori, chiunque voglia migliorare l'anima sua / è giusto che ascolti la verità di questa canzone». *L'entrée d'Espagne* [Gresti - Infurna] II 20-21:16.

⁶ *La struzione* [Bendinelli Predelli]: vi si legge sempre la formula «signor» / «signori» tranne nel cantare VII: «signori e gente» nell'*incipit* e «cortese gente» nel finale (evidentemente inteso al maschile, visto l'invito «che ne le donne altrui non vi impacciate»).

⁷ *I cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli]: «signor» nell'esordio dei cantari I, XIII, XIV, XXIX e L, «signori» in quello del XI e del XVIII.

⁸ *Spagna ferrarese* [Gritti - Montagnani], I 3: «Signore e buona gente»; II 2: «signori»; III 1: «bei segnor»; IV 2: «Signior»; V 2: «signori et buona gente»; etc. La formula si ripete con minime variazioni negli *incipit* dei primi ventisei canti, e inizia a essere sottintesa o abbreviata in un generico 'voi' a partire dal XXVII. L'uso si ritroverà invariato anche nelle rare occorrenze leggibili nell'*Innamoramento di Carlo Magno* (due casi, entrambi «signor») e nel successivo *Mambriano* (per gli *incipit* si vedano i canti III e IV: «belli signori»; IX: «signori e cavalier»; XV: «fanciulli e vecchi»; per i finali i canti XX: «signori» e XLV: «vostra signoria» (CIECO DA FERRARA, *Mambriano* [Rua], sulla postura adottata dal narratore del Cieco cfr. CAROCCI 2021: 87-111).

⁹ Né se ne trovano nella *Chanson de Roland* o nei romanzi arturiani, fatta eccezione per il prologo alla *Storia del Santo Graal*: «tutti gli uomini e tutte le donne che credono nella santa, gloriosa Trinità» (*Artù, Lancillotto e il Graal* [Leonardi], I, 33). Per un approfondimento sui proemi nei cantari e nella tradizione cavalleresca si vedano, oltre al capitolo dedicato in CABANI 1988; VISANI 1987 e DELCORNO BRANCA 2011.

¹⁰ MATARRESE 2008: 231.

vero, nel caso che ci interessa, il canterino si può rivolgere nello specifico alle donne quando la sua narrazione le riguarda direttamente, svolgendo quindi una funzione pedagogica.

Questo uso, tuttavia, proprio per la sua precisa funzione esemplare e per il suo diretto collegamento con la materia trattata, non coincide con quello di Boiardo, e deriva spesso direttamente dal *Decameron*; esso è infatti presente soprattutto nei cantari che si rifanno al capolavoro boccacciano, come quelli di *Guiscardo e Gismonda* («done ligiadre e gioveni amanti»), di *Griselda* («chi vi porrà l'orecchio / tal che qualunque sia d'almo eccellente / o uomo o donna, sì giovane o vecchio») o del successivo *Innamoramento di Callisto e Giulia* («quei che regna nei lor petti amore»): l'archetipo decameroniano, evidente ed esibito dagli stessi canterini, si riflette nella dedica delle narrazioni a un pubblico di giovani amanti e di animi *eccellenti*, in cui sono comprese anche le donne proprio perché i modelli offerti possono essere loro utili (come dice il narratore del *Miracolo di un castellano micidiale*: «per buono assempro vi dirò una storia»).

In generale, quindi, nei cantari le formule di appello all'uditorio servono semplicemente «ad apostrofare il pubblico invitandolo ad essere partecipe alla narrazione con l'ascolto e l'attenzione necessari»,¹¹ limitandosi in alcuni casi a indirizzare un *exemplum* alla categoria di persone direttamente interessata dal tema del racconto; prima di Boiardo, anche la tradizione dei romanzi e dei libri di battaglia non esula sostanzialmente mai da queste due tipologie di appello, con netta prevalenza della prima. La modalità narrativa dell'*Innamoramento de Orlando*, per contro, prevede «una rappresentazione di corte, rivolta a un pubblico di dame e cavalieri, con il quale il narratore entra immediatamente in contatto [...] e stabilisce un rapporto confidenziale che, nel valorizzare la finzione dell'oralità, gli dà la libertà di far transitare con naturalezza il racconto da un canto all'altro».¹²

Le marche di oralità, che nei cantari e nelle *chansons de geste* erano segnali della modalità di fruizione del testo, vengono integrate nell'artificio letterario: in Boiardo, infatti, esse contribuiscono attivamente alla costruzione del racconto, ad esempio dando adito a commenti della voce narrante, e più in generale permettono al narratore di definire un desti-

¹¹ SPIAZZI 2016: 147.

¹² MATARRESE 2008: 225-226. Sul nuovo rapporto tra narratore e pubblico e sulle sue implicazioni si vedano anche FRANCESCHETTI 1998; GRITTI 1998; MATARRESE 2010.

natario ideale della sua opera. Quest'ultima è forse la rifunzionalizzazione più radicale del *topos* dell'appello al pubblico.¹³

3. Mentre «il pubblico potenziale del cantare [...] non conosce selezioni preliminari, perché il canterino si rivolge a tutti coloro che vogliono udire»,¹⁴ Boiardo è molto solerte nel precisare a più riprese quale tipo di pubblico immagina per la sua opera: un pubblico che «di corte segu[e] la tracia» (II IX 1), ricettivo nei confronti dei consigli del poeta, educato e nobile. Particolarmente esemplare è l'avvio del canto XIII del secondo libro, nel quale il riferimento alle qualità dell'uditorio si innesta sul *topos* classico della dicotomia tra attività poetica e altre faccende umane:

El voler de ciascun molto è diverso:
cui piace eser soldato e cui pastore,
chi detro a roba, all'acquistar è perso,
chi ha diletto di cacia e chi d'amore,
chi navica per mar e dà ' traverso,
e qual è prete, e qual pescatore;
questo in palazzo vende ogni sua zanza,
quel è zoglioso, e canta e sona e danza;

A voi piace de odir l'alta prodeza
de' cavalier antiqui e onorati:
el piacer vostro vien da gentileza,
però ch'a quel valor ve assumiliati.
Chi vertute non ha, quella non preza;
ma voi che qua d'intorno m'ascoltati
seti d'onor e de virtù la gloria:
però vi piace odir la bella istoria.
(II XIII 1-2)

¹³ La ripresa, anche non filtrata, di *topoi* e modalità narrative della tradizione, effetto di una sorta di sintonizzazione al genere d'appartenenza, è un elemento fondamentale dell'*inventio* dell'*Inamoramento*; come riassume Praloran, tuttavia, «la pressione [del] linguaggio codificato e in parte formulare» del genere canterino costituisce lo «sfondo su cui poi agisce la forza innovativa boiardesca» (PRALORAN 2019: 264).

¹⁴ CABANI 1988: 50.

Coloro che apprezzano lo sforzo del narratore fanno parte di una precisa categoria di persone nobili e virtuose («gentilezza» e «vertute», appunto); dietro la *captatio benevolentiae* scorgiamo quell'«atto di fede sulla *vertù* della corte» che accompagna Boiardo «fino all'ultimo respiro del poema». ¹⁵

Come molti studi e commenti hanno evidenziato, infatti, l'*Inamoramento* è leggibile (anche) come un'operazione di politica culturale: «il recupero della materia di Bretagna, attraverso personaggi carolingi, è profondamente legato a un processo di idealizzazione della corte estense e a un pari meccanismo di nobilitazione ed esaltazione della “monarchia” dominante, l'una e l'altra destinate [...] a un ruolo di esemplarità, sul piano culturale e più latamente politico, all'interno della Penisola». ¹⁶

Se il poema registra e insieme prescrive le qualità del gruppo sociale che lo riceve, ecco allora che l'esplicitazione della presenza femminile non si limita a fornire un'indicazione realistica dell'effettiva fruizione del poema, ma precisa anche quell'orizzonte ideale cortigiano come un ambiente alla cui nobiltà e alla cui virtù contribuiscono attivamente anche le donne. Su questi due aspetti – la reale presenza femminile nel pubblico del poema e il ruolo sociale e culturale che le donne ebbero nell'ideale della corte rinascimentale – mi concentrerò nei prossimi paragrafi.

4. Dal confronto tra l'evoluzione del potere estense a Ferrara e le vicende redazionali dell'*Inamoramento* così come le riassume Zanato ¹⁷ emerge una coincidenza molto interessante. Se infatti il primo libro del poema fu presumibilmente scritto già durante il governo di Borso, è certo che la stesura del secondo accompagnò per oltre un decennio l'inizio dell'epoca erculea, un periodo «ricchissim[o] di eventi, di fermenti culturali, di nuove mode, di potenti trasformazioni nel gusto del pubblico e delle *élites* dominanti, nella ideazione e diffusione dei libri a stampa»: ¹⁸ Boiardo scrisse probabilmente i primi canti tra 1471

¹⁵ ZANATO 2015: 177 (lo stesso Zanato parla anche di visione «volitivamente ottimista»: 176).

¹⁶ Ivi: 169. Ma già in BRUSCAGLI 1980: 521 la favola del poema era «metafora esultante della nascita di un nuovo stato, e di una nuova identità culturale».

¹⁷ ZANATO 2015: 161. Le osservazioni che seguono sarebbero a maggior ragione valide anche accettando la tesi della datazione più bassa (di per sé, però, meno convincente).

¹⁸ PRALORAN 2007: 15.

e 1473, e i canti dopo il ventesimo tra il 1475 e il 1482 (la *princeps* perduta del primo *Inamoramento*, com'è noto, va fatta risalire al 1483). Il 1471, data che separerebbe la composizione dei primi due libri, è appunto anche la data di un cambiamento al vertice della corte (Borso morì il 20 agosto) e di un'importante tappa nel processo di legittimazione del potere della famiglia estense, proprio in quell'anno investita del Ducato di Ferrara da parte di Paolo II. Appena salito al potere, Ercole, al contrario del fratellastro, si sposò, e nel 1473 giunse a Ferrara la nuova duchessa: Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferrante d'Aragona.¹⁹ Allora ventitreenne e al suo secondo matrimonio, Eleonora d'Aragona era già abituata a posizioni di potere ed ebbe da subito un forte impatto sulla sua nuova corte, tanto che «la sua capacità di integrarsi nell'ambiente ferrarese, contribuendo in maniera determinante alla saldezza del potere estense, è un dato ampiamente sottolineato [...] anche dai cronisti coevi, non necessariamente benevoli nei suoi confronti, ma concordi nel rilevarne il ruolo di primo piano sulla scena politica cittadina».²⁰ D'altronde, la discendenza regale di Eleonora la rendeva di rango superiore al marito e le aveva consegnato un'educazione più raffinata rispetto a quella di molte consorti di signori dell'epoca: sappiamo di per certo che disponeva di autonomia economica,²¹ che commissionava opere d'arte, che gestiva la città nei momenti di assenza o d'indisposizione di Ercole²² e che fu principalmente su sua iniziativa che la corte estense si trasferì dall'antica *domus* situata nella piazza del duomo al Castelvechio, interamente ristrutturato e adibito a residenza ducale a partire dal 1477.

Com'era usanza, la nuova duchessa arrivò a Ferrara con un seguito, una corte personale in gran parte femminile che la accompagnò da Napoli; inizialmente contenuto, il suo *entourage* – come quello degli altri membri della famiglia estense – crebbe note-

¹⁹ Al seguito di Sigismondo d'Este, che guida la spedizione ferrarese a Napoli, si muovono 550 cavalieri; tra questi, c'è anche lo stesso Boiardo (MONDUCCI - BADINI 1997: 43). Sulla figura di Eleonora d'Aragona si veda PRISCO 2022.

²⁰ FOLIN 2008: 489-490.

²¹ E il dato rimarrà vero anche per la successiva duchessa di Ferrara, Lucrezia Borgia. A proposito si veda GHIRARDO 2008.

²² Capì diverse volte tra il 1477 e la fine della guerra con Venezia; ma, d'altronde, in tutta la Penisola, tra fine Quattrocento e prima parte del Cinquecento, «in un contesto segnato dalle guerre, dalle occupazioni, dal continuo passaggio di eserciti, toccò spesso alle donne, mogli o madri dei principi, assicurare, in assenza dei mariti e dei figli, il governo dello stato» (SPAGNOLETTI 2008: 314).

volmente nell'ultimo quarto del XV secolo,²³ periodo nel quale alla corte della madre si aggiunsero quelle delle due figlie Isabella (1474) e Beatrice (1475). Dopo i ventun anni di governo del celibe Borso, la presenza femminile negli ambienti più prestigiosi della città divenne quindi una realtà a partire dal 1473 e continuò ad aumentare nei decenni successivi.

Non si trattò però soltanto di un aumento numerico: anche a seguito del radicale cambiamento nei paradigmi di educazione portato dall'Umanesimo,²⁴ già a partire dall'inizio del XV secolo le donne delle famiglie più importanti iniziarono a partecipare attivamente alla vita culturale delle corti,²⁵ e l'impronta di questa novità arrivò a Ferrara proprio mentre Boiardo iniziava a lavorare al secondo libro del suo poema. Ancora lontane dal ruolo che potranno assegnare loro Castiglione nel 1528²⁶ o Ariosto nel 1516 (ma poi, soprattutto, nel 1532), nella Ferrara degli ultimi decenni del Quattrocento le figure femminili sono tuttavia ormai stabilmente presenti a corte, e la loro partecipazione alla vita culturale è tanto attiva che Boiardo, nel descrivere un pubblico ideale basandosi, almeno da un certo momento in poi, su quello che realmente leggeva o ascoltava il suo

²³ Alla fine del Quattrocento, la corte della duchessa arrivò a contare 110 membri (FOLIN 2010: 12).

²⁴ L'arrivo a Ferrara di Guarino Veronese, che si può far coincidere con l'inizio di un'educazione umanistica per i giovani nobili cittadini (della quale approfitta per primo Leonello d'Este, e sulla quale cfr. TISSONI BENVENUTI 1987), è del 1429. Allen, nel suo fondamentale trattato, parla per questo momento storico di un «radical shift in purpose and content of education of boys and girls. Instead of the education being oriented towards a religious or clerical state, or even towards the practice of medicine and law, these fifteenth-century humanists sought to educate their students towards general participation in civic life» (ALLEN 2002: 672). In effetti, le donne di corte iniziano a essere valutate anche sulla base del loro gusto e della loro educazione in ambito artistico e culturale: esse animeranno circoli di intellettuali e di artisti, commissioneranno opere di varia natura e non servirà molto tempo perché inizino in prima persona a scrivere (non a caso Marie-Françoise Piéjus, studiando le antologie di rime femminili del Primo Cinquecento, nota che le autrici, ancora ignote sulla scena letteraria, formano però un vero e proprio «Gotha de l'aristocratie italienne contemporaine». PIÉJUS 2009: 271).

²⁵ Se infatti è lecito dubitare dell'esistenza di un vero e proprio «rinascimento femminile», anche gli studi più scettici sono concordi nel rilevare il ruolo attivo che molte nobildonne assunsero nelle scene culturali e artistiche dei principali centri urbani tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento (anzi: secondo KELLY 1984: 34-36 proprio l'emergenza di questo nuovo ruolo coincise con la diminuzione di molte altre libertà).

²⁶ In effetti, proprio il *Cortegiano* è un esempio di discorso culturale nel quale è possibile registrare una «insistenza ripetuta e più volte ribadita sull'erudizione della donna, sulla sua educazione letteraria e artistica, sulle sue frequentazioni intellettuali e librarie, sulle sue capacità di apprezzare e stimare le prove più difficili e complesse della cultura rinascimentale» (SBERLATI 1997: 122).

poema,²⁷ non può fare a meno di registrarne la presenza e, quindi, di declinare al femminile molti dei suoi appelli.²⁸

5. Come accennato, questo cambiamento nella composizione della scena culturale della corte ferrarese non è l'unica ragione a cui si possono ricondurre le nuove abitudini del narratore boiardesco: esso si combina – ed è difficile scindere l'uno dall'altra – con una spinta che possiamo definire più ideologica.

L'anelito quasi utopico di Boiardo nei confronti del modello cortigiano, infatti, è prima di tutto un atto di fede verso i valori ad esso associati: l'amore e la nobiltà d'animo sono inscindibili, e devono essere prerogativa di ogni vero eroismo. Ad esempio, è proprio su questa base che il noto *incipit* del canto XVIII del secondo libro sancisce la superiorità della corte arturiana rispetto a quella di Carlo Magno:

Perché tiéne ad Amor chiuse le porte
e sol se dete ale bataglie sante,
non fo di quel valor o quella estima
qual fo quel'altra ch'io contava in prima;

Però ch'Amor è quel che dà la gloria
e che fa l'omo degno e onorato;
Amor è quel che dona la vitoria,
e dona ardir al cavalier armato:
onde mi piace di seguir la istoria,
(II XVIII 2, 5-3, 5)

Il fatto che i cavalieri bretoni andassero «con lor dame in aventura» (II XVIII 1, 7) è *conditio sine qua non* del loro eroismo, e l'amore – che nell'attacco del poema era stato presenta-

²⁷ In tal senso è facile rimandare al celebre scambio epistolare tra l'autore e Isabella d'Este nell'agosto del 1491, da cui si deduce lo statuto di lettrice privilegiata della figlia di Eleonora ed Ercole, mantenuto anche dopo il matrimonio e il trasferimento a Mantova (MONDUCCI - BADINI 1997: 254-257).

²⁸ Valgono le riserve di Dalmas, ma è interessante osservare come «il raccontare interno al poema di Boiardo sia affidato in primo luogo a voci femminili» (DALMAS 2013-2014: 239): oltre che ascoltatrici, nell'*Inamoramento* le donne vengono rappresentate anche in quanto narratrici.

to semplicemente come forza inarrestabile che tutto vince – è qui come altrove²⁹ elemento ineludibile del sistema di valori a cui aderiscono i cavalieri. Nel discorso che mira a definire la corte come società ideale, quindi, le donne sono per Boiardo un elemento indispensabile, e la loro presenza diviene, da mero dato di realismo, componente attiva del sistema valoriale proposto dall'opera. Come nota Galbiati, infatti, l'*Innamoramento* non si limita a paragonare l'aristocrazia ferrarese alla cavalleria antica, ma evidenzia continuamente la necessità di un aggiornamento di quel sistema di valori per far fronte a «un mondo più complesso e ambiguo di quello del passato»;³⁰ il ruolo del tutto inedito delle donne è senz'altro uno di questi aggiornamenti, ispirato dall'effettivo aumento della loro importanza negli ambienti di ricezione del poema.

Il pubblico estense, continuamente evocato a partire dal secondo libro, è invitato a raccogliere e ad adattare al presente l'eredità delle mitiche corti del passato, alle quali viene associato innanzitutto sul piano morale, grazie alla grande nobiltà d'animo dei suoi (e delle sue, appunto) componenti:

[...]

Or vien, Amor, e qua meco te asseta:
e se io ben son di tal richiesta indigno
perché e mirti al mio capo non se avoltano,
degni ne son costor che intorno ascoltano.

Come nanti l'aurora al primo albore
splendono stelle chiare e matutine,
tal questa corte luce in tanto onore
di cavalieri e dame peregrine
che tu pò ben dal ciel scendere, Amore,
tra queste gente angelice e divine:
se tu vien tra costoro, io te sciò dire
che starai nosco e non vorai partire.

²⁹ Si pensi, ad esempio, al celebre dialogo tra Agricane e Orlando (I xviii 46), durante il quale il primo chiede conferma dell'identità del suo avversario «e perché qua sei gionto, e comme, e quando, / e se mai fosti ancora innamorato; / perché ogni cavalier ch'è senza amore / se in vista è vivo, vivo è senza core!».

³⁰ GALBIATI 2018: 133.

Qua troverai uno altro Paradiso:
or vien adonque, e [...]
(III ix 1-3)

«Costor che intorno ascoltano» sono «genti angelice e divine», splendenti come le più luminose tra le stelle, e illuminano la corte proprio in virtù del «tanto onore» che li contraddistingue: ciò li rende «degni» della discesa di Amore a fianco del poeta, abitanti di «uno altro Paradiso»,³¹ di una corte ideale evidentemente «vagheggiata dal pubblico come dal poeta».³²

Oltre a farsi modello etico (e proprio in quanto tale), l'ambiente della corte viene proposto dal narratore boiardo anche come modello politico e sociale:

A voi, ligiadri amanti e damegele,
che dentro a' cor gentil aveti Amore,
son scrite queste istorie tanto bele
di cortesia fiorite e di valore;
ciò non ascolten quest'anime fele
che fan guera per sdegno e per furore.
Adio, amanti e damme peregrine,
a vostro onor di questo libro è il fine.
(II xxxi 50)

Nella conclusione del secondo libro, il pubblico del poema viene opposto esplicitamente alle «anime fele che fan guera per sdegno e per furore»; *alla corte gentil rempaira sempre virtù*, potremmo dire, e le realtà come quella ferrarese, dipinta «al pari di una moderna Camelot»,³³ sono le uniche alternative a «questi Galli», al fuoco e alle fiamme che interromperanno il racconto dopo poche ottave del ix canto del terzo libro.³⁴ Come giusta-

³¹ Non è impossibile che si trattasse proprio del palazzo Paradiso, probabile sede delle letture dell'*Inamoro-mento*. Cfr. ZANATO 2015: 177.

³² FRANCESCHETTI 1975: 52.

³³ VILLORESI 2000: 160.

³⁴ Il che, come giustamente osserva Montagnani, ci dice anche qualcosa del ruolo che secondo Boiardo poteva avere la letteratura in momenti di profonda crisi come quelli in cui decide (a due riprese) di pubblicare la sua opera (MONTAGNANI 2019).

mente osserva De Capitani, «à la base de cette opération il y a la conviction, que le compte de Scandiano et ses lecteurs partages, que la cour, malgré les défauts des individus qui la composent et que l'*Inamoramento* a enregistré, est encore le lieu le plus apte à la renaissance des idéaux de grandeur, de générosité, de dignité, qui sont à la base de l'héroïsme»,³⁵ valori quanto mai necessari in un contesto di crisi sempre più acuta.

Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, in chiusura dei volumi sulla Ferrara estense curati nel 1982, scrivevano:

Se la corte è in grado di produrre un sistema integrato di rappresentazione e di enunciazione del proprio spazio, come spazio totale, al singolare, come spazio della sua identità, attraverso il dispiegamento di forme e di tecniche anche settoriali di comunicazione, queste a loro volta non possono non riferirsi ai rispettivi, e propri, statuti linguistici e di genere, con le relative tradizioni di rappresentazione dello spazio.³⁶

Nell'*Inamoramento*, l'entità 'corte' emerge e si precisa progressivamente in quanto pubblico dell'opera, e questo cambiamento avviene entro i codici concessi dal genere, ovvero nei luoghi testuali tradizionalmente adibiti al dialogo con l'uditorio. Il graduale affermarsi della rappresentazione di un pubblico misto – rappresentazione che, come detto, rispecchia un dato storicamente ricostruibile e, al contempo, è sintomo di una volontà rappresentativa e ideologica inedita – non può che avvenire nei proemi e nei congedi, innestandosi sulle forme ormai vuote ereditate dalla tradizione canterina.

6. Come noto, molte delle novità introdotte da Boiardo saranno riprese e messe a frutto da Ariosto. L'autore dell'*Orlando furioso* sfrutterà la possibilità aperta dal suo predecessore per costruire un tipo di narratore diverso e, quindi, un diverso discorso sul mondo, sulla corte, sul suo pubblico; in particolare, Ariosto riconoscerà il potenziale delle aperture metapoetiche, impiegandole non solo in limine dei suoi canti ma anche in corrispondenza con gli stacchi narrativi e con quell'uso esibito dell'*entrelacement* che così fortemente

³⁵ DE CAPITANI 2012: 134.

³⁶ PAPAGNO - QUONDAM 1982: 837.

caratterizza la sua opera. Tuttavia, come già notava Durling, nel *Furioso* sono rari i riferimenti al contesto concreto della lettura del poema, e di pari passo diminuiscono i luoghi in cui il narratore identifica il suo pubblico in quanto soggetto storicamente reale.³⁷ Certo, Ariosto nomina più volte Ippolito, svolge il tema encomiastico con grande costanza e sfrutta come nessun altro il paragone tra racconto e realtà che lo circonda,³⁸ ma il suo narratore rinuncia alla definizione di un 'noi' storicamente coincidente con la corte che lo ospita.

Anche nel rivolgersi al pubblico femminile, Ariosto esce dall'orizzonte della corte per rivolgersi alle donne in generale, a quest'altezza cronologica ormai considerate a pieno titolo soggetti con cui stabilire un dialogo. Dialogo che, spesso, è esclusivo, nel senso che si rivolge solamente a loro: così ad esempio in apertura dei canti X («donne, alcuna di voi più non sia, / ch' a parole d'amante abbia a dar fede», 5, e «donne mie care», 6),³⁹ XXII («cortesi donne e grate al vostro amante»), XXIX («Donne gentil»), XXX («Ben spero, donne, in vostra cortesia / aver da voi perdon») e XXXVIII («Cortesi donne, che benigna udienza / date a' miei versi»), e così nel lunghissimo *excursus* che apre il canto XXXVII («Non restate però, donne, a cui giova / il bene oprar, di seguir vostra via», 7, e poi «Donne, io conchiudo in somma», 23).⁴⁰ Dal breve catalogo si noterà che le occorrenze degli appelli corrispondono a canti in cui il tema femminile è già ben presente nella narrazione.⁴¹ Ormai del tutto sparite le formulazioni standard, nel poema di Ariosto resta traccia di una definizione del pubblico soltanto nei momenti in cui l'argomento trattato interessa naturalmente una certa parte dello stesso, e più che a un modello sociale sembra di trovarsi di fronte a una semplice (e non sempre positiva) registrazione della realtà.

³⁷ DURLING 2017: 46-48.

³⁸ Sul tema si veda ad esempio il riassunto in CASADEI 2016: 90: «in nessun altro poema cavalleresco [...] si può cogliere una così costante tendenza al confronto fra episodi storicamente avvenuti e letteratura».

³⁹ Qui e in seguito da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi].

⁴⁰ Non è un caso che il canto, peraltro aggiunto nel '32, contenga uno dei pochi riferimenti alla situazione concreta della lettura rimasti nel *Furioso*: «Ora essendo voi qui per ascoltarmi», 22.

⁴¹ La storia della malvagia Gabrina nel canto XXI, la novella dell'oste e il conseguente sfogo misogino di Rodomonte nel XXVIII (il canto si apriva già con un avviso rivolto a «donne e voi che le donne avete in pregio»), l'invettiva del narratore nei confronti di Angelica e delle donne ingrate alla fine del XXIX, l'avventura nel regno di Marganorre, tiranno misogino, nel XXXVII.

Per il continuatore di Boiardo il sistema-corte ha evidentemente perso il suo fascino, e nel poema esso cede il passo a modelli individuali (politici come Alfonso nell'*incipit* del XIV, oppure artistici e culturali come Vittoria Colonna in quello del XXXVII) e a trattazioni più precise di singoli eventi storici⁴² (ad esempio la battaglia di Ravenna nell'*incipit* del canto XIV, quella della Polesella in apertura del XV, del XXXVI e del XL, oppure la perdita e il recupero della fortezza della Bastia nel XLII), modelli e trattazioni spesso problematizzati da uno sguardo che non rinuncia mai a sottolineare l'ambiguità morale delle vicende umane.⁴³

Non che Ariosto non si riconosca nei valori tramandati dalla tradizione del romanzo cavalleresco, in quella combinazione di nobiltà, cortesia e virtù che Boiardo credeva di poter adattare alle corti italiane; è invece vero che quei valori il narratore del *Furioso* piuttosto che affermarli li rimpiange proprio in quanto ormai lontani, confinati per sempre alla «gran bontà dei cavalieri antiqui» e non più direttamente traducibili nella realtà che lo circonda.

Possiamo insomma affermare che già per Ariosto – e a maggior ragione per l'Ariosto del 1532 – «l'utopia della corte come cosmo autosufficiente, produttore di senso, di valori, di una moralità specifica, è spazzata via ormai dall'usura e dalla storica sconfitta di quei modelli»,⁴⁴ e proprio intorno a questo scacco si organizzano molti degli interventi della voce narrante del poema: un esempio lampante è l'immagine disincantata dell'ambiente cortigiano che emerge dall'*incipit* del canto XIX: «Se, come il viso, si mostrasse il core, / tal ne la corte è grande e gli altri preme, / e tal è in poca grazia al suo signore, / che la lor sorte muteriano insieme. / Questo umil diverria tosto il maggiore: / staria quel grande infra le turbe estreme» (XIX 2). L'osservazione della realtà contemporanea non permette più ad Ariosto di riporre una sincera fiducia nelle «piene d'insidie e di sospetti / corti regali e splendidi palagi, / ove la caritate è in tutto estinta, / né si vede amicizia, se non

⁴² Su cui si veda MALDINA 2016.

⁴³ «L'ironia del narratore attesta la dipendenza di Ariosto da Boiardo», ma «l'ironia sul narratore, come personaggio attivo e giudicante [...], si costituisce come come uno dei tratti più qualificanti della novità storica del *Furioso*» (SANGIRADI 1993: 326). Sul ruolo dell'ironia nel rapporto tra realtà e finzione letteraria cfr. RIVOLETTI 2014.

⁴⁴ BRUSCAGLI 1980: 529, che nell'occasione parla del Tasso del *Rinaldo* (1562).

finta» (XLIV 1) e il suo disincanto, al quale daranno libero sfogo le *Satire*, non manca di manifestarsi già nel poema.

Nell'ambito di una «assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena» (IV 1), al narratore del *Furioso* non resta che costruire uno spazio ideale che pertiene più all'utopico che al concreto novero delle possibilità; nel cominciare l'ultimo canto, egli vede un gruppo di persone pronte ad accoglierlo in porto: non si tratta però della corte estense né della folla riunita per un'eventuale lettura pubblica, bensì di una selezione di intellettuali, nobili, artisti e artiste che hanno idealmente accompagnato il poeta durante la scrittura. «Questi che empion del porto ambe le sponde» (XLVI 2), riassunti nel collettivo «amici» (3), appartengono a generazioni diverse, diverse sono le parti d'Italia da cui provengono e l'assemblea che creano – composta ovviamente tanto da «belle e sagge donne» quanto da «cavallieri» (3) – non corrisponde a nessuna corte storicamente individuabile. Ariosto, congedandosi dal poema, «delinea un suo proprio spazio (al di fuori di quello della corte)»,⁴⁵ un mondo che non trova (più) equivalenti nella realtà che lo circonda e che non è una proposta di un modello sociale, quanto piuttosto il vagheggiamento di un'utopia individuale.

7. In conclusione, nell'*Inamoramento de Orlando* l'uditorio evocato dal narratore smette di essere «la folla anonima che assiste alla *séance* canterina, per divenire il “noi” dei cortigiani estensi»⁴⁶ e, in quanto tale, viene descritto in termini più dettagliati: esso comprende, com'è ormai normale a quell'altezza cronologica, una componente femminile, non solo lettrice ma anche politicamente e socialmente attiva. Al dato di realtà si aggiunge il fatto che, proprio nell'ambiente della corte ferrarese, dalla metà del Quattrocento in poi aumenta «l'urgenza di concepire ed esprimere nuove ideologie e la necessità di organizzare il consenso su tutta una gamma di simboli funzionali, che investe i più disparati settori: da quello politico a quello culturale, [...]».⁴⁷ Questi simboli (auto)rappresentano la corte, e la letteratura è parte del sistema che permette al potere di produrre un'immagine di sé

⁴⁵ CASADEI 2016: 90.

⁴⁶ DONNARUMMA 1996: 143.

⁴⁷ CATTINI - ROMANI 1982: 75.

tramite canali e tradizioni già esistenti: sul palinsesto del romanzo cavalleresco Boiardo innesta dunque una mitologia cortese proiettata sul presente, che comprende *signori* e *dame* in modo fino ad allora inedito.

Nell'attraversamento dei tre libri dell'*Inamoramento* possiamo seguire, in filigrana, dapprima l'emergere della nuova realtà sociale della corte, e poi l'evoluzione del rapporto tra l'*entourage* dell'autore e la storia fino allo scacco conclusivo. Per Ariosto, che ne raccoglierà il testimone appena due decenni dopo, quell'interruzione rappresenterà un ostacolo insormontabile; la voce narrante del *Furioso* non potrà che essere disincantata e, di conseguenza, meno aderente all'ormai disforica realtà anche nella rappresentazione dei lettori e delle lettrici.

Alla luce di questa discontinuità, quella adottata da Boiardo rimane una postura unica nelle modalità di rappresentazione del pubblico femminile dell'epoca: presenti, nominate e non più soltanto apostrofate in occasione di episodi o novelle che le riguardano direttamente, negli appelli all'uditorio dell'*Inamoramento* le nobildonne sono poste a fianco degli uomini in quanto appartenenti a un'élite politica e culturale, a un *noi* che, anche tramite la fruizione letteraria, acquisisce il lustro necessario a proporsi all'esterno come esempio virtuoso e come modello da seguire.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- Artù, *Lancillotto e il Graal* [Leonardi] = *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Torino, Einaudi, 2020.
- BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1999.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato, L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andra Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- Cantari del Trecento* [Balduino] = *Cantari del Trecento*, a cura di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari novellistici* [Benucci - Manetti - Zabagli] = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci - Roberta Manetti - Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2002.
- 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, 1926.
- I cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli] = *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.
- L'entrée d'Espagne* [Gresti - Infurna] = Anonimo padovano, *L'entrée d'Espagne*, traduzione integrale e note a cura di Paolo Gresti - Marco Infurna, Novara, Interlinea, 2021.
- La struzione* [Bendinelli Predelli] = *La struzione della Tavola Rotonda (I Cantari di Lancillotto)*, a cura di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.

Spagna ferrarese [Gritti - Montagnani] = *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti - Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALLEN 2002 = Prudence Allen, *The Concept of Woman*, Vol. II. *The Early Humanist Reformation. 1250-1500*, Cambridge, Eerdmans, 2002.

BRUSCAGLI 1980 = Riccardo Bruscelli, *Le stagioni della civiltà estense*, in «Belfagor», XXXV, 5 (1980), 517-531.

CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

CAROCCHI 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del "Mambriano"*, Roma, Viella, 2021.

CASADEI 2016 = Alberto Casadei, *Potenzialità e modulazioni narrative nell'ultimo canto del "Furioso"*, in Id., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, 85-109.

CATTINI - ROMANI 1982 = Marco Cattini - Marzio A. Romani, *Le corti parallele: per una tipologia delle corti padane dal XIII al XVI secolo*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, 47-82.

DALMAS 2013-2014 = Davide Dalmas, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'"Inamoramento de Orlando" di Boiardo*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), 239-253.

DE CAPITANI 2012 = Patrizia De Capitani, *Le paradigme narratif mythologique dans l'"Inamoramento de Orlando" de Boiardo: de l'idéal héroïque au modèle de l'homme de cour*, in «Cahiers d'études italiennes», 15 (2012), 111-134.

DELCORNO BRANCA 2011 = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del poema epico-cavalleresco*, in «Rassegna europea di letteratura italiana» 38 (2011), 117-146 (ora anche in Ead., *L'inchiesta di Orlando. Il "Furioso" e la tradizione romanza*, Firenze, Sismel, 2022, 93-135).

- DONNARUMMA 1996 = Raffaele Donnarumma, *Storia dell'“Orlando Innamorato”. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
- DURLING 2017 = Robert Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, introduzione, traduzione e cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017.
- FOLIN 2008 = Marco Folin, *La corte della duchessa: Eleonora d'Aragona a Ferrara*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 481-512.
- FOLIN 2010 = Marco Folin, *Corti e arte di corte nell'Italia del Rinascimento*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura, politica, 1395-1530*, a cura di Marco Folin, Milano, Officina Libraria, 2010, 7-31.
- FRANCESCHETTI 1975 = Antonio Franceschetti, *L'“Orlando innamorato” e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.
- FRANCESCHETTI 1998 = Antonio Franceschetti, *L'io-narrante e il suo pubblico nell'“Orlando Innamorato”*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi Scandiano (Modena, Reggio Emilia e Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi - Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, 337-370.
- GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'“Innamoramento de Orlando” di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.
- GHIRARDO 2008 = Diane Ghirardo, *Lucrezia Borgia, imprenditrice nella Ferrara rinascimentale*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 129-143.
- GRITTI 1998 = Valentina Gritti, *Per una lettura teatrale dell'“Innamorato”*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano, Modena, Reggio Emilia e Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi - Tina Matarrese, 2 voll., Padova, Antenore, 1998, vol. I, 371-385.
- KELLY 1984 = Joan Kelly, *Did Women Have a Renaissance?*, in Ead., *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, Chicago University Press, 1984, 19-50.
- MALDINA 2016 = Nicolò Maldina, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2016.

- MATARRESE 2008 = Tina Matarrese, *Il racconto cavalleresco dal cantare ai canti: l'“Inamoramento de Orlando” di M. M. Boiardo*, in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla “Gerusalemme liberata”*. Atti del II convegno internazionale di studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno 2007), a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini, 2008, 225-238.
- MATARRESE 2010 = Tina Matarrese, *Lo spettacolo del cantastorie*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*. Atti del convegno di Scandiano (15-16 maggio 2009), a cura di Giuseppe Anceschi - William Spaggiari, Novara, Interlinea, 145-156.
- MONDUCCI - BADINI 1997 = Elio Monducci - Gino Badini, *Matteo Maria Boiardo: la vita nei documenti del suo tempo*, Modena, Aedes muratoriana, 1997.
- MONTAGNANI 2019 = Cristina Montagnani, *La magia del potere. Boiardo e le politiche estensi*, in «Griseldaonline», 18, 1 (2019), 84-88.
- PAPAGNO - QUONDAM 1982 = Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, *La corte e lo spazio. Appunti problematici per il Seminario*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, 823-838.
- PIÉJUS 2009 = Marie-Françoise Piéjus, *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009.
- PRALORAN 2007 = Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno di Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 15-39.
- PRALORAN 2019 = Marco Praloran, *Il mondo naturale nell'“Inamoramento de Orlando”*, in Id., *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Galluzzo, 2019, 263-275.
- PRISCO 2022 = Valentina Prisco, *Eleonora d'Aragona. Pratiche di potere e modelli culturali nell'Italia del Rinascimento*, Roma, Viella, 2022.
- 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.

- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'“Orlando Innamorato” nel “Furioso”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SBERLATI 1997 = Francesco Sberlati, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», VII (1997), 119-174.
- SPAGNOLETTI 2008 = Angelantonio Spagnoletti, *Donne di governo tra sventura, fermezza e rassegnazione nell'Italia della prima metà del '500*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 313-332.
- SPIAZZI 2016 = Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, in «Carte romanze», 4, 2 (2016), 145-174.
- TISSONI BENVENUTI 1987 = Antonia Tisconi Benvenuti, *Le armi e le lettere nell'educazione del signore nelle corti padane del Quattrocento*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», XCIX, 1 (1987), 435-446.
- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- VISANI 1987 = Oriana Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», III (1987), 45-84.
- ZANATO 2015 = Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.

PERDERE LA TESTA. LE FIGURE ESEMPLARI DI ISABELLA E BRADAMANTE E IL LORO PUBBLICO*

Annalisa Perrotta
Sapienza Università di Roma

RIASSUNTO: Il saggio affronta l'aspetto della rappresentazione del femminile nell'*Orlando furioso* che riguarda la condotta sessuale e la castità. Al centro del mio lavoro c'è la lettura di una serie di episodi appartenenti a gruppi di canti adiacenti: le vicende speculari e congiunte di Angelica ed Olimpia nei canti VIII-XII e la storia di Isabella nel canto XIII; la morte di Isabella per mano di Rodomonte nel canto XXIX, e la vendetta che di lei farà Bradamante nel canto XXXV. Le figure di Isabella e Bradamante costruiscono l'immagine di donne bellicose e autosufficienti nel perseguire la castità. Per il pubblico femminile, le due figure costruiscono la possibilità di conservazione autonoma di una condotta onesta, immune dalla maldicenza e dal sospetto; per gli uomini, il loro esempio rassicura sulla certezza della discendenza. Sullo sfondo si intravedono anche le guerriere pagane, prima fra tutti Rovenza, che porta nella sua storia il nodo della castità e della riproduzione.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, donne, castità, condotta sessuale, Bradamante, Isabella, genealogia

ABSTRACT: The essay addresses the aspect of the representation of the feminine in *Orlando Furioso* that concerns sexual conduct and chastity. At the centre of my work is the reading of a series of episodes belonging to adjacent groups of cantos: the specular and conjoined events of Angelica and Olimpia in Cantos VIII-XII and the story of Isabella in Canto XIII; Isabella's death at the hands of Rodomonte in Canto XXIX, and Bradamante's revenge on her in Canto XXXV. The figures of Isabella and Bradamante construct the image of warrior women who are self-sufficient in the pursuit of virtue. For the female audience, the two figures build the possibility of autonomous preservation of chastity, immune from slander and suspicion; for the men, their example reassures the certainty of

* Ringrazio Anna Carocci, Nicola Catelli, Luca Degl'Innocenti e Maria Serena Sapegno per aver letto versioni precedenti di questo contributo e di avermi consentito di migliorarlo per quanto mi era possibile. La responsabilità finale di quanto scritto rimane comunque mia.

lineage. In the background, we also glimpse pagan warriors, first and foremost Rovenza, who brings the knot of chastity and reproduction into her story.

KEY-WORDS: Women, chastity, sexual behaviour, Bradamante, Isabella, genealogy

Questo saggio affronta un aspetto della rappresentazione del femminile nell'*Orlando furioso*, quello che riguarda la condotta sessuale e la castità. Al centro del mio lavoro c'è la lettura di una serie di episodi appartenenti a gruppi di canti adiacenti: innanzitutto le vicende speculari e congiunte di Angelica ed Olimpia nei canti VIII-XII e la vicenda di Isabella nel canto XIII; l'altro episodio di interesse sarà quello che coinvolge Rodomonte e Isabella nei canti XXVIII e XXIX, con la morte di Isabella e la vendetta che di lei farà Bradamante nel canto XXXV.¹

Nelle pagine che seguono, cercherò di fornire argomentazioni a favore di due tesi fondamentali. La prima tesi è che il principio di una nuova condotta morale per le donne che consenta la legittimità della discendenza si fonda nel *Furioso* sulla coppia capostipite, e in particolare sulla figura di Bradamante. I personaggi di Bradamante e di Isabella, che ricorda nel nome la signora della casa d'Este, concorrono allo stesso scopo: costruire un'immagine della virtù – una condotta sessuale femminile – bellicosa e autosufficiente nella difesa della castità. L'immagine di Isabella che si fa decapitare da Rodomonte invece di cedere al suo desiderio – e alla sua violenza – è esemplare. La rappresentazione di tale esemplarità nell'asse femminile Isabella-Bradamante (saldato dallo specifico intervento di Bradamante su Rodomonte nel canto XXXV) mira a rifondare la coppia progenitrice Bradamante-Ruggiero su basi morali solide legate alla condotta sessuale in particolare quella delle donne (ma non solo) e a assicurare sulla certezza della discendenza. Sullo sfondo, come modelli e punti di riferimento per la rappresentazione, stanno anche le grandi guerriere pagane, prime fra tutte Rovenza, che porta nella sua storia il nodo della

¹ Per l'impostazione generale del discorso sull'elaborazione del femminile in rapporto al maschile nel poema si vedano gli interventi di BRYCE 1992; IZZO 2012; e WEAVER 2016: 85-86 (per le donne esemplari, storiche e finzionali); STOPPINO 2012 mette a fuoco con efficacia le questioni legate alle donne in armi nel poema. COX 1997 raccoglie le reazioni al *Furioso* delle scrittrici, specie rispetto alle donne guerriere.

castità e della riproduzione. L'asse Bradamante-Isabella, però, non appare assoluto: esso si inserisce all'interno di una riflessione più ampia e complessa sulla possibilità effettiva delle donne di mantenersi caste, su quali siano i pericoli che devono affrontare e quali le possibili soluzioni: il ragionamento si snoda principalmente attraverso le vicende connesse di Angelica e Olimpia e approda alla fine ad Isabella. La riflessione sulla castità che Ariosto conduce attraverso i personaggi di Isabella e Bradamante è orientata alla fondazione della dinastia d'Este. Naturalmente, tale riflessione costituisce solo uno degli aspetti della complessa rappresentazione ariostesca della condotta sessuale femminile. La giustapposizione, in segmenti narrativi limitrofi, dei tre personaggi in tre momenti importanti della loro vicenda (Angelica esposta all'orca e poi di nuovo padrona dell'anello, l'intera storia di Olimpia, il racconto di Isabella a Orlando) serve a due scopi: isolare il tema della castità e della condotta sessuale nel rapporto tra donne e uomini (il tema è presente nelle vicende dei tre personaggi), e introdurre la figura di Isabella nel poema, in attesa che la sua vicenda si compia in una relazione stretta col personaggio di Bradamante.

La seconda tesi è che la morte per decapitazione di Isabella sia da leggere e interpretare congiuntamente alla novella sull'infedeltà coniugale, narrata a Rodomonte nel canto XXVIII. I due canti sono interconnessi e le due storie cooperano a costruire l'acme della decapitazione di Isabella; inoltre alludono, in controluce, ad un evento storico antico, che doveva essere ben presente nella memoria collettiva e che ora Ariosto vuole riscrivere e reinterpretare: il presunto adulterio finito con la morte per decapitazione di Laura Malatesta, detta Parisina, moglie di Niccolò III d'Este, giustiziata nel 1425 perché ritenuta colpevole di una relazione extraconiugale con il figlio prediletto di Niccolò, Ugo, anch'egli ucciso insieme a lei. Il fatto costituisce una pagina oscura nella storia della famiglia d'Este; da qui, l'esigenza di narrare una storia esemplare che ne allontani lo spettro e il ricordo attraverso la fondazione su nuove basi della castità femminile: questa fondazione avviene attraverso l'asse Isabella-Bradamante. Gli altri personaggi femminili costituiscono altri tipi di donna (di amore, di governo di sé) e insieme altre proposte di riflessione, più o meno provocatorie, sul modo di intendere la castità. Ariosto dunque procede proponendo uno strumento di garanzia per la legittimità della discendenza, da un lato; una riflessione sugli spazi effettivi di autodeterminazione femminile, dall'altro.

Costruito attraverso la struttura ad intreccio, l'*Orlando furioso* può essere letto seguendo i singoli fili narrativi da un canto all'altro (le unità narrative, cioè le sequenze del racconto); ma la costruzione del senso funziona anche per giustapposizione (secondo unità discorsive, i canti o i gruppi di canti), e per interpretarlo sarà allora necessario seguire l'accostamento delle diverse linee narrative all'interno di uno stesso canto o in canti limitrofi, prestando attenzione alle analogie tra gli episodi, o altri ritorni tematici o strutturali.¹ Non è mia intenzione – sarebbe un'impresa troppo ardua – trattare il tema della condotta morale femminile nell'intero poema: cercherò di indagare quei luoghi del poema nei quali si esprime innanzitutto l'intenzione di costruire degli esempi di condotta per le donne e modelli di relazione tra donne e uomini. Mi baserò soprattutto sulle storie, e sulla coerenza del sistema che costruiscono, lasciando per un momento da parte gli interventi del narratore. Una lettura complessiva del poema che voglia metterne in luce la coerenza di tutte le parti (o un'approssimazione ad essa) potrà essere compiuta solo lavorando sulle sue diverse componenti in simultanea: ma l'impresa implica soprattutto un lavoro cooperativo; perciò forse ragionare su uno dei livelli del testo può comunque portare a esiti interessanti.

1. TUTTE LE DONNE DEI CANTI VII-XIII: ANGELICA, OLIMPIA E ISABELLA (CON ALCINA)

L'apparizione di Isabella a Orlando alla fine del canto XII è l'ultimo elemento della serie di tipi femminili che si avvicinano tra i canti VII e XIII, una serie che comprende Olimpia, Angelica e infine Isabella. Angelica è il personaggio dotato di maggiore mobilità: è cercata da Orlando, è a sua volta in cerca di un accompagnatore, di cui poi, forte dell'anello, deciderà di fare a meno; il trittico Olimpia-Angelica-Isabella è una specifica elaborazione dell'ultimo *Furioso*.² Le tre donne condividono spazi testuali limitrofi; le loro vicende sono connesse da rimandi che sembrano costruire una sorta di sistema, una elaborazione coesa sul tema della condotta sessuale. Alla fine della serie, dopo il racconto di Isabella a

¹ Riassume bene la dinamica tra intreccio e giustapposizione WEAVER 2003: 126-127; GÜNTERT 2005; precedentemente erano intervenuti sulla struttura in termini simili BRAND 1974: 136; PRALORAN 1999: 1-55.

² ZATTI 2016a: 327.

Orlando nel canto XIII, si approda a un nuovo luogo ufficiale del poema (qui e di seguito indico con 'luogo ufficiale' quelle parti del poema in cui il narratore svolge il suo ruolo di cantore a beneficio dei suoi committenti e patroni): nel tragitto verso il palazzo di Atlante, infatti, Melissa presenta a Bradamante la genealogia³ femminile della famiglia d'Este (OF XIII 56-79). Se dunque vale la logica di un significato ulteriore rispetto alle singole vicende, costruito attraverso la prossimità degli episodi intrecciati, che alla presentazione di Isabella segua la lode della discendenza femminile della famiglia d'Este connette necessariamente la vicenda della giovane fanciulla pagana al discorso dinastico.

Alle tre donne nominate si aggiunge Alcina, che compare all'incauto Ruggiero nel canto VII: costruita nell'aspetto per arte magica, la maga interpreta il prototipo stesso della desiderabilità e costituisce il nucleo originario e il modello della femminilità come oggetto del desiderio maschile. La descrizione di Alcina, per quanto si fondi su consolidati stereotipi, e possa essere considerata un «catalogo esaustivo della bellezza nell'*Orlando furioso*»,⁴ si presenta come generatrice di altre due descrizioni nei canti successivi, quella di Angelica e quella di Olimpia all'isola di Ebuda. In tutti e tre i casi si tratta di corpi fatti e orientati per suscitare il piacere maschile (quello della nuova preda nel caso di Alcina, nel tentativo di sedare l'ira del dio Proteo nel caso di Angelica e di Olimpia). Come sperimenterà Ruggiero per effetto dell'anello, «quanto di beltà Alcina avea, tutto era estrano» (OF VII 70, 5-6).⁵

La descrizione di Alcina, donna fatta ad arte per piacere, è costruita dallo sguardo maschile (del narratore, di Ruggiero) che dai capelli («bionda chioma lunga et annodata» OF VII 11, 3) scende fino al «breve, asciutto, ritondetto» piede (15, 6), passando per il dettaglio del viso (sopracciglia, «negri occhi, anzi duo chiari soli» 12, 2, il naso, la bocca,

³ Interviene efficacemente sulla differenza tra la caratterizzazione delle donne e degli uomini della famiglia d'Este BENSON 1983: 142-143.

⁴ Fondamentali per la riflessione teorica sulla descrizione della bella donna, a partire dai testi, e per la comparazione delle tre descrizioni dell'*Orlando furioso* POZZI 1979: 17-19; HEMPFER 2016: 243.

⁵ Le citazioni dell'*Orlando furioso* (d'ora in poi OF) sono tratte dalla seguente edizione: ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]. Sulla interpretazione dell'episodio di Alcina e in particolare della sua descrizione come una decostruzione del sistema del Neoplatonismo, si veda HEMPFER 2016: 241-244; la maga incarna un simbolo imperituro di quegli impulsi che l'uomo non è in grado di rifiutare completamente MAC CARTHY 2007: 38. Paul Larivaille mette a confronto le descrizioni di Alcina, Angelica e Olimpia, mostrando l'aumento dell'erotismo, che tra la prima e l'ultima si arricchisce anche dell'elemento tattile, nella descrizione di Olimpia (LARIVAILLE 1999: 44-50).

i denti), dei seni appena mossi dal respiro («due pome acerbe, e pur d'avorio fatte / vengono e van come onda al primo margo, / quando piacevole aura il mar combatte» 14, 3-5).⁶ La descrizione è ripetuta, variata, con più o meno particolari, anche per Angelica e Olimpia, nude, ritratte nel subire o aver subito il supplizio di essere incatenate nude alla roccia ed esposte alla furia dell'orca.

Nella descrizione di Angelica (*OF* X 95-98) ritornano i capelli biondi al vento («l'aura sventolar l'aurate chiome» 98, 8), le «crudette pome», rese «rugiadose» dalle lacrime che le scendono dal viso; i colori del viso (la guancia di Alcina era «misto color di rose e di ligustri», VII 11, 6, quelle di Angelica «tra fresche rose e candidi ligustri» X 98, 6); la serie rimica «industri» : «illustri» : «ligustri» in VII 11 e «illustri» : «industri» : «ligustri» in X 98.

La descrizione di Olimpia, ormai libera da orca, roccia e catene, ma ancora esposta allo sguardo di Orlando e poi di Oberto re d'Iranda, procede come quella di Alcina, con la stessa canonica riduzione a membra, la stessa oggettificazione: di nuovo ci si muove dalla testa (la fronte, gli occhi, le guance, le chiome, «la bocca, il naso, gli omeri, la gola» XI 67, 3-4), si indugia sui seni «le poppe ritondette parean latte» (68, 3) (come quelle di Alcina: «bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte» VII 14, 1); su quelle parti, poi, che in Alcina erano nascoste, ma s'indovinavano belle («ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde» VII 14, 7-8) e per la povera Olimpia lo erano senza dubbio, poiché si trovavano scoperte, ma il narratore per pudore non vi si sofferma («Di quelle parti debbovi dir anche, / che pur celare ella bramava invano?», XI 69, 5-6), limitandosi a una formula riassuntiva che indica bene come tutto fosse esposto alla vista: «dirò insomma ch'in lei dal capo al piede, / quant'esser può beltà, *tutta si vede*» (69, 7-8). Anche qui ritorna, dalla descrizione di Alcina, una serie rimica variata: «latte» : «fatte» : «combatte» (VII 14) e «intatte» : «latte» : «fatte» (XI 68).

I commenti hanno rilevato la somiglianza delle tre descrizioni (Ariosto, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti], nota a XI 67),⁷ e hanno indicato le riprese della descrizione di

⁶ Significativamente, quando Ruggiero vede la vera immagine di Alcina, il narratore sottolinea «estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia» (VII 70, 7) con ordine inverso a quello della descrizione, che va dal capo al piede.

⁷ Dicono i commentatori (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]): «la diffusa, estasiata descrizione della bellezza di Olimpia si rifà a quelle di Alcina (VII, 11 ss.) e di Angelica (X, 95 ss.) con una ancor più preziosa elaborazione dei temi tradizionali, con l'aggiunta di tutta una serie di paragoni umanistici, con in più un caldo

Emilia nel *Teseida* (XII 53-63), di Antea nel *Morgante* (XV 98-103) e di Simonetta nelle *Stanze* di Poliziano (I 42-46) (Ariosto, *Orlando furioso* [Segre], 1289, n. 15, vol. II). Seppure si tratti certamente di tre variazioni di uno schema convenzionale, la ripetizione all'interno di una sezione compatta del testo e la somiglianza di specifici elementi delle vicende di Angelica ed Olimpia fanno pensare a una indicazione di lettura: le figure di Angelica ed Olimpia sono connesse, le loro vicende hanno punti di contatto, l'esposizione dei loro corpi all'orca divoratrice, espressione di un desiderio aggressivo, cieco, annichilente,⁸ è simile ma porta ad esiti narrativi immediati diversi: il matrimonio per Olimpia, la fuga finalmente speranzosa per Angelica. La via che porta all'incontro con Isabella, alla fine del canto XII passa così attraverso due figure femminili, Angelica e Olimpia, che incarnano due diversi modelli di condotta sessuale e di relazione col maschile.

1.1 *Angelica ed Olimpia*

Angelica e Olimpia sono dunque connesse.⁹ La connessione più evidente sta nel corpo nudo, esposto, di Olimpia alla furia dell'orca nel canto XI che ripete il corpo esposto e poi celato di Angelica all'inizio dello stesso canto, quando la sua nudità aveva acceso Ruggiero e l'aveva spinto all'abuso (che poi non aveva commesso, per sparizione dell'oggetto del suo desiderio). Non è soltanto l'isola di Ebuda a collegare le vicende e le figure delle due

e deliziosamente indiscreto tocco di sensualità. Essa serve ad attenuare il tono drammatico del rapimento e del salvataggio e prepara alla soluzione finale dell'episodio». Sulla finalit  della descrizione, che qui si ritiene differente, torneremo a breve. Si sofferma sulla descrizione di Olimpia anche MAC CARTHY 2007: 131, cogliendo l'importanza del punto di vista di Oberto.

⁸ La storia di Proteo   in linea con la rappresentazione delle varie forme di desiderio abusante che Angelica deve sostenere (MAC CARTHY 2007: 55). La storia racconta del dio Proteo che violenta la figlia del re dell'isola e la ingravida e poi, quando il padre la mette a morte per punirla di quello che considera un errore di lei, si vendica, facendo assaltare l'isola da ogni bestia marina. Un oracolo suggerisce alla popolazione di esporre ogni giorno una vergine nuda, in sostituzione di quella uccisa; la maledizione del dio si piacher  infatti solo quando ne trover  una che gli piaccia; nel frattempo un'orca divora le malcapitate esposte, incatenate a una roccia.

⁹ Su Olimpia e una valutazione della sua vicenda si vedano BRAND 1974: 176, che vede il personaggio come un tributo alla costanza e alla castit  femminile che corregge la misoginia della versione del 1521; MAC CARTHY 2007: 117-133, che valuta l'ambiguit  morale della vicenda, ambiguit  che riguarda sia Olimpia, sia Orlando; sulla connessione dei due personaggi a partire dall'esposizione all'orca (che riprende Ov. *Met.* IV 670-764) si vedano e osservazioni di RUGGIERO 2008.

donne: pur nella grande differenza tra i personaggi, ci sono alcuni elementi delle loro biografie che sono simili. Le somiglianze radicano nella vicenda pregressa di Angelica, quella raccontata nell'*Inamoramento de Orlando*, poi ripresa, cambiata in parte e decisamente orientata dalla prospettiva della locutrice, nel lamento che Angelica pronuncia nel canto VIII.¹⁰ Anche Olimpia affida al lamento la funzione narrativa di ricapitolare la sua situazione. Quando si lamentano le due donne si trovano sole, su un'isola deserta.

Angelica vi è arrivata trasportata in acqua dal cavallo incantato dall'eremita che, a dispetto della sua apparenza venerabile, vuole abusare di lei (*OF* VIII 30-34 e 47-49). Una volta approdata, «tra scuri sassi e spaventose grotte» (*OF* VIII 37, 7) rimane «stupida e fissa», con le chiome arruffate, così immobile da sembrare di sasso (38-39). La bella donna, portata per acqua dal cavallo incantato, è immaginata come la vittima perfetta: vittima persino dell'*aura*, che non volge i suoi capelli in mille nodi, ma l'assalta «lasciva» (36, 5-6), mentre i venti e il mare, indifferenti al suo terrore, si trattengono sospesi di fronte alla sua bellezza: «stavano cheti tutti i maggior venti, / forse a tanta beltà, col mare, attenti» (36, 7-8). Poi, Angelica parla, sciogliendo «al duol la lingua, e gli occhi al pianto» (39, 8). Inveisce contro la Fortuna, che la tormenta (40), e infine passa all'enumerazione delle sue disgrazie: ha perso il regno e l'onore; la sua verginità è salva («ben con effetto io non peccai», 41, 6), ma è opinione comune su di lei («io do però materia ch'ognun dica») che «essendo vagabonda» sia anche «impudica» (41, 7-8; e sembra riecheggiare in queste parole il lamento di Sacripante nel canto I).¹¹ Infine, considera il nodo problematico della castità: la causa di tutti i mali di Angelica è appunto l'esser «tenuta bella».

Ch'aver può donna al mondo più di buono,
a cui la castità levata sia?

¹⁰ Ita Mac Carthy sottolinea come il monologo di Angelica esprima una realtà differente da quella sostenuta dal narratore, che parla assumendo la prospettiva che i cavalieri hanno sulla donna (MAC CARTHY 2007: 52-53).

¹¹ Si tratta del famoso lamento della rosa: Sacripante si lamenta del fatto che certamente qualcuno avrà avuto il privilegio di godere della verginità di Angelica prima di lui, procurando un grave danno, perché «la vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de', / lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti», rimanendo amata solo da quell'uno a cui «a cui di sé fece sì larga copia» (*OFI* 43, 5-44, 2).

Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono
tenuta bella, o sia vero o bugia.
Già non ringrazio il ciel di questo dono;
che di qui nasce ogni ruina mia:
morto per questo fu Argalia mio frate;
che poco gli giovâr l'arme incantate:

per questo il re di Tartaria Agricane
disfece il genitor mio Galafrone,
ch'in India, del Cataio era gran Cane;
onde io son giunta a tal condizïone,
che muto albergo da sera a dimane.
Se l'aver, se l'onor, se le persone
m'hai tolto, e fatto il mal che far mi puoi,
a che più doglia anco serbar mi vuoi?
(OFVIII 42-43)

La bellezza, l'effetto che questa ha sugli uomini, è la vera causa delle disgrazie che sono capitate ad Angelica:¹² la morte del fratello, la rovina del padre e del regno, il suo proprio andar peregrinando in solitudine, senza più una meta. Le disgrazie di Angelica risuonano, simili, anche nel lamento di Olimpia. La causa è diversa: Olimpia ha amato, e per amore di Bireno,¹³ rifiutando il matrimonio con Arbante di Frisa, ha indirettamente provocato la morte del padre e dei fratelli uccisi tutti dal «ferro bugio» di Cimosco; ha perso ogni cosa, e questo lo ha fatto prima e indipendentemente dal tradimento di Bireno. Già nel canto IX, parlando con Orlando, Olimpia è molto lucida:

Mio padre e' miei fratelli mi son stati
morti per lui; per lui toltomi il regno;

¹² Interessante sottolineare *a latere* che Angelica considera la bellezza come qualcosa che gli altri vedono in lei, non come un tratto identitario della sua persona; sia modestia o sia espressione di una più profonda coscienza di sé, è un fatto che Angelica non mostri di dare un valore assoluto alla propria bellezza; insieme a giudizi e inferenze sulla sua condotta sessuale, la bellezza è un altro oggetto del discorso («mi dicon bella»); su questo è intervenuta anche MAC CARTHY 2007: 53.

¹³ «Io ch'all'amante mio di quella fede / mancar non posso, che gli aveva data, / e ancor ch'io possa, Amor non mi concede / che poter voglia, e ch'io sia tanto ingrata» (OFIX 26, 1-4).

per lui quei pochi beni che restati
m'eran, del viver mio soli sostegno,
per trarlo di prigione ho disipati.
(OFIX 50, 1-5)

Nel canto X, dopo l'abbandono sull'isola, Olimpia può ben rimarcare risentita l'ingratitude di Bireno, ritornando sulla propria responsabilità politica della guerra, dell'uccisione dei suoi e della rovina del regno. Ma lei aveva agito per amore:

Debbo forse ire in Frisa, ove io potei,
e per te non vi vòlsi esser regina?
il che del padre e dei fratelli miei
e d'ogn'altro mio ben fu la ruina.
Quel c'ho fatto per te non ti vorrei,
ingrato, improverar, né disciplina
dartene; che non men di me lo sai:
or ecco il guiderdon che me ne dai.
(OFX 32)

Altre somiglianze connettono i due lamenti: la paura e l'auspicio di essere divorata dalle bestie feroci (dice Angelica alla Fortuna: «non recuso che mandi alcuna fera / che mi divori e non mi tenga in strazii», VIII 44, 4-6; così Olimpia, pensando di poter essere venduta come schiava, invoca «il lupo, il leon, l'orso / venga, e la tigre e ogni altra fera brava, / di cui l'ugna mi stracci, e franga il morso / e morta mi strascini alla sua cava», X 33, 3-6), l'immagine delle donne immobili come sasso: Angelica «fermossi in atto ch'avria fatto incerto / chiunque avesse vista sua figura, / s'ella era donna sensitiva e vera / o sasso colorito in tal maniera» (VIII 38, 5-8), mentre Olimpia, nella sua disperazione, alterna momenti di furia dinamica a momenti di immobilità: «or si ferma s'un sasso, e guarda il mare / né men d'un vero sasso, un sasso pare» (X 34, 7-8).

C'è un'altra somiglianza tra le figure di Angelica ed Olimpia, per la quale però è necessario scomodare il poema di Boiardo. Nell'*Inamoramento* Angelica, infatti, si chiude nella rocca di Albracà, disubbidendo al padre che aveva acconsentito alle sue nozze con Agricane:

Il patre dela dama, Galaphrone,
È homo antiquo et amator di pace,
Né col Tartaro vòl la questione,
Che quello è un signor forte e tropo audace;
Vòl che la figlia, contra a ogni ragione,
Prenda colui che tanto li dispiace.
La damigella prima vòl morire
Che ala voglia de il patre consentire.

Ela n'è dentro Albracà fugita,
Che longi è dal Cataio una giornata;
Et è una roca forte e ben guarnita
Da far a un longo assedio gran durata.
(*In. I VI 41-42, 4*)¹⁴

Allo stesso modo Olimpia aveva opposto un netto rifiuto all'ipotesi del matrimonio con Arbante, il figlio di Cimosco. In entrambi i casi, per entrambe le donne, all'origine delle sventure sta il rifiuto ad acconsentire a un matrimonio non voluto, Angelica per esercizio di una capacità di scelta (che non coinvolge l'amore), Olimpia per amore.

Dunque, Angelica e Olimpia sono connesse: a che cosa serve esibire il legame tra i loro personaggi e le loro vicende? La tesi che qui si vuole sostenere è che esse offrano, proprio nella loro giustapposizione, limitrofa all'apparizione di Isabella, due diversi modelli di gestione del problema dell'amore e della possibilità di una condotta sessuale autonoma. Il punto focale dell'accostamento delle loro figure riguarda la gestione della loro nudità dopo essere state liberate dall'orca. Olimpia, nonostante le sue decantate bellezze, si accompagna a uomini che, finalmente, la rispettano: Orlando non manifesta nessuna forma di apprezzamento, solo vorrebbe coprirla per sollecitudine innanzitutto verso il pudore di lei (*OFXI 59*); e la rispetta anche Oberto, nonostante il narratore interpreti proprio il suo sguardo nel fare la rassegna delle bellezze di Olimpia: immediatamente dopo la descrizione, infatti, il narratore dichiara Oberto innamorato (*XI 72*). Ma in cosa si traducono per Oberto l'attrazione fisica e l'amore? Innanzitutto, di fronte alla donna egli «si studia con-

¹⁴ Le citazioni dall'*Inamoramento de Orlando* sono tratte dall'edizione BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti] (d'ora in poi *In.*).

solarla e darle speme / ch'uscirà in ben il mal ch'ora la preme» (XI 72, 7-8); poi promette di esserle alleato e di riportarla in Olanda, di combattere il traditore e di usare in questo tutta la potenza d'Irlanda, di cui è re; intanto – ed è interessante che le due azioni siano contemporanee – mentre la consola e rassicura, la riveste (XI 73). Nella sua tragica vicenda Olimpia, dunque, viene a contatto con uomini che sono capaci di essere suoi alleati senza altre implicazioni (Orlando) o alleati solleciti nonostante – o proprio perché – sono anche innamorati (Oberto).

Nel caso di Angelica, l'esperienza dopo la liberazione è molto diversa. Non si trova ad avere a che fare con uomini maturi e assennati, ma con un giovane in formazione, per quanto di solito di buon carattere. Nonostante sia stato ammaestrato da Astolfo, abbia fatto l'esperienza di Alcina, sia poi stato liberato dall'incantesimo della maga per opera dell'anello e grazie all'intraprendenza di Melissa (il lavoro cooperativo di Melissa e Bradamante aveva portato al recupero dell'anello), nonostante il periodo passato presso Logistilla, dove aveva imparato a governare l'ippogrifo, Ruggiero di fronte ad Angelica non resiste: vuole averla; la porta vicino a un boschetto e lì armeggia impacciato per togliersi l'impedimento dell'armatura. È come un orso di fronte al miele, Ruggiero, del tutto separato dalla ragione; anche a Bradamante non pensa più (XI 1-2). Gabriele Bucchi sottolinea bene come l'episodio segni, attraverso Ruggiero, «uno dei momenti più sintomatici della tensione esistente tra orizzonte ideale e orizzonte reale della vita morale dei personaggi del *Furioso*». ¹⁵ Da una parte si colloca infatti l'orizzonte ideale del percorso educativo del giovane, dall'altro la realtà del desiderio erotico, di cui il narratore assume la prospettiva («Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene, / sì che non voglia ora pigliar diletto / d'Angelica gentil» XI 2,1-3), utilizzando l'ironia come strumento distanziante e conoscitivo: così, l'ironia «diventa lo strumento retorico-filosofico con cui Ariosto può far coesistere questi due orizzonti morali, ideale e reale, rendendo accettabile e conoscitivamente fecondo per il lettore il repentino mutamento di prospettiva tra i due». ¹⁶ Se dunque è nei fatti raro che la ragione sappia frenare le passioni e chiunque, foss'anche il filosofo Zenocrate, avrebbe fatto lo stesso, l'autore della storia ha messo in mano ad Angelica la via di fuga. L'effetto dell'anello consente di costruire la situazione comica in cui la statura eroica di Ruggiero

¹⁵ BUCCHI 2016: 267-268.

¹⁶ *Ibidem*.

viene abbassata e nello stesso tempo consente il recupero da parte di Angelica di quel sorriso giocoso che la accompagnerà in molte delle avventure successive. Il narratore racconta le mirabili imprese che la donna aveva compiuto con l'anello:

Questo è l'anel ch'ella portò già in Francia
la prima volta che fe' quel camino
col fratel suo, che v'arrecò la lancia,
la qual fu poi d'Astolfo paladino.
Con questo fe' gl'incanti uscire in ciancia
di Malagigi al petron di Merlino;
con questo Orlando et altri una matina
tolse di servitù di Dragontina;

con questo uscì invisibil de la torre
dove l'avea richiusa un vecchio rio.
A che voglio io tutte sue prove accôrre,
se le sapete voi così come io?
Brunel sin nel giron lel venne a tôrre;
ch'Agramante d'averlo ebbe disio.
Da indi in qua sempre Fortuna a sdegno
ebbe costei, fin che le tolse il regno.
(OFXI 4-5)

Si tratta di due ottave riassuntive delle puntate precedenti, che, sottolinea il narratore, non vale quasi la pena richiamare, tanto si presuppone siano note al pubblico; l'anello, che le era stato sottratto da Brunello in *In. II* v 30-33, ora le torna al dito, permettendo di connettere la storia presente all'antefatto e di riportare il personaggio nella condizione precedente al furto e alle persecuzioni della Fortuna. L'Angelica spaventata del *Furioso*, perseguitata, tradita, abusata¹⁷ ora si riconnette con l'Angelica boiardesca in un punto

¹⁷ Angelica, infatti, scappa ai desideri di Sacripante per intervento fortuito di Bradamante (canto I), scappa a Rinaldo impegnato nel combattimento con Sacripante (canto II); scappa anche all'eremita (VIII 30 ss.), che la perseguita con espedienti magici e infernali, fino a spingere la sua cavalcatura a immergersi in mare e ad approdare in un luogo solitario, a farla cadere addormentata e a tentare di abusare di lei. Infine riesce a scampare anche il pericolo dell'orca, per intervento di Ruggiero, un salvataggio a quanto pare non gratuito. Sulla funzione della comparsa di Angelica fin dal primo canto è utile richiamare le considerazioni di Brusagli, che indica

dell'*Inamoramento de Orlando* che l'aveva vista particolarmente autonoma e intraprendente.¹⁸ Il narratore ricorda, infatti, principalmente episodi che appartengono al canto I XIV dell'*Inamoramento*, dove, grazie all'anello, Angelica era partita nottetempo da Albracà per cercare aiuto e salvare la rocca e i suoi abitanti e sé stessa dalla furia di Agricane; era evasa dalla prigione del vecchio che catturava le donne per darle in tributo al re d'Orgagna e poi aveva liberato Orlando e altri cavalieri (tra cui figura, curiosamente, un Oberto del Leone, su cui Boiardo si sofferma, e di cui lo sposo onesto di Olimpia porta il nome) dalla prigionia della maga Dragontina. L'anello, in quell'episodio, aveva funzionato come una sorta di passaggio, un portale che aveva traghettato i paladini dalla dimensione epica tradizionale a quella dell'epica innamorata che si compie nella guerra intorno ad Albracà.¹⁹

Anche qui, nel *Furioso*, l'anello di Angelica funziona come un collegamento tra una e un'altra dimensione; non collettiva, questa volta, ma personale (anche se esemplare). Potendo sottrarre il suo corpo alla vista, Angelica ora ha i mezzi per difendersi e dunque per decidere autonomamente di sé, dove andare e cosa fare. Innanzitutto, cerca un luogo dove riposare:²⁰ e abbiamo ragione di credere che giri per le campagne invisibile e nuda fino a giungere alla grotta del pastore e al suo pascolo di giumente e prendersi un momento di riposo («Angelica quel dì lunga dimora / là dentro fece, e non fu vista ancora», XI 10, 7-8); solo dopo «essersi posata assai [...] in certi rozzi drappi avviluppossi» (11, 2-3). E nel prendere tra tutte la giumenta più bella, «allora allora se le fece inante un pensier di tornarsene in Levante» (12, 7-8); era un pensiero antico che ora le si affaccia di nuovo prepotente: vuole a casa sua, adesso che può farlo, può anche deciderlo, recuperare anche lei un «camin dritto» (come Bradamante in *OFI* 64, 5) verso una sua meta.²¹

il personaggio come capace fin dalla sua comparsa di far «esplodere le contraddizioni del codice cavalleresco, denudando [...] la violenza sotterranea di quella ideologia» (BRUSCAGLI 2003: 68).

¹⁸ Sulla connessione tra il poema di Boiardo e quello di Ariosto seguendo i destini dei personaggi, si veda BRUSCAGLI 2003: 64-73.

¹⁹ Sono intervenuta sul canto I XIV dell'*Inamoramento* in occasione dell'appuntamento ferrarese delle letture canto per canto del poema.

²⁰ Sull'ambientazione pastorale di questo momento di pausa e di riposo del personaggio e in cui avviene l'importante, nuova, vestizione che ne segna forse anche il rinnovamento, con abiti umili, si veda SANTORO 1989: 130.

²¹ Il proposito di Angelica (che in realtà vuole tornare a casa fin dal I canto, ma è significativo che ora il proposito appaia più solido) viene ribadito anche in *OF* XII 23. Marco Santoro individua nella «fuga» la cifra principale del personaggio nel *Furioso*, che lo porta a un progressivo processo di «straniamento [...] da un mondo

L'Angelica che fa la sua apparizione di qua e di là, fino al suo incontro con Medoro, ha recuperato lo spirito boiardesco del suo personaggio. Con l'idea di farsi accompagnare in oriente, riflette a lungo su quale dei paladini prigionieri nel palazzo di Atlante faccia al caso suo; non Orlando, perché «se sua guida il fa, sel fa signore» (XII 27, 4); meglio Sacripante, che «depor, quando le piaccia, potrà, se ben l'avesse posto in cielo» (28, 1-2). Libera – suo malgrado – non uno ma tre paladini dal palazzo di Atlante, si sottrae alla loro vista, ride di loro (XII 36, 7); decide che, alla fine, non ha bisogno di nessuno, perché le basta l'anello:

Come che fosse il suo primier disegno
di voler seco Orlando o Sacripante,
ch' a ritornar l'avessero nel regno
di Galafron ne l'ultimo Levante;
le vennero amendua subito a sdegno,
e si mutò di voglia in uno instante:
e senza più obligarsi o a questo o a quello,
pensò bastar per amendua il suo anello.
(OF XII 35)

Ruba poi per un gioco innocente l'elmo di Orlando («ben con pensier di non tenerlo molto» 52, 8-53, 1; «ha ben di darlo al conte intenzione, / se ne vuole in prima pigliar gioco» 53, 2), e si dirige da sola verso oriente: «Più volte ascosa andò, talor palese; / secondo era oportuno, infra la gente. / Dopo molto veder molto paese, / giunse in un bosco...» (65, 3-6). Angelica sceglie, gioca, decide in che direzione andare; è soggetto d'azione e questo suo andare la porta in quel bosco dove incontra il giovane ferito e se ne innamora; a Medoro Angelica consente l'accesso al suo corpo: a lui «la prima rosa / coglier lasciò non ancor tocca inante» (OF XIX 33, 1-2).²²

in cui ella non ha più alcun ruolo e, più profondamente “straniamento” dalla storia» (SANTORO 1989: 118). Da questo senso di straniamento affiora l'idea del ritorno.

²² Sulla svolta che il recupero dell'anello consente nel personaggio concordano molti studi; si veda in particolare SANTORO 1989: 121-122, in cui lo studioso rifiuta di giudicare la decisione di Angelica di andare da sola in levante sotto l'etichetta della volubilità, ma piuttosto come «esplosione di un processo di affrancamento»; SHEMEK 1998: 65-66; MAC CARTHY 2007: 45-69, che però interpreta Angelica come soggetto di desiderio solo a partire dal suo innamoramento per Medoro; qui si fa coincidere la soggettività con la possibilità di deci-

La vicenda di Angelica parte dallo stesso punto – il corpo nudo esposto all’orca – e offre una soluzione narrativa diversa rispetto a quella che riguarda Olimpia: le donne per acquisire e mantenere il proprio posto nel mondo devono fare affidamento su rapporti amorosi ben regolati; in alternativa, c’è la magia dell’anello. Se l’amore passa per gli occhi, se gli uomini non sanno temperare i propri istinti con la ragione, se l’amore è insania, l’unico modo per sottrarsi e recuperare capacità di scelta e autoregolazione è la sottrazione del corpo alla vista, a quell’occhio, inevitabilmente maschile, che le guarda, le desidera, le perseguita, le rappresenta.²³ La giustapposizione e il dialogo tra l’episodio di Angelica e quello di Olimpia è un esito dell’ultimo *Furioso*: qual è la funzione dell’aggiunta degli episodi di Olimpia nella riflessione sulla castità? L’attenzione si concentra naturalmente sull’episodio duplicato: le due esposizioni all’orca con salvataggio, le due nudità piene di bellezze, le reazioni diverse degli uomini, la posizione che le due donne assumono rispetto agli uomini. Certo, Angelica sceglie per sé dapprima la libertà e poi l’amore; Olimpia invece accetta scelte altrui; l’azione anche un po’ paternalistica, però, si risolve tutta a suo vantaggio e sembra correggere l’autonomo, esuberante e scanzonato recupero di sé che compie Angelica. Sembra aprire verso soluzioni più miti e pacate, di collaborazione tra donne e uomini, specie quando una donna ha anche una posizione pubblica, come è il caso di Olimpia. Olimpia non mette in discussione Angelica: le due donne incarnano due diverse possibilità di azione che necessariamente sono relazionali. Angelica ha incontrato solo uomini interessati ad un rapporto proprietario e/o abusante, è scappata fino a conquistare il suo spazio di libertà attraverso una necessaria invisibilità (che è comunque una forma di cancellazione). Olimpia ha trovato in Oberto non solo l’innamorato, ma anche l’alleato, realmente interessato al ripristino della sua posizione e delle sue fortune. Un’autodeterminazione mite, quella di Olimpia, che non sembra avere voce in capitolo sul suo ultimo destino matrimoniale; ma che aveva dimostrato in passato, scegliendo Bireno, di

dere per sé; si veda anche ZATTI 2016b: 295-297. Nicola Catelli, in un seminario al Dottorato in Scienze del Testo della Sapienza Università di Roma e poi nel saggio *Oltre l’involucro del racconto*, pubblicato in questo stesso fascicolo (pp. 99-134), parla di «lieto fine» del «romanzo» di Angelica: l’anello permette al personaggio di uscire da quello che Catelli definisce il «poema prigioniero». Ringrazio l’autore per aver potuto aver accesso al testo in anteprima.

²³ Conclude Marco Santoro: «il personaggio di Angelica acquista perciò, a nostro avviso, una misura esemplare di protesta, di contestazione e di riscatto» (SANTORO 1989: 124).

saper ben portare avanti le sue decisioni, contro tutti.²⁴ Il suo sembrerebbe una sorta di silenzio assenso. Il testo mette bene in luce la convenienza politica dell'unione tra Olimpia e Oberto: Orlando ne è contento, sia perché confida che Bireno (il seduttore-traditore) sarà punito, sia perché non dovrà essere lui stesso a farlo e potrà proseguire nella ricerca di Angelica. Oberto re d'Irlanda fa per Olimpia molto più del dovuto (XI 78,7-8): toglie a Bireno l'Olanda e la Frisa, fa ribellare la terra di lui, la Selandia, e lo uccide. Il finale sottolinea l'indubbio vantaggio per Olimpia, ottenuto grazie al nuovo legame, amoroso e politico, con Oberto: «Olimpia Oberto si pigliò per moglie, / e di contessa la fe' gran regina» (80,1-2).²⁵

Le storie di Olimpia e di Angelica, con i loro modelli contrapposti, e controversi, aprono alla vicenda esemplare di Isabella, che incarna un altro modello di castità e di virtù. L'alleanza profonda di Bradamante con lei costruisce nella guerriera la figura della donna perfetta e perfettamente capostipite di una genealogia legittima.²⁶

1.2 *Isabella*

Che cosa sappiamo di Isabella? La sua prima apparizione si colloca alla fine del canto XII: cercando Angelica, Orlando «com'era uscito di se stesso / uscì di strada» (OF XII 86) e trova in sua vece la giovane e lacrimosa Isabella, sotto la custodia della vecchia Gabrina; la fanciulla abita in una sorta di camera sotterranea, o cripta, o luogo di sepoltura (un luogo

²⁴ In linea con l'interpretazione di Olimpia che qui si propone, anche Santoro ha parlato di «due caratteri fondamentali (e complementari) della personalità di Olimpia: la razionalità e la forte determinazione [...] una razionalità che si esercita, in un impari e a volte disperato confronto con l'egemonico imperio della passione e con l'ostilità degli altri, nel corso di tutta la storia» (SANTORO 1989: 290-291).

²⁵ Sulla vicenda di Olimpia, in particolare sul parallelismo tra i personaggi di Orlando e Ruggiero cfr. SANTORO 1989: 178-187; forzando un po' una lettura ironica delle parole del narratore, Santoro interpreta il comportamento di Orlando come «una condotta dettata più che dall'ideale cavalleresco, dalla dominante ossessiva presenza dell'immagine di Angelica» (ivi: 287).

²⁶ WEAVER 2016: 94-95 guarda all'eccellenza di Bradamante come capacità di governare in autonomia, in assenza del marito e segnala «l'importanza di Bradamante nella trama encomiastica, la sua simbolica androginia e l'uso che Ariosto fa di questa figura femminile per esprimere nel poema idee di tanto peso politico e personale sembrerebbero chiari segni della filoginia del poema».

connesso con la morte, sembrerebbe, un «angusto spiraglio» che conduce a una «capace grotta», una «tomba» dove «la viva gente sta sepolta», *OF XII 90*).

In mezzo la spelonca, appresso a un fuoco,
era una donna di giocondo viso;
quindici anni passar dovea di poco,
quanto fu al conte, al primo sguardo, avviso;
et era bella sì, che facea il loco
salvatico parere un paradiso;
ben ch'avea gli occhi di lacrime pregni,
del cor dolente manifesti segni.
(*OF XII 91*)

Isabella è la narratrice in prima persona della propria storia nel canto successivo.

Isabella sono io, che figlia fui
del re mal fortunato di Gallizia.
Ben dissi fui; ch'or non son più di lui,
ma di dolor, d'affanno e di mestizia.
Colpa d'Amor: ch'io non saprei di cui
dolermi più che de la sua nequizia;
che dolcemente nei principii applaude,
e tesse di nascosto inganno e fraude.
(*OF XIII 4*)

La voce di Isabella risuona in un luogo sotterraneo, se non propriamente infernale sicuramente connesso alla morte. Parla con le parole della Francesca di Dante: dice all'inizio che avrà «del parlar [...] supplizio», e vuole rendere nota ad Orlando la «prima radice» del suo male.²⁷ Sebbene sia molto giovane, fragile e vulnerabile, Isabella dimostra di essere diretta al suo scopo: desidera Zerbino e non si lascia dissuadere dalla difficoltà dell'impresa.²⁸ Il suo rapimento consensuale, avvenuto a costo dell'uccisione di molti dei suoi («de

²⁷ Si veda Dante, *Inf.* V 121-122 e 124-125; sul contatto intertestuale, cfr. MATARRESE 2016: 346-348.

²⁸ SANTORO 1989: 288-289 rileva le somiglianze tra l'innamoramento di Olimpia («La bellezza e l'età ch'in lui fioriva / e li non più da me sentiti amori / con poca guerra me gli fer captiva», *OF IX 23*, 1-3) e quello di

la famiglia ignuda e disarmata / altri fuggiro, altri restaro uccisi» *OF* XIII 14, 3-4), è perseguito senza tentennamenti e le difficoltà del viaggio non la distolgono dal suo proposito:

Così da la mia terra io mi divisi,
con quanto gaudio non ti potrei dire,
sperando in breve il mio Zerbin fruire.
(*OF* XIII 14, 6-8)

Il suo movimento nello spazio narrativo segue i rivolgimenti della Fortuna, ma il suo desiderio – come quello di Bradamante – è diretto, orientato verso la meta. Messa in salvo dopo una terribile tempesta che aveva ucciso quasi tutto l'equipaggio della nave, Isabella rende grazie «all'eterna Bontade, all'infinito Amor» non di aver avuto salva la vita, ma «che non m'avessi dal furor marino / lasciato tor di riveder Zerbin» (*OF* XIII 18, 5-8). Qui, come Angelica che si era ritrovata «fra scuri sassi e spaventose grotte» (VIII 37, 7), Isabella e i pochi uomini con lei approdano in un luogo deserto:

Non sono, ove scendemo, i liti pesti
d'alcun sentier, né intorno albergo appare;
ma solo il monte, al qual mai sempre fiede
l'ombroso capo il vento, e 'l mare il piede.
(*OF* XIII 19, 5-8)

Nuovamente una bella donna è esposta ai colpi di Fortuna, e tra le calamità c'è il desiderio degli uomini di possederla. Accade dunque che, in barba ai benefici ricevuti, Odorico, l'amico di Zerbin che doveva condurgli Isabella, cerca di approfittare di lei. Uccide Corebo di Bilbao («che gentile era e cortese», 25, 1) quando tenta di opporsi alle sue intenzioni. Ma qui deve fare i conti con la bellicosa ostinazione dell'oggetto delle sue brame. Isabella è disposta a combattere per preservare la propria castità:

Poi che gittar mi vidi i prieghi invano,
né mi sperare altronde altro soccorso,

Isabella («Il qual poi che far pruove in campo vidi / miracolose di cavalleria, / fui presa del suo amore; e non m'avidi, / ch'io mi conobbi più non esser mia» XIII 7, 1-3): un'ulteriore felice connessione tra i personaggi femminili nel gruppo di canti in esame. Lo studioso mette anche in luce la somiglianza della situazione tra Olimpia promessa ad Arbante figlio di Cimosco e Bradamante promessa a Leone (SANTORO 1989: 289-290)

e che più sempre cupido e villano
a me venìa, come famelico orso;
io mi difesi con piedi e con mano,
et adopra'vi sin a l'ugne e il morso:
pela'gli il mento, e gli graffiai la pelle,
con stridi che n'andavano alle stelle.
(OFXIII 28)

La giovane Isabella non è una guerriera e non combatte con le armi; come fanno le donne, lotta con mani, piedi, unghie e denti contro al «famelico orso», reagisce con coraggio e aggressività; anche Angelica aveva dovuto affrontare il desiderio di Ruggiero che «a guisa d'orso / che dal mel non sì tosto si distolga» (XII 1, 5-6), e la similitudine costituisce un ulteriore contatto tra le due situazioni. Le grida di Isabella attirano la «turba» dei briganti che interviene, almeno in quella occasione «adiutrice» (30, 1-2).

Lo stesso canto che contiene la presentazione di Isabella e le sue prime avventure ha un secondo personaggio femminile, Bradamante, che accoglie da Melissa, nel tragitto che la porta al castello di Atlante, la descrizione della discendenza femminile di casa d'Este. Il canto XIII dunque riprende la linea del ragionamento iniziata nel canto VII con il campionario delle donne perseguitate (Angelica, Olimpia, Isabella), offrendo il racconto di un ulteriore esempio di conservazione della castità; suggella l'accostamento tra Isabella e Bradamante in connessione alla genealogia estense, specie di quella femminile. Tale accostamento verrà ribadito nel canto XXIX, quello della morte di Isabella e nel canto XXXV, quello della sua vendetta per mano di Bradamante.

2. LE ARMATURE DELLA VERGINITÀ

2.1. *Bradamante e Isabella*

La giovane Isabella ha la possibilità, nel suo breve arco biografico, di ricongiungersi con Zerbino e di vederlo morire poi tra le sue braccia, raccogliendo il suo ultimo respiro, come

aveva fatto Anna con la sorella Didone (*Aen.* IV 684-685).²⁹ Nel morire Zerbino la prega di non uccidersi e di affidarsi nuovamente a Dio, che l'avrebbe forse scampata, come già aveva fatto:

Dio vi provvederà d'aiuto forse,
per liberarvi d'ogni atto villano,
come fe' quando alla spelonca torse,
per indi trarvi, il senator romano.
Così (la sua mercé) già vi soccorse
nel mare e contra il Biscaglin profano:
e se pure avverrà che poi si deggia
morire, allora il minor mal s'elleggia.
(OFXXIV 84)

Il più grande cruccio di Zerbino era stato quello di lasciare la donna sola «senza guida», e senza sapere «in man di cui»: il pensiero di averla «così lasciata» esposta e vulnerabile è la pena più grande. La affida alla bontà divina che tante volte l'aveva soccorsa; e così facendo enumera in ordine temporale inverso i pericoli cui Isabella è scampata, in modo che l'ultimo sia il «Biscaglin profano», cioè il fido Odorico, che poi lo ha tradito. A una nuova profanazione sta infatti per andare incontro Isabella; e morire sarà il male minore che lei stessa sceglierà.

Alla morte di Zerbino, Isabella viene rapita da Rodomonte, che si accende di lei. Vorrebbe persuaderla a concederglisi, ma la fanciulla prosegue dritta nel suo «proponimento»:

Fa ne l'animo suo proponimento
di darsi con sua man prima la morte,
che 'l barbaro crudel n'abbia il suo intento,
e che le sia cagion d'errar sì forte
contra quel cavallier ch'in braccio spento
l'avea crudele e dispietata sorte;

²⁹ Il motivo è anche ovidiano, cfr. *Ars* III 743-746; *Met.* VII 860-861.

a cui fatto have col pensier devoto
de la sua castità perpetuo voto.
(OFXXIX 11)

Amore e religione si intrecciano in questo nuovo voto di castità, che si erge come primo scudo volontaristico di fronte all'abuso: un voto di castità intransigente ed estremo che non contempla scusanti, nemmeno in caso di violenza. Il secondo scudo è fatto di parole. Per scongiurare definitivamente il pericolo di essere violentata, infatti, Isabella escogita un piano: fa credere a Rodomonte di conoscere la formula di un'acqua straordinaria che, applicata sul corpo, renderà il guerriero invulnerabile per un mese intero.

Ho notizia d'un'erba, e l'ho veduta
venendo, e so dove trovarne appresso,
che bollita con elera e con ruta
ad un fuoco di legna di cipresso,
e fra mano innocenti indi premuta,
manda un liquor, che, chi si bagna d'esso
tre volte il corpo, in tal modo l'indura,
che dal ferro e dal fuoco l'assicura.
(OFXXIX 15)

Rodomonte accetta: più che violare Isabella, preferisce diventare inviolabile; al posto di prendere la verginità della fanciulla, sceglie per sé un'altra forma di "verginità", la non penetrabilità del proprio corpo.³⁰ Isabella dunque raccoglie le erbe, le lavora e prepara la mistura; Rodomonte non la lascia un attimo («a tutta l'opra e a tutti quei misteri / si trova ognor presente il re di Algeri», OFXXIX 20, 7-8). Giunto il momento, mentre Rodomonte aveva in corpo una grande quantità di vino, Isabella gli fa la proposta finale: a lui che voleva fare esperienza del suo corpo di vergine sullo stesso corpo propone di provare l'efficacia del «felice liquor».

e disse a Rodomonte: «Acciò che paia
che mie parole al vento non ho mosse,

³⁰ L'interpretazione della vicenda di Isabella deve al lavoro di ASCOLI 2010, in particolare dalla sua analisi degli episodi del duello tra Sacripante e Bradamante nel canto I e della morte di Isabella nel canto XXIX.

quella che 'l ver da la bugia dispaia,
e che può dotte far le genti grosse,
te ne farò l'esperienza ancora,
non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora.

Io voglio a far il saggio esser la prima
del felice liquor di virtù pieno,
acciò tu forse non facessi stima
che ci fosse mortifero veneno.
Di questo bagnerommi da la cima
dal capo giù pel collo e per lo seno:
tu poi tua forza in me prova e tua spada,
se questo abbia vigor, se quella rada».
(OFXXIX 23-24)

Isabella si cosparge il corpo con la preparazione e gli offre il collo «ignudo» (25, 2). Senza indugio, Rodomonte le colpisce il collo con la spada e le taglia la testa. Com'è noto, volando via dal corpo, la testa riesce ancora a far risuonare per tre volte il nome di Zerbino. L'«atto incomparabile e stupendo» muove Dio a formulare una promessa: d'ora in poi il nome di Isabella sarà portato solo da chi avrà «sublime ingegno» e sia «bella, gentil, cortese e saggia» (29, 2-3). L'esempio di eccezionale virtù recupera così il motivo encomiastico, che appartiene al lato “ufficiale” del poema.

Rimane ora da connettere la figura di Isabella, nuovamente, a quella di Bradamante. La prima connessione è chiara: nel canto XXXV Bradamante vendica Isabella, combatte contro Rodomonte e lo umilia. Ma c'è una connessione più sotterranea che ha a che fare con l'esposizione, il nascondimento o la sottrazione del corpo, che sono azioni cruciali – lo abbiamo visto nel caso di Angelica e si può intuire funzionino anche con Bradamante – quando in gioco ci sia la guerra delle donne per preservare la castità (castità, nella prospettiva specifica della società del tempo e dunque maschile, come forma specifica di autodeterminazione).

Isabella offre il suo collo *come se fosse vestita* di un'armatura invulnerabile. In realtà, la vulnerabilità è la sua invulnerabilità: muore e così può conservare un'altra for-

ma di corpo simbolicamente non vulnerato, e ormai, *post mortem*, invulnerabile: il corpo vergine. Offrendosi a Rodomonte, non si offre come donna, ma come se fosse un guerriero armato, dove l'armatura è costituita appunto dal «felice liquor»; dunque il colpo che le toglie la testa e la vita può essere inteso, anche, come uno dei colpi abituali che concludono gli scontri cavallereschi. La figura di Isabella, del tutto femminile, una giovane donna non particolarmente forte, può essere paragonata, per un momento, una donna guerriera. Come guerriera e come donna Bradamante la vendica, nel canto XXXV. Per sostenere questo punto e mostrare come Ariosto stia giocando con un immaginario noto e condiviso che rappresenta la vulnerabilità/invulnerabilità delle donne guerriere, vale la pena richiamare alla memoria una figura della tradizione, quella dama Rovenza, armata di martello, che Rinaldo sconfigge e uccide tagliandole la testa.³¹ L'esempio di Rovenza ha un duplice scopo: mostrare come anche in presenza di un'armatura, se una donna si presenta come tale sul campo lo scontro viene sessualizzato (come avverrà anche nel duello tra Rodomonte e Bradamante); così, il ferimento e l'uccisione di Rovenza rimandano alla sua vulnerabilità di donna, alla sua penetrabilità. Il secondo obiettivo è quello di mostrare come questo modello venga rovesciato nell'episodio di Isabella. Entrambe le donne perdono la testa: ma l'una, Rovenza, è violata in un suo punto debole, penetrabile, e perciò sconfitta e decapitata; l'altra, Isabella, finge di essere "armata" degli effetti del liquore, offre il collo nudo, la sua vulnerabilità, alla spada per ottenere per sé un corpo inviolato e non più violabile.

2.2. *Rovenza e Isabella*

Un libro di Rovenza è tra i titoli che Isabella d'Este, non ancora ventenne, richiede a Giorgio Brugnolo. Nel breve poema stampato a Venezia per Luca di Domenico nel 1482,³² Rovenza è una fanciulla pagana, figlia di re, dal cuore pieno di audacia e di sete di vendetta e, come arma, un terribile martello:

³¹ Su Rovenza e le opere che ne parlano si veda PERROTTA 2017; ed EAD. 2021; per l'utilizzo della sua figura nell'*Inamoramento de Orlando*, in particolare come modello di Marfisa, EAD. 2023.

³² Le citazioni sono tratte da questa edizione; l'adeguamento grafico e la punteggiatura sono miei.

In questo tempo ch'è 'l cuor copioso
per disfare Carlo e-lla sua legione
in Soria una dona con riposo
fiolla de uno re che in suo sermone
per una dea se fazea adorare:
damma Roenza questa se fa chiamare.

La qual iera de forza smezurata
e per arme portava uno martelo
questa donzella tutta isfrenata.
(*Rovenza*, IV 20, 3-21, 3)

Rovenza, però, è anche giovane e bella, e tiene alla sua verginità, che fa sorvegliare di notte da un manipolo di guardie personali. Le guardie devono stare attente che la regina non sia oltraggiata; interpreto il verbo «oltrazare» come ledere una persona nell'onore e nell'integrità fisica, infliggere un danno; per una donna che dorme, durante la massima espressione della sua vulnerabilità, il verbo equivale a 'violentare':³³ dopotutto, specie quando dorme, Rovenza è anche una fanciulla.

E poi signori che l'èbe manzato
fece stamenti assai sonare
e molti cavalieri zascuno armato
ella se fazea intorno intorno stare
dai qual era per certo guardato
da chi la volese signori oltrazare
e poi a-lleto andò sotto el pavione:
i vinti armati la guardavan per raxone.
(*Rovenza*, V 61)

Il binomio invulnerabilità/vulnerabilità ci permette, già nel poema anonimo, di sovrapporre l'asse rappresentativo del guerriero e quello della fanciulla vergine. Lo stesso asse gioca un ruolo particolare nella morte di Rovenza: il doppio senso della guerra e dell'erotismo

³³ *Grande dizionario della letteratura italiana*, vol. XI, s.v.

era presente anche nella sua morte, così come il legame tra verginità e invulnerabilità delle donne guerriere. Anche nelle donne guerriere la capacità generativa è sempre al centro della rappresentazione.

Vale quindi la pena soffermarsi sul personaggio di Rovenza e vedere il processo che conduce alla sua morte, come narrato nel breve poema ha suo nome nel titolo. Poiché Rovenza appare imbattibile, Rinaldo decide di usare un trucco per farla morire: si finge morto, nascondendosi tra gli altri caduti in battaglia. Quando Rovenza lo trova, gioisce, e poi si volta, facendo per andarsene. A quel punto Rinaldo apre gli occhi e vede un dito di carne scoperta sulla gamba di lei, perché il gambale dell'armatura è troppo corto; prende la spada e colpisce proprio in quel punto, tagliandole il piede, poi le slaccia l'elmo e, scoprendole il collo, le taglia la testa.

Rinaldo sfrutta due aspetti tradizionali del suo personaggio: l'astuzia, necessaria quando la forza fallisce, e la sua esperienza con le donne, la sua capacità di seduzione. Questi due aspetti lo predispongono a un'inversione di ruoli: accetta di sdraiarsi mentre l'altro, il nemico, una donna, gli sta di fronte. Il dito di carne scoperto corrisponde alla parte vulnerabile di Rovenza, quella che è - propriamente e simbolicamente - penetrabile. Rovenza viene decapitata e "perde" l'attributo fallico del martello.

e Renaldo el baron ha guardato
una suo schiniera di gamba con sua veleta
vede che curta era un poco da un lato,
forsi un dedo dilla gamba iscoperta:
apresso i piè el baron saputo
alzò per traverso el brando arguto.

Fra la scheniera zonse el brando
e taiolli el pè quel cavaliero
e poi se viene tosto maginando
«Loldato sia dio a tal mistiero».
La dona cridò «Macon!» chiamando,
pareva un demonio al so dolor maniero.

Renaldo l'elmo de testa sì deslazava
e con Fusberta la testa li taiava.

Dicendo: «Va', ch'io te comando a Macone
or vai presto al compagno Apollino
e con superbia el so martello piona.
(*Rovenza*, IX 5-7, 3)

Per Rinaldo, decapitare Rovenza significa ristabilire l'ordine: l'uomo ha il martello, la donna è vulnerabile e giace ferita, poi morta. Se si cerca di sovrapporre lo schema della morte di Rovenza a quello di Isabella, numerosi sono gli elementi che non combaciano. Ma forse possiamo anche concentrarci su alcuni punti di contatto: innanzitutto, sia per Rovenza sia per Isabella la conservazione della verginità è una questione di grande importanza, entrambe hanno il fermo proponimento di non essere oltraggiate. Tra Rovenza e Isabella esiste lo stesso rapporto che esiste tra Bradamante e Isabella: entrambe vergini, Rovenza e Bradamante portano la loro verginità all'esterno, nell'invincibilità della loro armatura; l'inespugnabilità di Isabella coincide con la sua invincibile verginità. Terzo e ultimo punto: Rovenza e Isabella perdono la testa; è interessante che il testo anonimo sia così preciso da rappresentare il gesto topico di Rinaldo che slaccia l'elmo di Rovenza prima di decapitarla: il collo, infatti, deve essere nudo per procedere con successo, così come Isabella offre il suo collo «ignudo» all'avversario. Rovenza perde il martello, la sua battaglia e la vita; anche Isabella viene uccisa, però ottiene la sua vittoria proprio con la decapitazione: il suo corpo troncato è, a livello simbolico, illeso e ha ottenuto, nella morte, l'invulnerabilità che cercava.

2.3 La vendetta di Bradamante

Quando Bradamante incontra Fiordiligi che cerca qualcuno che liberi il suo amato Brandimarte dalla prigionia di Rodomonte, non sa nulla del destino di Isabella. È Fiordiligi stessa che glielo racconta e attiva la solidarietà che muove Bradamante, donna, a vendicare un'altra donna. Le donne guerriere hanno la possibilità di celare o svelare la propria ap-

partenenza di genere: Bradamante tiene celata la propria identità a Sacripante nel canto I, mentre qui decide di rivelarla fin dal primo momento. È parte della vendetta che Rodomonte sia sconfitto proprio da una donna.

E di mia man le fia più grato il dono,
quando, come ella fu, son donna anch'io:
né qui venuta ad altro effetto sono,
ch'a vendicarla; e questo sol disio.
(OFXXXV 43, 1-4)

Rodomonte, recidivo, subito legge l'esser donna di Bradamante come una disponibilità a compiacerlo, dato, tra l'altro, che lui è «di tal valor [...] di tal nerbo» che lei non deve avere «d'andar di sotto a sdegno» (47, 1-2). L'idea di donna di Rodomonte e quella di Bradamante evidentemente non coincidono: le armi e l'atteggiamento di Bradamante sono per Rodomonte un rovesciamento di ciò che si conviene («s'a te tocca star di sotto, come / più si conviene, e certo so che fia» 46,1-2); Bradamante, da donna e guerriera, vendica la morte di Isabella e insieme a lei il diritto delle donne, per quanto belle, all'incolumità al cospetto degli uomini, per quanto prestanti e focosi.

«Or puoi» disse «veder chi abbia perduto,
e a chi di noi tocchi di star di sotto».
Di maraviglia il pagan resta muto,
ch'una donna a cader l'abbia condotto;
e far risposta non poté o non volle,
e fu come uom pien di stupore e folle.
(OFXXXV 50, 3-8)

Rodomonte rimane meravigliato e muto. La stessa reazione aveva avuto Sacripante nel canto I, quando aveva saputo di essere stato abbattuto da una donna; «tutto avvampato di vergogna in faccia» (I 17,8) prende in sella Angelica «tacito e muto», «senza far parola, chetamente» (I 71, 4-5). Qui Bradamante, senza saperlo, aveva sventato un tentativo di stupro (il «dolce assalto» di I 59, 2).³⁴

³⁴ Sulla funzione di Bradamante vendicatrice delle donne, si veda WEAVER 2016 e 2022.

La vendetta da parte di Bradamante, come detto, suggella il legame tra due forme di esemplarità nella conservazione dell'integrità fisica e della castità. E la sua vendetta chiude il circolo di una riflessione che era partita dai corpi esposti di Angelica e di Olimpia e dagli strumenti a loro disposizione ed era approdata alla rappresentazione di una castità autosufficiente.

Bradamante sembra (mi piace pensarlo), in differita, vendicare anche Rovenza. E qui c'è un piccolo colpo di scena, di cui non sappiamo se Ariosto fosse consapevole (anche se Rajna ne parla a lungo): nella versione del racconto contenuta nelle *Storie di Rinaldo* in prosa e in particolare nel sesto libro intitolato *Rubion d'Anferna* (ms. Riccardiano 1904, cc. 69 ss.) Rovenza è accompagnata da Bradiamonte, che poi si scoprirà essere la sorella di Rinaldo da Montalbano: le due donne arrivano alla testa delle truppe saracene per aiutare in una battaglia contro i cristiani. (*Rubion d'Anferna* XVI). Rovenza e Bradiamonte sono alleate per un po'; Bradiamonte ha solo sedici anni e Rovenza la protegge e la istruisce, compiacendosi della sua forza. Ma presto la giovane scopre le sue origini e si allontana.

Secondo Stoppino, «nella tradizione epica cavalleresca, il dominio delle Amazzoni è chiaramente connesso ai timori di perdita del controllo sulla riproduzione e alle minacce di illegittimità».³⁵ Se questo è vero e se il personaggio di Bradamante serve a placare questa ansia e a fantasticare su una discendenza sicura e legittima, non è l'unico a servire a questo scopo. La figura di Isabella è ancora più significativa: in lei si incrociano la fanciulla casta e l'amazzone combattente; nella fine della principessa saracena, figlia di un re come Rovenza, c'è riscatto, non perdita. La vergine vince, infatti, sulla forza brutta dell'uomo violento; l'amazzone (sia quella propriamente detta, Bradamante, sia quella impropria, Isabella) dimostra di avere il pieno controllo della propria verginità perché è in grado di ribaltare il rapporto di subordinazione della donna all'uomo; nelle donne "rette", "diritte", come Bradamante e Isabella questo fatto è garanzia di controllo della loro condotta e integrità sessuale.

³⁵ STOPPINO 2012: 71.

3. L'OMBRA DI PARISINA

Se allarghiamo lo sguardo a partire dal canto XXIX, forse si può aggiungere qualche altra considerazione. Il canto XXVIII, che precede e prepara la morte di Isabella nel canto XXIX, indugia ancora sul tema della condotta morale delle donne. Nel XXVIII canto Rodomonte ascolta dall'oste di Arles il racconto di Iocondo e Astolfo sull'infedeltà femminile. Castità e lussuria, norma e violazione della norma, formano un nodo che sembra risolversi in Isabella: la donna che si fa decapitare per preservare la sua castità e la fedeltà all'uomo che ama, il nuovo *exemplum*, più grande di quello della romana Lucrezia poiché il corpo di Isabella rimane inviolato.

La decapitazione di Isabella, questa è la mia tesi, rilegge e trasforma un evento della storia estense che riguarda una delle sue donne. La mia affermazione si basa sulla lettura di Annalisa Izzo del canto XXVIII ed è uno sviluppo della sua intuizione.³⁶

Il canto XXVIII contiene il racconto di Astolfo e Iocondo e la loro ricerca della virtù femminile perduta o presunta. Il punto di partenza è l'adulterio delle mogli di entrambi i protagonisti. Izzo si sofferma sul dettaglio del buco attraverso il quale Iocondo prima e Astolfo poi scoprono l'adulterio della regina con il nano. La fessura, il piccolo foro praticato nel muro, fa parte anche della narrazione che le cronache fanno della storia di Niccolò d'Este (la principale delle quali è quella di Fra' Paolo da Legnago, conservata nell'Archivio di Stato di Modena). Nella ricostruzione di Izzo, un altro dettaglio collega il poema alla storia degli Estensi: secondo i cronisti, dopo l'adulterio di Parisina, Niccolò III fece emanare un editto che puniva le donne colpevoli di adulterio con la morte per decapitazione. Izzo conclude:

nel *Furioso* emerge il motivo dell'aspra legge... quale traccia fondamentale di un rapporto genealogico rispetto ai testi coi quali l'autore si confronta e discute un tema centrale per il suo universo morale; dall'altro, con tutta probabilità, a ricordare una tragedia domestica, ancora viva nella memoria dei committenti e dei lettori, tragedia che, evocata tra le righe, assicura un indimenticabile monito etico.³⁷

³⁶ Izzo 2012 ed EAD. 2018.

³⁷ Ivi: 151.

Ora, se la ricostruzione di Izzo è tanto vera quanto plausibile, non sembra fuori luogo estenderla al canto successivo. Il blocco di canti XXVIII-XXIX costituisce una riscrittura della storia della famiglia d'Este, o di un suo episodio. Nella riscrittura, si assiste a una distribuzione degli elementi della vicenda che termina nel drastico cambio di prospettiva sulla decapitazione. Innanzitutto la novella disloca il tema dell'adulterio della regina in un luogo strutturalmente accessorio della narrazione, un inserto novellistico a scopo esemplare, ma anche di intrattenimento (non dimentichiamo che il narratore è un oste e la novella è destinata ai suoi avventori); ha perciò caratteri estremi e paradossali disposti in un crescendo (l'immediato tradimento della moglie di Giocondo nello stesso letto nuziale, il tradimento della regina con il nano, il tradimento di Fiammetta ai danni dei suoi due amanti, compiuto nel letto che dividevano in tre e in presenza dei due uomini addormentati) e si risolve con l'accettazione del dato – le donne sono traditrici – come un fatto legato alla loro natura e che dunque non è possibile contrastare; l'altro esito paradossale della novella, infatti, è che proprio l'armonia familiare è recuperata attraverso l'accettazione dell'incontinenza naturale delle donne e la perdita di ogni velleità di controllo su di loro.

Dunque possiamo creder che più felle
non sien le nostre, o men de l'altre caste:
e se son come tutte l'altre sono,
che torniamo a godercile fia buono.
(OFXXVIII 73, 5-8)

Invece della punizione, del controllo e della costrizione, la possibilità del godimento, da entrambe le parti, che rimane un *fatto* al di là del giudizio che viene esplicitato dal narratore interno e dall'elemento più di rilievo nel pubblico, Rodomonte. La novella rappresenta una rinuncia, dunque, non solo alla fedeltà, ma a ciò che alla fedeltà è connesso e nella novella solo implicato: la legittimità di una genealogia fondata sul sangue.

Una riflessione sulla punizione è dislocata altrove, in un altro inserto narrativo che riguarda la storia dell'«aspra legge di Scozia» e di Ginevra e Ariodante. In questo caso la vicenda si conclude con una decisa condanna della legge che puniva con la morte le donne adultere nei fatti – Ginevra è innocente, il lieto fine è stato difficile e lungamente

atteso – e nelle parole di Rinaldo che si fa paladino delle donne (ma che non produce alcun cambiamento nella legge stessa).³⁸ L'accostamento tra le due novelle – distanti nel testo e connesse solo dal filo che si sta qui costruendo – sembrerebbe quasi portare il ragionamento verso un sostegno al diritto delle donne all'amore e al godimento: il primo riferimento che viene in mente è quello di Madonna Filippa del *Decameron*, che si trova ad affrontare e discutere una legge simile.³⁹ Nell'*Orlando furioso nei fatti* la legge di Scozia è fortemente biasimata dal narratore («L'aspra legge di Scozia, empia e severa, / vuol ch'ogni donna...», *OF* IV 59, 1-2) e da Rinaldo («Sia maledetto chi tal legge pose, / e maladetto chi la può patire!» 63, 5-6) e si mostra quanto la calunnia, la costruzione di una storia credibile anche se falsa, possa interferire sulla reputazione delle donne; *nei fatti* la novella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta apre alla tolleranza su una maggiore libertà di costumi e un allentamento della pressione sulla condotta delle donne.⁴⁰ E alla fine della novella, l'«uom d'età, ch'avea più retta / opinion degli altri, e ingegno e ardire» (XXVIII 76, 1-2) allarga il ragionamento a comprendere anche la continenza degli uomini, additando il problema della doppia morale («Ditemi un poco: è di voi forse alcuno / ch'abbia servato alla sua moglie fede?», 79, 1-2);⁴¹ evoca – ed è significativo lo faccia proprio a margine della novella e nell'intercapedine tra questa e il racconto della morte di Isabella – una legge

³⁸ Una valutazione del comportamento di Rinaldo in SANTORO 1989: 140-143; WEAVER 2016: 84; Jossa rende il *Furioso* il poema «dell'istituzione di un nuovo mondo, appunto, che passa per una fondazione, istituzionale, attraverso il cambiamento della legge, di una nuova cavalleria» (Jossa 2011: 8), e l'intero episodio «una riflessione su tre dei suoi temi portanti, la legge, la simulazione umana e la verità poetica» (ivi: 20).

³⁹ SANTORO 1989: 147 e IZZO 2018: 145-148.

⁴⁰ La pensa così anche Annalisa Izzo, sostenendo che «l'atteggiamento di Iocondo e poi di Astolfo marca la fase mediana di un processo di assimilazione della paradossalità del reale» dove la realtà è che «il desiderio [delle donne] è insaziabile o, invece, più problematicamente, che anche la donna come l'uomo è padrona del proprio desiderio»; sono però dell'idea che per i due protagonisti si tratti di una realtà accettata più che «conosciuta e subita» (ivi: 154-155).

⁴¹ Sono argomenti simili a quelli che Castiglione fa pronunciare al Magnifico Giuliano nel libro del *Cortegiano* (III 38): «Ma ditemi per qual causa non s'è ordinato che negli omini così sia vituperosa cosa la vita dissoluta come nelle donne, atteso che se essi sono da natura più virtuosi e di maggior valore, più facilmente ancora poriano mantenersi in questa virtù della continenza e i figlioli né più né meno sariano certi; ché se ben le donne fossero lascive, purché gli omini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne, esse da sé a sé e senza altro aiuto già non porian generare. Ma se volete dir il vero, voi ancor conoscete che noi di nostra autorità ci avemo vendicato una licenza, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e nelle donne non possano a bastanza esser castigati se non con una vituperosa morte, o almeno perpetua infamia». Cfr. anche IZZO 2018: 150 e CABANI 2016: 158-166.

che punisca le donne colte in adulterio con pena capitale solo se si potesse provare, senza ombra di dubbio, che il loro marito non si sia macchiato della medesima colpa (XXVIII 82); infine, l'anziano signore sembra quasi aprire alla narrazione della morte di Isabella nel canto successivo, quando il narratore principale riprende la parola e dice che «il giusto vecchio» aveva «in pronto alcuno esempio / di donne, che né in fatto né in pensiero / mai di lor castità patiron scempio» (84, 1-3). Ma Rodomonte non vuole ascoltare perché «fuggia udire il vero», e lo fa tacere a suon di minacce; «ma già non lo mutò di suo parere» (84, 8).

La storia della morte di Isabella sembra proseguire il discorso del vecchio savio, interrotto per intemperanza di un membro del pubblico. Per un pubblico diverso Ariosto fa pronunciare al suo narratore la storia di Isabella; un pubblico la cui parte femminile immaginiamo particolarmente attenta a questi aspetti.

La decapitazione di Isabella nel canto successivo, dunque, viene così ri-orientata; muore per decapitazione non la donna punita per adulterio, ma la vergine per proteggere la propria castità, che coincide con l'incolumità fisica e il rispetto delle sue decisioni e preferenze, insomma della sua possibilità di autodeterminarsi. La decapitazione da strumento di punizione diviene un «atto incomparabile e stupendo» che si lega fortemente alla storia della genealogia d'Este. Certo, ai nostri occhi può sembrare un altro caso di sacrificio di sé in nome della morale condivisa, un'altra forma di cancellazione, ben più tragica di quella di Angelica; ma si tratta anche di un gesto di eroismo, presentato nella sua esemplarità. In assenza delle condizioni per autodeterminarsi (e scegliere, se vogliono, di vivere custodendo il ricordo dell'amato perduto), alcune donne coraggiose decidono di uccidersi o farsi uccidere piuttosto che vivere una vita da schiave. Isabella non ha mai tentennato nel suo amore per Zerbino, che è stato, come abbiamo visto, la meta del suo specifico «camin dritto» (come Ruggiero è per Bradamante) fino a determinarne il destino.

Abbiamo in parte esplorato il legame che connette Isabella e Bradamante nella rifondazione della genealogia estense: innanzitutto Isabella porta il nome della figlia di Ercole I d'Este; chi vendica la sua morte è la capostipite della famiglia d'Este, Bradamante; la storia della decapitazione di Isabella è contenuta in un canto contiguo a quello che contiene una novella che è possibile alluda alla vicenda di Parisina. Altri elementi più sottili si uniscono a sostegno di quelli più evidenti: Zerbino, l'amato di Isabella, è figlio del re di

Scozia e fratello di Ginevra; indirettamente, dunque, Isabella è legata alla Scozia e quella sarebbe stata la sua destinazione se la storia fosse stata diversa, se non ci fosse stata la guerra e se l'amore tra i due avesse potuto compiersi; la Scozia dove vigeva l'empia legge che condannava a morte le donne per adulterio.

CONCLUSIONE

La morte di Isabella nel canto XXIX dell'*Orlando furioso* è un momento fondamentale nella rappresentazione del rapporto tra maschile e femminile all'interno del poema. La sua uccisione per mano di Rodomonte è giocata innanzitutto sul rovesciamento: l'inerme Isabella si presenta come invulnerabile e muore per decapitazione grazie a un colpo riservato ai combattenti armati; l' "armatura" che protegge la castità di Isabella è costituita dalla sua vulnerabilità usata come un vantaggio, dalla determinazione al suicidio e dall'uso persuasivo della narrazione. Bradamante, chiamata in aiuto da Fiordiligi, la vendica: in quanto guerriera e in quanto donna, disarciona Rodomonte punendo così, attraverso il rovesciamento delle posizioni, l'atteggiamento predatorio dei maschi, come aveva fatto inavvertitamente nel primo canto interrompendo il «dolce assalto» di Sacripante contro Angelica. Bradamante non sembra intervenire solo nella vicenda della morte di Isabella: se le donne dei canti VII-XII anticipano Isabella, per vicinanza e giustapposizione la accompagnano dentro il poema fornendo altri modelli di femminile, lo fanno tutte indicando chiaramente un problema che riguarda i rapporti tra le donne e gli uomini, problema che Bradamante si assume e a cui dà la sua soluzione di vergine in armi, innamorata e integra, diretta nel perseguimento del suo scopo, l'unione legittima con Ruggiero e l'avvio della casa d'Este (e si vede in questo il dolce contenimento che Bradamante fa della furia amorosa di lui, quando da «vergine saggia» gli chiede di impegnarsi con suo padre, Amone, a sposarla e di battezzarsi; solo a queste condizioni non l'avrà «dura e selvaggia» e potrà ricevere gli «ultimi frutti» OF XXII 34). L'esemplarità delle due figure di Bradamante e Isabella assume così un duplice scopo: rivolta soprattutto al pubblico femminile, costruisce nella narrazione la possibilità concreta e autonoma di conservazione di una condotta onesta, immune dalla maldicenza e dal sospetto, nella castità belligerante di Bradamante e

Isabella; rivolta a un pubblico maschile, scopre il problema di un rinnovamento necessario dei rapporti con le donne e insieme rassicura sulla certezza della discendenza.

Non si pretende certo con questo lavoro esaurire la riflessione sulla rappresentazione del femminile nel *Furioso* e il rapporto in esso tra i due generi, ma solo isolare un filo possibile di senso, che costituisce anche un messaggio pedagogico e il tentativo della rifondazione di una nuova morale: la complessità si attiva a contatto con le storie delle altre donne, Angelica e Olimpia *in primis*, e nell'atteggiamento, altrettanto vario, degli uomini attratti, invaghiti, innamorati. La nuova morale, nella sua linea principale, non rivoluziona il rapporto tra i generi; la novella dell'oste occupa comunque una posizione laterale nell'economia del poema e Angelica è una figura troppo vagabonda e chiacchierata (innanzitutto dallo stesso narratore) per poter costituire in sé un modello. La nuova morale è fatta per conservare un rapporto tra donne e uomini che salvaguardi idealmente la legittimità della discendenza e per rassicurare gli uomini sull'autosufficienza delle donne nel perseguire questo scopo; che questo aspetto apra a scenari più ampi in cui il perseguimento della castità rimanda a una più ampia forma di autodeterminazione ci sono le altre figure, e prima di tutte Angelica, a indicarlo. A rendere più complesso il messaggio finale basti l'intreccio dei fili o la sovrapposizione dei livelli che formano il meraviglioso artificio del poema.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1964.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani - Segio Zatti, Torino, UTET, 2013.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti] = Matteo Maria Boiardo, *Opere. Tomo I. L'inamoramento de Orlando*, edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Napoli, Ricciardi, 1999.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ASCOLI 2010 = Albert R. Ascoli, *Like a Virgin. Male Fantasies of the Body in "Orlando furioso"*, in *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston - Walter Stephens, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2010, 142-157.
- BENSON 1983 = Pamela J. Benson, *A Defence of the Excellence of Bradamante*, in «Quaderni d'Italianistica», IV, 2 (1983), 135-153.
- BRAND 1974 = Charles Peter Brand, *Ludovico Ariosto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1974.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- BRYCE 1992 = Judith Bryce, *Gender and Myth in the "Orlando furioso"*, in «Italian Studies», XLVII (1992), 41-50.
- BUCCHI 2016 = Gabriele Bucchi, *Morale*, in *Lessico critico dell'"Orlando furioso"*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 261-282.

- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- COX 1997 = Virginia Cox, *Women as readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di Gino Bedani - Zygmunt Baranski - Anna Laura Lepschy - Brian Richardson, Leeds, W.S. Maney and Son LTD, 1997, 134-145.
- GÜNTERT 2005 = Georges Güntert, *Strategie narrative e discorsive nel "Furioso". Le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, 3-4 (2005), 51-80.
- HEMPFER 2016 = Klaus Hempfer, *Canto VII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 327-340.
- IZZO 2012 = Annalisa Izzo, *Misoginia e filoginia nell'"Orlando furioso"*, in «Chroniques italiennes web», XXII, 1 (2012), 1-24.
- IZZO 2018 = Annalisa Izzo, *Canto XXVIII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 137-160.
- JOSSA 2011 = Stefano Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'"aspra legge di Scozia" ("Orlando furioso", IV-VI)*, in «Chroniques italiennes web», XIX, 1 (2011).
- LARIVAILLE 1999 = Paul Larivaille, *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, in «Italique», 196 (1999), 33-53.
- MATARRESE 2016 = Tina Matarrese, *Canto XIII*, in *Lecture dell'"Orlando furioso"*, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 341-360.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carhty, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando furioso"*, Leicester, Trobadour Publishing Ltd, 2007.
- PERROTTA 2017 = Annalisa Perrotta, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 45 (2017), 40-59.

- PERROTTA 2021 = Annalisa Perrotta, *Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, in «Poligraphia», 2 (2021), 113-120.
- PERROTTA 2023 = Annalisa Perrotta, *Marfisa in battaglia: strategie retoriche e rapporto coi modelli*, in «Letteratura cavalleresca», V (2023), 55-76.
- POZZI 1979 = Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, 1 (1979), 3-30.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.
- RUGGIERO 2008 = Raffaele Ruggiero, «*Ne bis in idem*». Ariosto legge Ovidio «due volte», in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXVII, 3 (2008), 43-62.
- SANTORO 1989 = Marco Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.
- STOPPINO 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando furioso»*, New York, Fordham University Press, 2012.
- WEAVER 2003 = Elissa B. Weaver, *A Reading of the Interlaced Plot of the «Orlando furioso»: The Three Cases of Love Madness*, in *Ariosto today. Contemporary Perspectives*, edited by Donald Beecher - Massimo Ciavolella - Roberto Fedi, Toronto, University of Toronto Press, 2003, 126-153.
- WEAVER 2016 = Elissa B. Weaver, *Misoginia e filoginia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 81-97.
- ZATTI 2016a = Sergio Zatti, *Canto XII*, in *Lecture dell'«Orlando furioso»*, vol. I, a cura di Gabriele Burchi - Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 327-340.
- ZATTI 2016b = Sergio Zatti, *Oggetti in Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, 283-320.

OLTRE L'INVOLUCRO DEL RACCONTO: ANGELICA IN FUGA E ANGELICA IN CAMMINO NELL'*ORLANDO FURIOSO**

Nicola Catelli
Università di Parma

RIASSUNTO: Tradizionalmente osservata come donna volubile e perennemente in fuga, come metafora dell'irraggiungibilità dei desideri e come ingranaggio narrativo che viene disattivato una volta esaurita la funzione di innesco della follia di Orlando e degli altri cavalieri, la figura di Angelica si presenta, nell'*Orlando furioso*, anche come personaggio dotato fin da subito di una specifica dimensione desiderante. Il saggio prende in considerazione il doppio statuto di Angelica, donna-oggetto esposta alla concupiscenza dei cavalieri e privata gradualmente della possibilità di muoversi, di celare il proprio corpo e di decidere in modo autonomo, e al contempo individuo che già dall'esordio del poema è titolare, al pari degli altri personaggi, di una propria inchiesta, per quanto paradossale: uscire dal poema, e sottrarsi così a un universo narrativo che la condanna, appunto, al ruolo di preda e di ricompensa. Il saggio considera inoltre la possibile ricezione di questa "doppia

* Le considerazioni contenute in questo contributo sono state sviluppate in occasione di alcuni seminari e cicli di incontri: *Seminari del dottorato in Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità*, organizzati da Annalisa Perrotta presso la Sapienza Università di Roma (10 maggio 2023); *Narrare con le parole e con le immagini tra prosa e poesia. Boiardo e Ariosto*, organizzato da Loredana Chines all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna (28 settembre 2023); *Tra memoria e destino. Itinerari dei personaggi nel poema eroico e cavalleresco*, organizzato da Corrado Confalonieri e da me all'Università di Parma (28 febbraio 2024). Ringrazio tutte le colleghe e i colleghi che hanno organizzato queste iniziative e che hanno preso parte alle discussioni per l'apporto alla riflessione; Anna Carocci, Luca Degl'Innocenti, Luca Ferraro, Annalisa Perrotta, Rinaldo Rinaldi e Carlo Varotti hanno potuto leggere anche una versione scritta dell'intervento: li ringrazio, insieme agli esperti esterni anonimi, per gli ulteriori consigli. Ringrazio di cuore Giuseppe Bergomi per la cordiale autorizzazione alla pubblicazione di una riproduzione della sua *Angelica in fuga*. Mentre rivedevo queste pagine mi ha raggiunto la notizia della scomparsa di William Spaggiari, studioso di grande finezza e di rara umanità che all'italianistica parmense e milanese ha dedicato anni di intenso e generoso impegno: a lui, che fu peraltro uno dei fondatori del Centro studi Boiardo di Scandiano, dedico con affetto e gratitudine questo lavoro.

Angelica”, allo stesso tempo oggetto e soggetto di desiderio, nelle illustrazioni delle edizioni cinquecentesche del poema.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando furioso*, Angelica, edizioni illustrate

ABSTRACT: Traditionally interpreted as a fickle woman perpetually on the run, as a metaphor for the unattainability of desires and as a narrative cog that is deactivated once her function of triggering the madness of Orlando and the other knights has been exhausted, the figure of Angelica is also presented, in the *Orlando furioso*, as a character endowed from the outset with a specific desiring dimension. The essay therefore considers the dual status of Angelica, at once a woman-object exposed to the knights' concupiscence, gradually deprived of the possibility of moving, concealing her body and making autonomous decisions, and an individual who from the very beginning of the poem, like the other characters, holds her own paradoxical inquiry: to leave the poem, and thus escape a narrative universe that condemns her to the role of prey and reward. The essay also examines the possible reception of this “double Angelica”, at once object and subject of desire, in the illustrations of the sixteenth-century editions of the poem.

KEY-WORDS: Ariosto; *Orlando furioso*; Angelica; Illustrated editions

Que se passe-t-il dans ces moments privilégiés où un détail se voit? De quelle surprise ces moments sont-ils porteurs? Que fait celui qui regarde “de près” et quelle “récompense” imprévue cherche-t-il? Ce qu’il trouve répond-il à une action du peintre dans son tableau? Car un détail “vu” peut ne pas avoir été “fait”; un détail peut être “inventé”, au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde. Mais, si ce détail a été incontestablement voulu et fait par le peintre, qu’en est-il alors du peintre dans ce détail et dans le tableau?

(Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*)

1. Questo intervento nasce da una riflessione intorno ad alcuni dettagli di opere figurative di ispirazione ariostesca – tre dettagli in particolare – e alle modalità con cui il processo di visualizzazione può illuminare l’interpretazione di un testo letterario, secondo una circolarità ermeneutica che dall’opera e dalla costellazione di studi che la riguardano conduce verso la sua resa visuale, a sua volta inserita in una specifica tradizione iconografica, e da

qui, nuovamente, verso l'opera: alle modalità, dunque, con cui le immagini generate dalle parole e le parole generate dalle immagini possono rafforzare una prospettiva interpretativa o al contrario modificare il nostro sguardo sul testo.

Il primo dettaglio iconografico riguarda la scultura *Angelica che fugge* realizzata da Giuseppe Bergomi in occasione della mostra *L'Orlando Furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto* (2014).¹ In questo busto in terracotta dell'artista bresciano (fig. 1) Angelica è raffigurata mentre fugge, timorosa e sensuale, da una minaccia situata nell'ideale fuori scena, al di là dello spazio della rappresentazione, volgendo la testa indietro per assicurarsi di chi la sta inseguendo. L'assenza di qualsiasi accenno di ambientazione e la scelta di limitare la scultura alla parte superiore del corpo rendono l'atto della fuga un gesto assoluto, e sembrano far coincidere il personaggio con la situazione canonica a cui viene tradizionalmente associato. A uno sguardo ulteriore, però, la scultura sembra fondere in un'unica visualizzazione due diverse immagini di Angelica, due modi diversi di raccontare il personaggio, trasferendo sul corpo della donna la realtà ambivalente della sua condizione: l'Angelica costantemente in fuga, secondo un *tópos* ampiamente sedimentato, inseguita in quanto supremo oggetto del desiderio, sempre a rischio di essere trattenuta (come suggerisce l'enfatizzazione della lunga chioma spiegata all'indietro, così esposta all'eventualità di essere afferrata da mani invisibili), e insieme l'Angelica protesa verso un destino non ancora delineato ma ricercato anche attraverso il trauma conoscitivo che matura nel confronto con l'*ethos* cavalleresco (come suggeriscono invece le braccia allungate in avanti, in un perfetto bilanciamento di massa e tensione rispetto ai capelli). La scultura può essere insomma osservata come compendio dei due modi principali di vedere la figura «polimorfa» di Angelica:² eternamente sfuggente ep-

¹ Cfr. PARMIGGIANI 2014: 260-261. Sulle opere di Giuseppe Bergomi si veda in particolare il catalogo dell'ampia mostra retrospettiva BERGOMI 2024.

² Cfr. PEIRONE 1988: 101-102, secondo cui «[A comporre la] irriducibile natura polimorfa dell'Angelica ariostesca [...] vengono proposti e affiancati, senza integrarli, lo schema cortese del mito della bellezza e quello "borghese" delle nozze; quello esotico della provenienza da terre lontane e quello "domestico" del desiderato ritorno; quello "femminista" di esaltazione della donna nella sua piena autonomia decisionale e quello acutamente misogino di recriminazione contro di essa; quello simbolico dell'illusione d'amore sempre sfuggente e irraggiungibile e quello reale della consapevole scelta finale di un "umile fante", di un "vilissimo barbaro" per marito; quello della fuga, del capriccio e della libertà e quello disonorante, comico e in definitiva inevitabile della caduta».

pure bloccata nella materia stessa della scultura; imprigionata in una dinamica funzionale alla narrazione e allo stesso tempo desiderosa di sottrarsi, con la sua corsa angosciata, al ruolo di preda designata; animata dalla volontà di difendersi e di autodeterminarsi ma rivolta ambiguamente verso chi la insegue.



Fig. 1. Giuseppe Bergomi, *Angelica che fugge* (terracotta, 2014). Si ringrazia l'artista per la gentile autorizzazione alla pubblicazione dell'immagine.

Questa ipotesi di interpretazione della scultura porta a considerare più attentamente un dettaglio della rappresentazione: perché Angelica, mentre fugge, è nuda? La raffigurazione di corpi nudi è ricorrente nelle opere di Bergomi, ma non è esclusiva; e la visualizzazione in termini “assoluti” della fuga induce a scartare l'ipotesi che la scultura sia da riferire ai pochi versi del canto XI in cui la donna, dopo essere stata salvata dal mostro marino dell'isola di Ebuda, diventa invisibile grazie all'anello magico e si sottrae al tentativo di violenza da parte di Ruggiero, unica sequenza narrativa, nella trama del *Furioso*, in cui sia possibile collocare l'immagine di Angelica nuda e in fuga.³ È evidente, certo, nella

³ Rappresentazione specifica e “emblemizzazione” potrebbero comunque convivere. In ogni caso, la fuga di Angelica sarebbe da intendere come inferenza rispetto al testo del poema, che non esplicita il modo in cui

scultura, il richiamo al gesto paradigmatico di Dafne fuggitiva, con le braccia protese e il volto rivolto all'indietro, forse sul modello dell'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini, e il dettaglio della nudità rende allora più saldo il legame con questo schema compositivo facendo della "Angelica *fugiens*" di Bergomi la riproposizione di una *Pathosformel* classica; tuttavia, proprio perché la fuga è essenzializzata e prescinde da puntuali rispecchiamenti del testo, e allo stesso modo assoluta è la nudità della donna, mostrata senza scollature discinte o lacerti di vesti strappate come invece si osserva nella *Dafne* di Bernini, l'esposizione del corpo si presta a essere intesa anche come la visualizzazione del desiderio degli inseguitori: Angelica è nuda, dunque, anche perché è in questo modo – interamente denudata – che viene immaginata nelle proiezioni desideranti dei personaggi che la inseguono. È così che viene "vista", è così che viene prefigurata, persino pregustata: come corpo nudo da possedere in fretta, prima che quello stesso corpo possa sfuggire ed essere concesso ad altri. Così ad esempio la evoca Sacripante, nel primo canto del poema, nel suo "credo" erotico-predatorio inscritto nella forma di un solitario lamento da aria d'opera («La vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e de la vita aver de', / lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti»);⁴ così la immagina Orlando – per riprendere un altro luogo celebre – nel momento in cui decide di lasciare il campo di Carlo Magno per andare in cerca dell'amata («e il fior ch'in ciel potea pormi fra i dei, / il fior ch'intatto io mi venia serbando / per non turbarti, ohimè! l'animo casto, / ohimè! per forza avranno colto e guasto»);⁵ e così la immaginava già lo stesso Conte all'inizio dell'*Inamoramento* de Orlando («Ahi sventurato! Se forse Ranaldo / Trova nel bosco

la donna si allontana da Ruggiero; si tratterebbe inoltre di una visualizzazione paradossale, data la condizione di invisibilità della donna. Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XI 6, 5-8 («Del dito se lo leva [l'anello], e a mano a mano / sel chiude in bocca: e in men che non balena, / così dagli occhi di Ruggier si cela, / come fa il sol quando la nube il vela») e 9, 5-8 («Quella, che s'era già fatta lontana, / mai non cessò d'andar, che giunse a un speco / che sotto un monte era capace e grande, / dove al bisogno suo trovò vivande»). Da questa edizione sono tratte anche le successive citazioni dell'*Orlando furioso*.

⁴ Cfr. ASCOLI 2010: 143-145.

⁵ Rispettivamente I 43, 5-8; e VIII 77, 5-8. Cfr. anche l'ottava successiva a quest'ultima, VIII 78, 1-6: «Oh infelice! oh misero! che voglio / se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno? / O sommo Dio, fammi sentir cordoglio / prima d'ogn'altro, che di questo danno. / Se questo è ver, con le mie man mi toglio / la vita, e l'alma disperata danno». E si ricordi che il brano dei tormenti notturni di Orlando che evocano l'immagine di una Angelica illusoria fra le braccia di altri uomini è collocato subito dopo gli episodi del tentativo di violenza sessuale subito dalla vera Angelica da parte del negromante, mentre la donna giace inerte per opera di un filtro magico, e del rapimento da parte degli abitanti dell'isola di Ebuda: cfr. CABRINI 2018: 162-163.

la vergene bella / (Che lo conosco io come l'è ribaldo!), / Giamai di man non gli usserà polcella».⁶ Una nudità contesa, che Angelica potrà alla fine riservare – sfuggendo al paradigma stesso della fuga – all'amante liberamente scelto.⁷ Ma prima che questo destino si compia, la scultura giunge a creare anche una sovrapposizione fra la visione dei cavalieri che inseguono Angelica e la visione degli spettatori, posti nella condizione di poter osservare concretamente la nudità della donna esposta allo sguardo e portati di conseguenza a interrogarsi sul modo di interpretare la figura di Angelica, come “oggetto” e “soggetto” della narrazione, e il racconto delle vicende che la riguardano.

2. Il secondo dettaglio iconografico riguarda un'opera più antica, l'edizione illustrata dell'*Orlando furioso* pubblicata a Venezia nel 1584 da Francesco De Franceschi: si tratta dunque di un esempio di ricezione relativamente più vicino al periodo della composizione del poema.⁸ Corredata di raffinate calcografie a tutta pagina (una per ogni canto, compresi i *Cinque canti*) realizzate dall'incisore Girolamo Porro con la collaborazione di Giacomo Franco, l'edizione De Franceschi è senza dubbio una delle più importanti del poema, destinata anche a una considerevole fortuna italiana ed europea: le singole tavole, ad esempio, assurgono presto a modello illustrativo per le incisioni realizzate dallo stesso Giacomo Franco, sempre nel 1584, per le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara⁹ e da Bernardo Castello per la *Gerusalemme liberata* del 1590 (prima edizione illustrata del poema tassiano),¹⁰ vengono imitate e in parte modificate per illustrare

⁶ BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Canova], I II 25, 1-4.

⁷ Ricordata nei versi che Medoro incide nella grotta, cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese], XXIII 108, 1-5 («Liete piante, verdi erbe, limpide acque, / spelunca opaca e di fredde ombre grata, / dove la bella Angelica che nacque / di Galafron, da molti invano amata, / spesso ne le mie braccia nuda giacque»).

⁸ Su questa edizione (ARIOSTO 1584) cfr. in particolare: GIROTTTO 2010: 26-29 e 50-58; BOLZONI - GIROTTTO 2012: 32-34 (scheda 7, di Carlo Alberto Girotto); PRETI 2012 (con riproduzione di alcuni dei disegni preparatori per le incisioni a bulino conservati alla Fondation Martin Bodmer di Cologny); ANDREOLI 2013; GIROTTTO 2014: 9-10; GIROTTTO 2016; PEZZINI 2017: 57-62.

⁹ Su cui si vedano in particolare, anche per la bibliografia pregressa, ANDREOLI 2013: 64-98; BONDI 2017; TORRE 2017; e CASAMASSIMA 2017: 33-38.

¹⁰ Si vedano, anche per la bibliografia pregressa, BOLZONI - GIROTTTO 2012: 66-68 (scheda 17, di Fabrizio Bondi); BENASSI 2017; GERVASI 2017. Più in generale sulle modalità di illustrazione della *Liberata* cfr. FERRETTI 2017.

la prima traduzione inglese del poema realizzata da John Harington (1591),¹¹ e ricompaiono, di nuovo fedelmente imitate, con qualche semplificazione, nell'edizione Orlandini del *Furioso* del 1730.

Se si presta attenzione alla tavola che nell'edizione De Franceschi compendia la materia del canto XII (fig. 2), è possibile che lo sguardo dell'osservatore, intento a riconoscere i riferimenti ai singoli episodi del poema, non si accorga subito della portata di un dettaglio figurativo inedito rispetto alla tradizione illustrativa precedente. Del resto, la linea sinuosa della tavola, più marcata rispetto ad altre illustrazioni e forse originata dalla necessità di rispecchiare il «ritmo di sistole e diastole» che Sergio Zatti segnalava come caratteristico del canto, oltre che dell'intero poema,¹² vincola l'attenzione di chi osservi l'immagine (fig. 3).

Guardando dunque la tavola sulla base di questa linea serpentinata si riconoscerà anzitutto Orlando mentre insegue una delle illusioni create dal mago Atlante per attirare donne e cavalieri nel suo palazzo: un cavaliere che ha rapito Angelica, qui raffigurato come un gigante¹³ che porta sull'arcione in modo oltraggioso la donna, con una soluzione illustrativa che sembra sovrapporre ai versi di riferimento del canto XII («e sopra un gran destriero / trottar si vede inanzi un cavalliero, / che porta in braccio e su l'arcion davante / per forza una mestissima donzella», 4-5) la memoria del tentativo di violenza su Angelica da parte dell'eremita narrato nel canto VIII («Egli l'abbraccia et a piacer la tocca, / et ella dorme e non può fare ischermo», 49, 1-2), come induce a ritenere il dettaglio della mano del gigante calcata sull'inguine della donna. Il volto di Angelica reclinato all'indietro traduce efficacemente l'incertezza di statuto, tra finzione e realtà, di questa apparizione femminile collocata in primo piano ma sottratta in parte allo sguardo dell'osservatore: «Piange ella, e si dibatte, e fa sembante / di gran dolore; et in soccorso appella / il valoroso principe d'Anglante; / che come mira alla giovane bella, / gli par colei, per cui la notte e il giorno / cercato Francia avea dentro e d'intorno. // Non dico ch'ella fosse, ma pareo / Angelica gentil ch'egli tant'ama» (XII 5-6).

¹¹ Su questo set illustrativo e sull'inserimento di episodi negli spazi neutri delle calcografie originali di Porro si vedano in particolare PRETI 2012: 216-218 e DEGL'INNOCENTI 2019.

¹² ZATTI 2016: 342.

¹³ Forse per sovrapposizione con l'episodio analogo della finta Bradamante rapita da un gigante, illusione con cui il mago Atlante attira Ruggiero nel palazzo (XI 15-21; e XII 17-22).



Fig. 2. ARIOSTO 1584. Illustrazione per il canto XII.

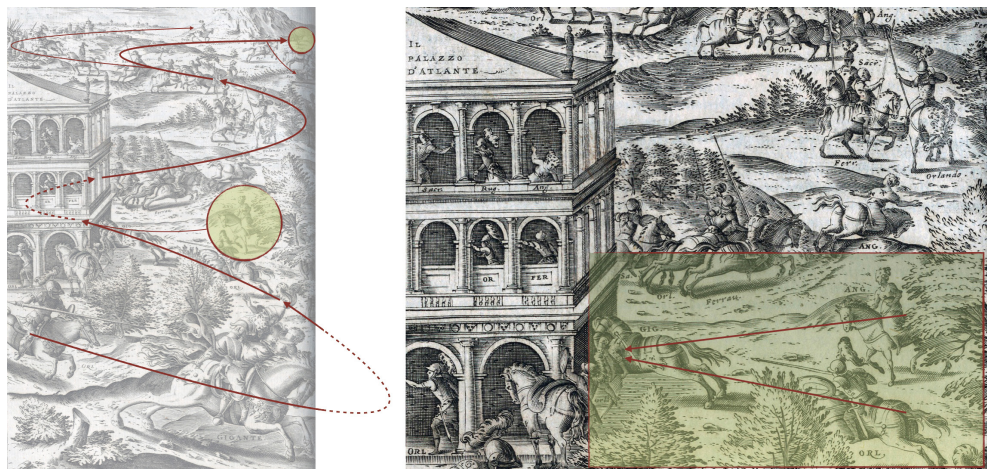


Fig. 3. ARIOSTO 1584. Linee di composizione della calcografia per il canto XII.

Sempre percorrendo le linee “per l’occhio” della calcografia, osserviamo in secondo piano l’ingresso del gigante con la finta Angelica nel palazzo di Atlante, incalzato da Orlando («Corse dentro alla porta messa d’oro / con la donzella in braccio il cavalliero. / Dopo non molto giunse Brigliadoro, / che porta Orlando disdegnoso e fiero», XII 8, 3-6), e, verso sinistra, attraverso le aperture del loggiato, le vicende dei cavalieri che inseguono vanamente i desideri illusori evocati da Atlante fra le stanze della sua gabbia dorata. Da una delle logge si affaccia anche la finta Angelica per richiamare all’interno il paladino – lo si scorge in basso mentre ascolta l’illusoria richiesta di aiuto della giovane che fa leva sul principale timore di Orlando: «la mia virginità ti raccomando / più che l’anima mia, più che la vita. / Dunque in presenza del mio caro Orlando / da questo ladro mi sarà rapita?» (XII 15, 3-6).

Scorrendo di nuovo verso l’alto notiamo in successione altri episodi del canto: l’uscita di Angelica dal palazzo, inseguita da Sacripante, Orlando e Ferraù; Angelica che, diventata invisibile, osserva lo spaesamento dei suoi amanti; il duello tra Orlando e Ferraù mentre Angelica, sempre invisibile, sottrae l’elmo di Orlando appeso a una pianta; e la nuova fuga della donna, ormai decisa a fare a meno di una scorta maschile, con cui si conclude verso il margine superiore la linea serpentinata della tavola. Lo sguardo può soffermarsi a questo punto sulla parte alta dell’immagine per decifrare i contorni degli ultimi personaggi: da un lato Orlando che combatte contro alcuni pagani e si dirige verso la grotta in cui incontrerà, nel canto seguente, la giovane Isabella; dall’altro Ferraù che

ritrova l'elmo di Orlando perso da Angelica vicino a una fonte. Seguendo dal basso verso l'alto la disposizione del disegno si possono quindi ripercorrere ordinatamente gli snodi principali dell'intero canto: e solo a quel punto, considerando di nuovo la tavola, ci si potrà accorgere di aver forse trascurato l'importanza di un dettaglio.

A metà della tavola, infatti, è raffigurata Angelica che, uscendo da una selva, giunge al palazzo di Atlante. A differenza degli altri episodi rappresentati, la collocazione di Angelica in questo punto della tavola, all'incirca sullo stesso piano prospettico di Orlando, non ha precedenti nella tradizione iconografica del poema. Nelle raffigurazioni dello stesso episodio che corredano le edizioni del *Furioso* pubblicate da Giovanni Andrea Valvassori (1553) e Vincenzo Valgrisi (1556) la presenza di Angelica è poco rilevante, e l'attenzione è rivolta principalmente alla concitazione dei personaggi all'interno del palazzo di Atlante (figg. 4 e 5).¹⁴ Al contrario, nell'edizione Varisco (1563) l'incisione per il canto XII è focalizza-

ta sul momento in cui Orlando entra nel palazzo (fig. 6), episodio presentato nell'allegoria che introduce il canto come una manifestazione della «potenza della sensualità, che con diverse guise di non sani desideri ne conduce in un Labirinto di



Fig. 4. ARIOSTO 1553. Illustrazione per il canto XII.

errori; dal quale malagevolmente si può uscire» (e si noti in proposito l'esibita nudità del corpo di Angelica); in secondo piano è poi raffigurata Angelica che cavalca da sola, probabilmente

¹⁴ Le edizioni Valvassori e Valgrisi presentano due dei principali apparati iconografici ispirati all'*Orlando furioso* pubblicati nel corso del Cinquecento. Per un inquadramento complessivo delle illustrazioni ariostesche delle edizioni Zoppino (1530 e 1536), Giolito (1542), Valvassori (1553), Valgrisi (1556), Varisco (1563) e De Franceschi (1584) si vedano PEZZINI - RIZZARELLI 2010; BOLZONI - GIROTTO 2012; BOLZONI 2014; RIVOLETTI 2014; BELTRAMI - TURA 2016; BOLZONI 2017; RIZZARELLI 2022.

dirigendosi verso il palazzo, e che sembra così intrattenere, se mettiamo in relazione immagini e allegorie, un rapporto causale con l'inganno di cui è vittima Orlando: è la bellezza di Angelica, infatti, a condurre i cavalieri a comportamenti lascivi, come si legge nell'allegoria del canto XI («Per Ruggiero, che da capo trabocca nella lascivia, tiratovi dalla bellezza di Angelica, si comprende la incostanza dell'huomo, e quanto è agevole il ricadere nel peccato»)¹⁵.

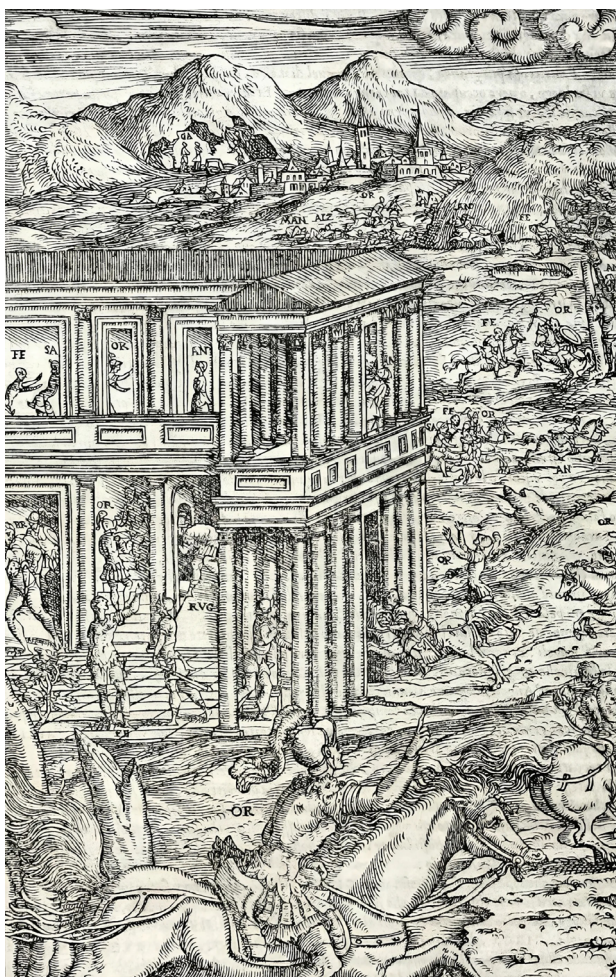


Fig. 5. ARIOSTO 1556. Illustrazione per il canto XII.

¹⁵ Cito per comodità da ARIOSTO 1568: [54]*r* e [49]*v* (che riprende l'edizione del 1563); le allegorie sono attribuite a Giuseppe Orologi. L'immagine illustra anche il momento in cui Orlando entra nella grotta dove si trova Isabella.



Fig. 6. ARIOSTO 1568. Illustrazione per il canto XII.

L'incisione dell'apparato iconografico Varisco fornisce un modello, come avviene anche in altri casi, per la trasposizione visiva dell'edizione De Franceschi, in cui l'arrivo di Angelica acquisisce per la prima volta centralità e coerenza narrativa: l'accentuazione della presenza di Angelica rispetto alla tradizione iconografica precedente conferisce anzi al personaggio un ruolo attivo come *turning point* nella materia del canto (e non solo). La collocazione leggermente arretrata di Angelica rispetto a Orlando traduce in termini spaziali la successione cronologica degli avvenimenti: l'arrivo della giovane al palazzo di Atlante (XII 23) è narrato infatti a distanza di 14 ottave rispetto all'arrivo di Orlando (XII 9), e forse per questo si può immaginare che avvenga non molto tempo dopo; tuttavia, da un lato l'arrivo di Ruggiero (XII 17), che dovrebbe essere successivo a quello di Orlando («io dico ch'arrivò [Ruggiero] qui dove Orlando / dianzi arrivò, se 'l loco riconosco», XII 17, 5-6) e che separa narrativamente l'episodio di Orlando dalla ripresa del racconto delle vicende di Angelica,¹⁶

¹⁶ Nell'illustrazione Ruggiero appare attraverso una delle aperture del loggiato. Sulle differenze fra le raffigurazioni del palazzo di Atlante nei canti XII, XIII e XXII dell'edizione De Franceschi cfr. PRETI 2012: 212-214.

viene omesso nell'incisione, dall'altro la rappresentazione ravvicinata di Angelica e di Orlando fa apparire l'arrivo dei due personaggi nel palazzo di Atlante quasi simultaneo.

La scelta di avvicinare in questo modo Angelica e Orlando giunge così a interessare il poema nel suo complesso: l'illustratore trasferisce in questa porzione di immagine l'ironia e la comprensione umana con cui Ariosto guarda alla follia dei personaggi, persi nei labirinti dei desideri.¹⁷ Se assecondiamo infatti l'illusione scenica creata dalla collocazione di Orlando e Angelica in uno stesso spazio visivo e consideriamo l'arrivo di Orlando e di Angelica come un episodio unitario anziché come la sequenza di due episodi successivi,¹⁸ vedremo un Orlando tanto impegnato nell'inseguimento dell'immagine illusoria della donna da non accorgersi che la vera Angelica, lungamente inseguita nelle proprie fantasie, è vicina a lui, a pochi passi, quasi a portata di sguardo. È la visualizzazione, in altre parole, di un incontro mancato – per una *défaillance* della ragione, per un accidente della sorte, per l'ironia dell'autore (e dell'illustratore): è la visualizzazione della complessiva dinamica che lega Orlando e Angelica all'interno del *Furioso*. La scelta illustrativa sembra così puntare anche in avanti, verso il canto XXIX, dove è narrato il primo e ultimo incontro tra Orlando e Angelica: un incontro anche in questo caso mancato, dato che il paladino, in preda alla follia, sepolto sotto la sabbia, non riconosce Angelica che cavalca vicino a lui, così che – come avviene anche nella calcografia del canto XII – Orlando si trova vicino alla donna senza essere realmente consapevole di questa prossimità (XXIX 57-61).¹⁹

¹⁷ Sulle modalità di visualizzazione dell'ironia ariostesca cfr. RIVOLETTI 2014: 357-404. Sulla «contraddizione mimetica data dalla compresenza delle immagini di Angelica falsa e vera» nelle illustrazioni delle edizioni Valvassori, Valgrisi e De Franceschi, con particolare riferimento alla raffigurazione dei momenti in cui Angelica è invisibile, cfr. PICH 2010: 105-108.

¹⁸ Casi analoghi di sovrapposizioni fra piani prospettici sono analizzati ad esempio in CERRAI 2001 e BENASSI 2013.

¹⁹ Un caso analogo, in cui un dettaglio dell'illustrazione allude al proseguimento della materia, si riscontra anche nella calcografia del canto XI, nella quale la raffigurazione del bracciale di Angelica (particolare che sarà esplicitato soltanto nel canto XIX e che per deduzione l'illustratore immagina presente al braccio della donna) e soprattutto la sua collocazione in un punto ben visibile della tavola sembra essere intesa ad anticipare il ruolo che questo gioiello avrà nella follia di Orlando (cfr. XIX 37-40, in particolare 37, 5-8, «Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno / di ricche gemme, in testimonio e segno / del ben che 'l conte Orlando le volea; / e portato gran tempo ve l'avea», e 39, «Non per amor del paladino, quanto / perch'era ricco e d'artificio egregio, / caro avuto l'avea la donna tanto, / che più non si può aver cosa di pregio. / Se lo serbò ne l'Isola del pianto, / non so già dirvi con che privilegio, / là dove esposta al marin mostro nuda / fu da la gente inospitale e cruda»; e XXIII 120-121: «All'ultimo l'istoria si ridusse, / che 'l pastor fe' portar la gemma inante, / ch'alla sua dipar-

Allo stesso modo l'illusione visiva creata dalla tavola anticipa più specificamente quanto avverrà poco dopo all'interno del palazzo di Atlante, dove Orlando e gli altri cavalieri sono intenti a inseguire l'immagine illusoria di Angelica mentre la vera Angelica si muove liberamente non vista:

[Angelica] Quivi entra, che veder non la può il mago,
e cerca il tutto, ascosa dal suo anello;
e truova Orlando e Sacripante vago
di lei cercare invan per quello ostello.
Vede come, fingendo la sua imago,
Atlante usa gran fraude a questo e a quello.
(XII 26, 1-6)

Trasportare al di fuori del palazzo di Atlante, nella “trama del poema” e in uno spazio visuale unitario la compresenza fra l'Angelica reale e la sua proiezione illusoria inseguita da Orlando genera una dialettica fra due visioni, fra due idee della donna: l'Angelica immaginata, desiderata, inseguita e costantemente ridotta a *oggetto del desiderio*, già in Boiardo e ancora di più in Ariosto, di cui l'illusione evocata da Atlante è il feticcio simbolico; e la vera Angelica, che, unica fra tutti i personaggi, non soggiace agli inganni di Atlante e agisce come antagonista dello stesso mago mentre tutti i personaggi sono inermi e sostanzialmente inattivi, e che più in generale sta riacquistando la propria autonomia decisionale in quanto *soggetto desiderante*. La diplopia figurativa dell'illustrazione esprime così il momento di passaggio dall'una all'altra Angelica.

Guidati da questo dettaglio iconografico possiamo inoltre riconoscere che la compresenza fra Angelica-oggetto e Angelica-soggetto – per riprendere i termini della dicotomia tradizionale – è riprodotta in realtà in tutta la tavola: l'incisione si apre infatti con una Angelica fittizia in primo piano, rapita, violata e inseguita come avviene per tutti i primi dieci canti del *Furioso* (e in parte anche nei due canti successivi), e si chiude, in alto, con la vera Angelica che, sottraendosi a tutti i cavalieri che ha condotto con sé e disseminato lungo la tavola, è raffigurata nell'atto di intraprendere da sola, senza scorta maschile,

tenza, per mercede / del buono albergo, Angelica gli diede. // Questa conclusion fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo». Cfr. CATELLI 2014: 116-119.

la propria inchiesta, di scegliere in modo autonomo il proprio cammino: «Sdegnata e malcontenta la via prese, / che le pareva miglior, in Oriente» (XII 65, 1-2). Una volta uscita da quel canto e da quello spazio illustrativo la ritroveremo direttamente nel canto XIX, del tutto libera di decidere di sé e dei propri desideri: non più in fuga ma in cammino verso il proprio destino, non più costretta al movimento o alla stasi ma in grado di eleggere «la via» che le sembra «miglior».²⁰

Il canto XII è certamente il canto del palazzo di Atlante; ma la tavola ci invita a guardarlo soprattutto come canto di Angelica: e non solo perché Angelica esercita una funzione narrativa fondamentale in relazione alle vicende dei cavalieri, determinandone casi e itinerari e rivaleggiando in questo con Atlante, come è stato notato; ma anche perché la donna, pur con tutte le umane contraddizioni e ambiguità, fuoriesce dalla dimensione di “oggetto”, di mera funzione e di personaggio passivo (o involontariamente attivo) abbandonando questa “immagine” di sé, come un'esuvia, all'interno di quelle ottave – e di quello spazio visuale.²¹ Nel canto XII Angelica si spoglia idealmente dell'involucro narrativo che la ricopriva e che la condannava a coincidere con il corpo nudo bramato dai cavalieri ed è finalmente in grado di portare alla luce la propria dimensione soggettiva, al punto che – come osserva Claudia Peirone – «geografia del ritorno e itinerario alla scoperta dell'amore diventano due aspetti diversi di un medesimo impulso: quello di sfuggire la realtà negativa e paurosa dell'elemento maschile in una terra straniera e inospitale».²²

3. La compresenza di “due Angeliche” in uno stesso spazio visuale – così nella scultura di Bergomi come nella illustrazione cinquecentesca – coinvolge allora il modo di guardare al *Furioso* nella sua interezza, o quanto meno al romanzo di Angelica narrato nella prima metà del poema.

²⁰ Allo stesso modo, se si osserva la distribuzione delle molte apparizioni di Angelica all'interno della tavola, si può notare la separazione visiva tra le occorrenze di Angelica fittizia e bisognosa di soccorso nella parte bassa della tavola e le occorrenze di Angelica reale e libera nella parte alta.

²¹ Si osservi inoltre che rispetto all'iconografia precedente nella calcografia dell'edizione De Franceschi risulta leggermente ridotto l'ingombro visivo del palazzo di Atlante, a vantaggio delle vicende che riguardano Angelica.

²² PEIRONE 1988: 96.

Fin dall'inizio del poema Ariosto fornisce un'indicazione di lettura molto esplicita sullo sdoppiamento dello sguardo relativo alle vicende di Angelica. La ricomparsa di Angelica nel *Furioso*, dopo Boiardo e i suoi continuatori,²³ coincide con un inasprimento della sua condizione: da donna contesa (in particolare tra Orlando e Rinaldo, nell'ultima apparizione del personaggio all'interno dell'*Innamoramento de Orlando*, II XXI 1-22) Angelica diventa donna imprigionata, reificata e 'gestita' come oggetto di ricompensa, in una replica in negativo dell'inizio del poema boiardesco in cui la giovane si affaccia nell'orizzonte carolingio proponendosi in modo ingannevole come premio dei cavalieri. All'inizio dell'*Orlando furioso*, insomma, Angelica è imprigionata nel modello di narrazione – la giovane e il suo corpo come ricompensa per la virtù guerriera del cavaliere – che lei stessa aveva introdotto all'inizio del poema boiardesco per intrappolare i cavalieri riuniti alla corte di Carlo Magno. L'insistenza sul verbo *togliere*, nelle ottave 7-8 del primo canto del *Furioso*, fa inoltre esordire il racconto all'insegna della sottrazione di Angelica a Orlando, preannunciando uno dei nodi tematici di tutto il poema ariostesco, ma allo stesso tempo fa apparire fin da subito Angelica come individuo spersonalizzato, come oggetto che a piacere può essere afferrato e passato di mano.²⁴ Con sottile contrasto, però, la focalizzazione del racconto aderisce subito dopo al punto di vista di Angelica, la quale, presaga della futura disfatta dei cristiani, approfitta della momentanea assenza di custodia al suo padiglione per fuggire a cavallo nella selva e cerca in seguito di sottrarsi agli assalti di Rinaldo e Ferraù. Il *Furioso* si apre dunque con l'immagine di un'Angelica determinata a sfuggire alla prigionia e alla riduzione a preda, e la focalizzazione sulla sua paura e sui suoi tremori, così come in seguito sulle sue astuzie finalizzate a liberarsi dall'oppressione dei campioni di

²³ Su cui si veda in particolare CAROCCI 2016.

²⁴ Sono le ottave in cui Ariosto riassume le ultime vicende dell'*Innamoramento de Orlando* relative a Orlando, Rinaldo e Angelica prima di riprendere la narrazione: «E così Orlando arrivò quivi [in Francia] a punto: / ma tosto si pentì d'esservi giunto; // che vi fu *tolta* la sua donna poi: / ecco il giudizio uman come spesso erra! / Quella che dagli esperii ai liti eoi / avea difesa con sì lunga guerra, / or *tolta* gli è fra tanti amici suoi, / senza spada adoprare, ne la sua terra. / Il savio imperator, ch'estinguer volse / un grave incendio, fu che gli la *tolse* (I 6-7); e cfr. 8, 7-8: «[Carlo] questa donzella, che la causa n'era [della contesa fra Orlando e Rinaldo], / *tolse*, e diè in mano al duca di Bavera» (corsivi miei). Cfr. ZATTI 2007: 102, secondo cui Angelica «è l'emblema della *quête* ariostesca come ontologia della mancanza»; cfr. inoltre ZATTI 2017: 295-299. Sulla «ristrutturazione tipologica» di compiuta da Ariosto, che trasforma la Angelica di Boiardo in «un tipo di fanciulla perseguitata» sottraendole, all'inizio del poema, anche il ricorso alla magia cfr. BRUSCAGLI 2016: 151.

entrambi gli eserciti, restituisce piena individualità alla donna, senza che per questo venga meno la contemporanea focalizzazione anche sugli altri personaggi nel momento in cui questi ritornano in scena uno alla volta. Leggiamo ad esempio le prime ottave sulla fuga iniziale di Angelica:

entrò in un bosco, e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch'a piè venia.

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
e più leggier correa per la foresta,
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.
Timida pastorella mai sì presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse.

[...]

La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara più che per la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremando, e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia.
Di su di giù, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera.

[...]

Quanto potea più forte, ne veniva
gridando la donzella ispaventata.
A quella voce salta in su la riva
il Saracino, e nel viso la guata;

e la conosce subito ch'arriva,
ben che *di timor pallida e turbata*,
e sien più di che non n'udì novella,
che senza dubbio ell'è Angelica bella.
(I 10-11; 13; e 15, corsivi miei)

Fin dalle prime ottave, dunque, Ariosto invita a una lettura paradossale che permetta di cogliere i singoli di punti di vista dei personaggi e di intrecciarli. È del resto questa la dimensione etica dell'*entrelacement*; ed è in questa prospettiva che nel giro di poche ottave Angelica appare contemporaneamente come oggetto 'tolto' e ricollocato e come persona desiderosa di autodeterminarsi. All'insegna della compresenza di più sguardi va letto d'altra parte anche il celebre distico con cui si chiude l'ottava 32 del primo canto («Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge»), aderendo al punto di vista degli inseguitori che Angelica immagina di avere alle spalle ("inseguiamo Angelica", stante il doppio senso del verbo *seguire*) e al tempo stesso al punto di vista della donna inseguita ("assecondiamo il punto di vista di Angelica"), come avverrà appunto nelle due ottave successive che presentano una narrazione quasi in soggettiva:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
ma seguitiamo Angelica che fugge.

Fugge tra *selve spaventose e scure*,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con *subite paure*
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

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

di selva in selva dal crudel s'involta,
e di paura triema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.
(I 32-34, corsivi miei)

Accogliamo allora l'invito di Ariosto (e delle immagini antiche e moderne), "seguiamo Angelica che fugge" attraverso il punto di vista della donna inseguita e rileggiamo rapidamente, da questa specola, per estensione, anche le vicende dei primi dieci canti del *Furioso* (con riferimento alla redazione C). Sergio Zatti osservava in proposito che

l'evanescenza di Angelica è legata soprattutto al suo statuto oscillante fra Oggetto e Soggetto, fra Passività e Azione. Il solo momento in cui la sua fuga si interrompe è quando, incontrando Medoro [...], cessa di essere una preda braccata dalla muta dei predatori e assume la responsabilità di un desiderio finalmente gestito in prima persona, e non più specchio delle altrui brame. Soltanto qui approda davvero a uno statuto di personaggio perché, nell'universo del *Furioso*, a questa condizione si è legittimati solo dalla titolarità di un desiderio, ovvero dell'essere titolari di una "inchiesta".²⁵

Pur concordando nel complesso con questa considerazione, ritengo che la dimensione soggettiva della donna non sia un'acquisizione successiva ma emerga fin dalle prime ottave del poema: ciò che cambia non è lo statuto del personaggio, ma la possibilità di Angelica di esprimere la propria dimensione personale, acquisita – in una sorta di proiezione utopica²⁶ – attraverso il potere dell'anello magico.²⁷ Angelica non è la donna-oggetto che ritrova uno statuto di soggetto autonomamente desiderante nel momento in cui si innamora di Medoro e diventa titolare di una propria inchiesta amorosa, nel canto XIX, ma è fin

²⁵ ZATTI 2007: 100. Su questo punto cfr. anche MAC CARTHY 2007: 45-71.

²⁶ Cfr. PEIRONE 1988: 108. Per l'idea del ritorno di Angelica nel Catai come desiderio di recuperare una dimensione edenica e utopistica, anticipata dall'idillio con Medoro, cfr. anche SANTORO 1989: 129-133. Sul recupero dell'anello, che permette «di connettere la storia presente all'antefatto e di riportare il personaggio nella condizione precedente al furto e alle persecuzioni della Fortuna», si veda il saggio di Annalisa Perrotta, *Perdere la testa. Le figure esemplari di Isabella e Bradamante e il loro pubblico*, in questo stesso fascicolo (ringrazio l'autrice per avermi anticipato il testo).

²⁷ Cfr. SANTORO 1989. In questa prospettiva, il "romanzo" di Angelica si iscrive nella più generale riflessione ariostesca sul ruolo delle donne, su cui cfr. almeno WEAVER 2016.

da subito soggetto desiderante: una persona che esprime chiaramente la propria volontà – sottrarsi alla condizione di preda e tornare definitivamente in Oriente, nella propria «stanza», come viene esplicitato nel momento dell'incontro con Sacripante e come viene ribadito anche dopo il recupero dell'anello magico²⁸ e nei canti successivi – e che ricerca di volta in volta le condizioni che le consentano di farlo, ritornando anche sulle decisioni già prese. È un aspetto su cui insiste con efficacia Mario Santoro:

nella rappresentazione di lei e della sua “storia” possiamo ravvisare la disposizione del narrante non solo a sperimentare la condizione della donna veduta dall'esterno con un'ottica “maschilista” (e, possiamo dire, con l'ottica ufficiale della società contemporanea), ma anche, attraverso un costante ambiguo confronto, esplicito o segreto, di vari “punti di vista”, a scandagliare la vita interiore del personaggio, a saggiare nel suo comportamento una crescente ribellione al codice convenzionale della donna-oggetto, una intrinseca brama di indipendenza, la ricerca, sia pure emozionale e avventurosa, di una propria identità; specchio di questa intrinseca misura del personaggio è la “fuga” [...] che è il modo di sottrarsi ai vari pretendenti e, più largamente, alla egemonia maschile ma che, nello stesso tempo, rappresenta anche metaforicamente il ripudio di una realtà segnata dalla violenza e dalla “pazzia”. [...] La donna che con l'occhio degli altri è considerata solo come oggetto, rivela con la fuga e col sempre più saldo proposito del “ritorno”, il rifiuto, dal suo punto di vista, di quella realtà e l'intenzione, via via sempre più consapevole, di farsi artefice del proprio destino. Ed è nell'esplicito o sottinteso (ma costante) confronto delle due prospettive o delle due “ragioni” (e dei due opposti “punti di vista”), dell'ottica dei cavalieri e dei pretendenti (in cui il poeta proietta metaforicamente l'ottica della morale convenzionale) e dell'ottica della contestazione e della protesta, sperimentata nel comportamento di Angelica, che la narrazione acquista, sul filo di una continua problematica ambiguità, l'inconfondibile misura della ironia ariostesca.

La disposizione della donna a sottrarsi alla logica della donna-oggetto e a capovolgere il rapporto con gli altri con scelte personali contraddistingue nel *Furioso* sul piano dell'esperienza il suo labirintico vagabondaggio.²⁹

²⁸ Cfr. I 54, 5-8: «Al patrio regno, al suo natio ricetto, / seco avendo costui [Sacripante], l'animo torse: / subito in lei s'avviva la speranza / di tosto riveder sua ricca stanza»; e XI 12, 7-8: «Allora allora se le fece inante / un pensier di tornarsene in Levante». Cfr. SANTORO 1989: 118.

²⁹ Ivi: 117 e 119.

Rispetto a questa lettura fondamentale del personaggio ridurrei l'idea della libertà di movimento attribuita ad Angelica (tornerò dopo su questo punto), rimarcando invece l'idea della fuga come rifiuto di una realtà e di un modo di essere vista e raccontata (come premio). Sempre secondo un ironico gioco di contrasti, Angelica è introdotta nel poema nel momento stesso in cui esprime la volontà di uscirne, di sottrarsi a un orizzonte narrativo che di fatto è per lei una prigione. E in questa prospettiva andrebbe ripensata la pur suadente sintesi di Calvino secondo cui «In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa sino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato»: ³⁰ importa, invece, sapere chi sia quella donna, e perché stia correndo a cavallo, e cosa provi, sembra suggerire appunto Ariosto. Angelica corre non per entrare nel *Furioso*, ma per uscirne; e la tenda di Namo in cui viene rinserata la donna – la tenda del saggio Namo, depositario e garante dell'*ethos* cavalleresco – rivela la sua funzione metonimica nei confronti dei valori tradizionali che il poema, anche attraverso la fuga-rifiuto di Angelica, sottopone a critica.

Anche in questo caso è possibile che la ricezione antica testimoniata dalle visualizzazioni del poema confermi l'ipotesi di lettura. La prima calcografia dell'edizione De Franceschi presenta, ancora una volta, un dettaglio in contrasto con la tradizione iconografica precedente (fig. 7). Occorre sempre ricordare l'implicito *caveat* di Daniel Arasse a proposito della doppia natura del dettaglio, come particolare intenzionalmente inserito dall'autore in una raffigurazione più ampia e allo stesso tempo come elemento che risulta significativo perché colto dall'occhio di chi osserva (è la citazione che ho posto in esergo), e di conseguenza moderare gli slanci dell'interpretazione: ma la difformità, in questo caso, mi sembra troppo esibita per essere semanticamente neutra. Tutte le illustrazioni precedenti del primo canto del *Furioso* raffigurano Angelica che fugge nella selva mentre Rinaldo e Ferraù sono intenti ad affrontarsi in duello, in un perfetto compendio della doppia polarità delle armi e degli amori e di due linee narrative principali – la guerra tra gli eserciti di Carlo Magno e di Agramante e la follia di Orlando generata dall'impossibilità di possedere Angelica –, e ritraggono la donna che corre verso destra, nella direzione della lettura, a evocare anche un ideale ingresso di personaggi e lettori nella selva del poema

³⁰ CALVINO 2009: 37. Cfr. anche BALDINI 1933: 265: «[Angelica] Entra nel poema fuggendo, esce dal poema sparendo» (cfr. GIAMMEI 2014-2015, 122; e GIAMMEI 2024, 188-276).

(«ma seguitiamo Angelica che fugge», appunto);³¹ al contrario la calcografia di Girolamo Porro mostra sì l'iterazione, nel primo canto, della fuga di Angelica, ma la colloca sempre verso sinistra, nella direzione opposta a quella della lettura.



Fig. 7. ARIOSTO 1584. Illustrazione per il canto I.

³¹ Si discosta in parte da questo schema compositivo l'illustrazione per il primo canto dell'edizione Varisco (ARIOSTO 1568: [*iii]v), in cui Angelica è raffigurata al margine sinistro, con il cavallo rivolto verso destra, mentre si dirige verso il fondo della tavola.

La consapevolezza della codificazione visiva dell'episodio da parte dell'illustratore è del resto dimostrata dalla riproduzione della fuga di Angelica nel basamento del frontespizio architettonico predisposto per l'edizione, dove al di sotto della statua di Marte, simbolo della polarità delle armi, è riprodotto lo schema dei due cavalieri che duellano mentre una donna, alle loro spalle, fugge a cavallo verso destra (fig. 8).³² La scelta di far fuggire Angelica dalla parte opposta all'interno della tavola per il primo canto può allora essere intesa come accentuazione della volontà della donna di rifiutare la condizione di preda, di ritornare alla «stanza» paterna e di venir meno al poema. Lo conferma anche lo spostamento di prospettiva dell'allegoria che accompagna l'illustrazione e introduce il canto: laddove l'allegoria tradizionale vedeva in Angelica l'emblema dell'ingra-

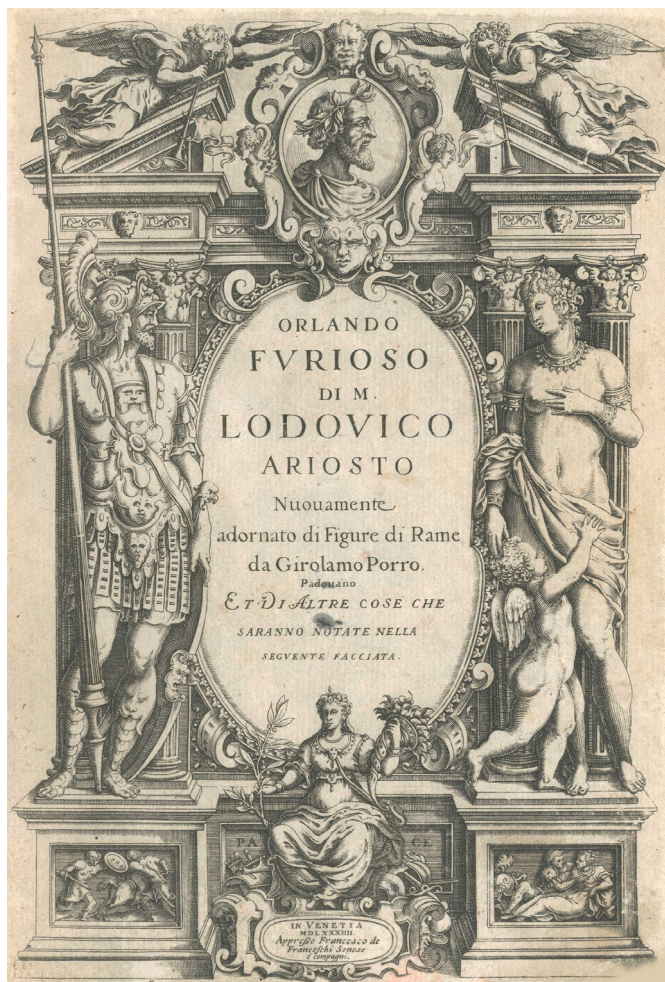


Fig. 8. ARIOSTO 1584. Frontespizio.

³² La scena riproduce il momento in cui Angelica fugge a cavallo nella selva approfittando del duello tra Rinaldo e Ferraù, richiamando così, in una sorta di celebrazione monumentale della tradizione iconografica entro cui si iscrive l'edizione stessa, le immagini d'esordio delle edizioni Zoppino e Giolito. All'altro lato del frontespizio è raffigurata invece la statua di Venere, a indicare la polarità dell'amore: anche in questo caso l'immagine riprodotta nel basamento è coerente con il tema, e riproduce una scena amorosa che allude forse agli amori di Angelica e Medoro.

titudine e della scortesia, assecondando il punto di vista maschile («In questo primo canto si comprende l'ingratitude delle donne, sotto la fuga di Angelica, la quale essendo amata da quattro valorosissimi cavalieri, et ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di sé medesima si dimostra cortese a Sacripante», così si legge nell'edizione Giolito del 1542),³³ l'interpretazione presente nell'edizione De Franceschi si avvicina maggiormente al punto di vista della donna e alla necessità di sfuggire alle continue aggressioni: «Et in Angelica si fa chiaro [...], quanto sia maggior che ne gli huomini la fortezza d'una valorosa donna, la quale a niuno si mostra cortese, se non quanto il debito dell'honestà le concede. Per gl'impedimenti poi, che s'interpongono a tutti quei cavalieri di poterle usar violenza nell'honor suo, si comprende quanto i cieli si mostrin quasi sempre favorevoli ne gli honesti desiderij di ciascuno».³⁴

4. L'idea della fuga come rifiuto trova un contrappeso etico e narrativo nel suo opposto simmetrico, il rifiuto della possibilità di fuga. Tutte le azioni dei personaggi che Angelica incontra lungo il suo itinerario di donna sola sono infatti volte allo scopo di indurla all'amore, di violentarla o di ucciderla, tanto che, nel complesso, tutti i primi dieci canti del *Furioso* appaiono come un tentativo collettivo di sopprimere la capacità decisionale della donna e di riportare Angelica continuamente alla condizione iniziale di donna-oggetto, di impedirle di uscire dal poema-prigione, di sottrarsi allo statuto di cibo o ricompensa sessuale.³⁵ Le vicende che riguardano Angelica appaiono quindi come un tentativo di violenza collettiva, una competizione sempre più abietta e feroce per riuscire a spiccare la "rosa" della sua verginità.

³³ ARIOSTO 1542: [3]r (= aiiiir).

³⁴ ARIOSTO 1584: 1 (=Ar).

³⁵ Ambiti che peraltro si sovrappongono spesso – ed è stilema più generale della produzione erotica, nell'intersezione fra diverse declinazioni dell'«appetito»: cfr. ad esempio sul finale del canto X i versi riferiti a Ruggerio, «Così privò la fera de la cena / per lei soave e delicata troppa» (X 112, 5-6), in perfetto *pendant* con il desiderio mostrato da Bireno, a inizio canto, verso la figlia quattordicenne di Cimosco, poco prima risparmiata dall'uccisione e dunque 'salvata' in modo analogo a quanto avverrà ad Angelica: «Ma, a dire il vero, esso v'avea la gola; / che vivanda era troppo delicata: / e riputato avria cortesia sciocca, / per darla altrui, levarselà di bocca» (X 10, 5-8).

Le «rare epifanie» del personaggio³⁶ corrispondono tutte a tentativi di aggressione sessuale e violenza (l'inseguimento da parte di Rinaldo e Ferraù, gli assalti di Sacripante e dell'eremita esperto di negromanzia, la cattura da parte degli abitanti di Ebuda e l'esposizione come tributo al mostro marino, il tentativo di stupro di Ruggiero). È una competizione che si iscrive all'interno di un orizzonte ideologico monocorde e solidale che nel complesso ha un obiettivo apertamente teorizzato: lo si nota bene, anche in questo caso, fin dalle prime ottave, nell'episodio del duello tra Rinaldo e Ferraù, in cui i due campioni sospendono lo scontro accordandosi per ridurre la donna in loro «potestate» e la inseguono, concordi a questo fine, sullo stesso cavallo. La «gran bontà dei cavalieri antiqui» su cui ironizza Ariosto (I 22, 1) sottende dunque una sostanziale coesione ideologica volta alla sopraffazione della donna, e va dunque letta non solo come distacco beffardo rispetto ai valori cavallereschi e alla loro narrazione, ma anche, in termini decisamente antifrastici, come critica acuminata ai «cavalieri» del passato e del presente. E a confermare il principio di solidarietà maschile che accomuna i singoli cavalieri al di sopra delle divisioni politiche e religiose concorre, nello stesso canto, il repentino cambio di atteggiamento di Sacripante da amante *larmoyant* a programmatico violentatore («So ben ch'a donna non si può far cosa / che più soave e più piacevol sia, / ancor che se ne mostri disdegnosa, / e talor mesta e flebil se ne stia: / non starò per repulsa o finto sdegno, / ch'io non adombri e incarni il mio disegno», I 58, 3-8). Le implicazioni etiche e letterarie di questo passo sono state esplicitate da Riccardo Brusagli:

il patetico lirismo dell'episodio [di Sacripante] veicola, in realtà, un messaggio di rapace, aggressivo sessismo: la donna è buona finché vergine; una volta deflorata essa perde ogni attrattiva e ogni freschezza di seduzione. Angelica cade nella trappola. [...] L'istinto predatorio, ahimè non decifrato da Angelica nel lamento di Sacripante, non tarda a trasformare il «cavallier dolente» in un volgare stupratore [...]. Non si tratta soltanto di replicare il colpo di fulmine, o comunque l'irresistibile forza attrattiva, con cui Angelica aveva galvanizzato – e sconvolto – l'intera corte palatina all'inizio dell'*Inamoramento*. Fino da questo primo canto, Angelica fa esplodere le contraddizioni del codice cortese e cavalleresco: denudando, nella repentina metamorfosi di Sacripante, la violenza sotterranea di quella ideologia, la sua possibile riduzione a mera pulsione di possesso e di controllo sessuale. Fin dall'inizio,

³⁶ Cfr. ZATTI 2007: 97 («Parlare dell'Angelica ariostesca, più evanescente fantasma che consistente personaggio, significa parlare delle sue rare epifanie e delle sue lunghe eclissi»).

dunque, il pericolo di una implosione violenta, distruttiva e autodistruttiva, del codice cortese-cavalleresco è presente nel testo, e la perturbante possibilità di una conversione dell'omaggio amoroso in stupro non configura soltanto un'occasionalità "comica", ma colpisce al cuore la legittimità, l'integrità, l'attendibilità del mondo di valori su cui era costruito *l'Innamorato*.³⁷

È questa ideologia di fondo a sostenere l'impalcatura narrativa volta a ricondurre Angelica allo statuto di donna imprigionata e di donna-tributo. E da qui deriva la reiterazione dei tentativi di violenza che fa del romanzo di Angelica una parabola di progressiva degradazione e che agisce contemporaneamente su almeno tre livelli.

Anzitutto (1) la de-umanizzazione del personaggio, funzionale alla violenza sessuale: Angelica è ridotta già nel primo canto da donna a elemento vegetale (così nel "credo" di Sacripante, in cui Angelica è circoscritta alla sua dimensione esteriore ed erotica e solo in funzione di questa riduzione è simboleggiata dalla metafora della rosa), e successivamente, all'altro capo di questo arco narrativo, verso la fine del canto decimo, regredirà ulteriormente diventando simile alla pietra (così la vedrà Ruggiero dall'alto, in sella all'ippogrifo: «Creduto avria che fosse statua finta / o d'alabastro o d'altri marmi illustri / Ruggiero, e su lo scoglio così avinta / per artificio di scultori industri», X 96, 1-4). In secondo luogo (2) l'esposizione del corpo alla vista e al contatto, che procede gradatamente dal tentativo di aggressione di Sacripante che «s'apparecchia / al dolce assalto» (I 59, 1-2) alle «audaci man» dell'eremita posate «or per lo seno, or per l'umide gote» (VIII 47, 1-3) e conduce fino alla visione integrale della nudità della donna da parte di Ruggiero (nudità che Angelica è impossibilitata a celare: «Forza è ch'a quel parlare ella divegna / quale è di grana un bianco avorio asperso, / di sé vedendo quelle parte ignude, / ch'ancor che belle sian, vergogna chiude. // E coperto con man s'avrebbe il volto, / se non eran legate al duro sasso», X 98-99) e alla prosecuzione dei precedenti tentativi di stupro da parte del progenitore estense («Ruggier si va volgendo, e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci», X 112, 7-8). Infine (3) la costrizione

³⁷ BRUSCAGLI 2003: 67-68. Sui cavalieri che inseguono Angelica come «maniaci selvaggi», dominati anche nell'ambito amoroso dalla «passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali – maniacali perché danno il senso dell'idea fissa, della reazione automatica in rapporto a uno stimolo», cfr. CELATI 2003-2024.

del movimento di Angelica, condizionato, in perfetta *climax*, dalla necessità di fuggire a Rinaldo e Ferraù, dalla necessità di accompagnarsi a Sacripante, dall'entrata in scena del demonio evocato dell'eremita che si impossessa del cavallo e priva la donna della libertà di indirizzare a piacere il cammino, dall'incantesimo dell'eremita che la fa addormentare e dal rapimento da parte degli abitanti di Ebuda mentre è priva di sensi. Al vertice negativo di questa progressione, nel canto X, Angelica si ritrova incatenata nuda a uno scoglio presso l'isola del pianto, simile lei stessa alla pietra, ed è dunque del tutto immobilizzata. E ancora una volta, dopo la cosiddetta "liberazione" da parte di Ruggiero, Angelica viene condotta su una spiaggia solitaria dopo essere stata privata della possibilità di fuggire, non avendo potuto abbandonare la cavalcatura dell'ippogrifo nello stesso modo in cui, nel canto VIII, non aveva potuto scendere dal cavallo indemoniato fra i pericoli del mare.

Se consideriamo queste vicende dal punto di vista di Angelica vediamo insomma una sorta di film dell'orrore rispetto al quale la bionda principessa del Catai risulta una versione cinquecentesca della *final girl*, inseguita da uomini che non possono tollerare che la donna decida del proprio destino e non sia obbligata a concedersi, ma capace, alla fine, di uscire viva (e felicemente innamorata) dalle trappole della narrazione. In questa prospettiva appare anche chiaro come l'*idée reçue* della fuga di Angelica vada alquanto ridimensionata: nel poema di Ariosto la fuga di Angelica è limitata di fatto agli episodi del primo canto (anche per la necessità di riprendere le fila del racconto boiardo), a un'ottava del canto secondo (II 12) ampliata nella ripresa dello stesso episodio nel canto ottavo (VIII 31), a un'altra ottava del canto dodicesimo (XII 33) in cui la fuga culmina nella sparizione per effetto dell'anello, e alla sua riproposizione parodica nell'episodio dell'inseguimento da parte di Orlando pazzo (XXIX 60-65). Gli altri spostamenti di Angelica, più ampi in termini geografici – dalla Francia verso il mare, poi su un'isola deserta, di nuovo in mare verso l'isola di Ebuda, infine sulla spiaggia in cui la conduce Ruggiero – e quantitativamente più rilevanti sul piano narrativo prescindono del tutto dalla sua volontà e sono anzi da intendere non come movimenti autonomi ma come tentativi di privare la donna della possibilità di fuggire. A partire dal recupero dell'anello, invece, la fuga si attenua e si interrompe, diventa allontanamento meno affannoso (XI 9, 5-8), sospensione e riposo (XI 10, 7-8), libero cammino (XI 12; XII 25

e 63-65), erranza più calcolata in cui si fondono fuga e inchiesta (XII 34 e seguenti), a rimarcare la recuperata autonomia della donna.³⁸

Il punto di svolta di questo percorso coincide appunto con il recupero dell'anello: è in questo momento che si interrompono gli effetti del processo collettivo di trasformazione della donna in oggetto (e in oggetto sessuale). Non a caso questa evoluzione della condizione di potere della donna ha come primo effetto la sottrazione del corpo allo sguardo (XI 6), la possibilità di gestire autonomamente non soltanto il corpo materiale e il suo movimento, ma anche la visione del corpo, con un netto ribaltamento rispetto all'indugio sulla nudità che si legge verso la fine del canto X (X 96-99).³⁹ L'anello garantisce poi la possibilità di movimento: al punto che, unica fra tutti i personaggi, Angelica giunge al palazzo di Atlante senza esservi attirata. E garantisce anche la possibilità di scomparire dalla scena del poema e riapparire a piacere, persino di rinchiudersi insieme a Medoro in un idillio bucolico che diventa una «sorta di isola nell'universo ingannevole, mistificato e continuamente delusorio del *Furioso*»⁴⁰ e che rovescia la finalità oppressiva dei referenti vegetali del corpo di Angelica,⁴¹ prima di uscire definitivamente dalla scena del poema:

L'anello le dona forza, potere e autonomia e capovolge letteralmente la situazione: non più la donna in corsa davanti agli inseguitori, ma la donna invisibile che si prende gioco di loro, seguendoli pian piano e osservando i loro inutili "progressi". L'anello fatato consente cioè

³⁸ Pur muovendo da una prospettiva diversa – l'analisi della materia ariostesca per gruppi di canti –, giunge a conclusioni simili Luca Ferraro nel volume di prossima pubblicazione *In labirintiche selve. L'«Orlando furioso» letto per gruppi di canti* (FERRARO 2025). Ringrazio l'autore per la lettura in anteprima e per il confronto sul personaggio di Angelica.

³⁹ Cfr. CATELLI 2014: 116-119. Sulla nudità di Angelica, anche in confronto all'omologa descrizione della nudità di Olimpia nel canto XI, cfr. RINALDI 1997; GAREFFI 2012.

⁴⁰ RINALDI 1990: 1436. E cfr. le considerazioni successive: «Perciò l'amore di Angelica e Medoro è l'unico che si realizza felicemente, non interrotto, non illusorio: esso si sottrae al ciclo delle mutazioni e dei capovolgimenti, fino a proiettare i due amanti in un'orbita davvero estranea a quella del poema. Si capisce allora perché la beata coppia, dopo un incontro fatale con il pazzo Orlando, esca definitivamente dalla scena dell'opera e del mondo falsificato che questa rappresenta. [...] La pazzia è insomma l'altra faccia di una follia collettiva che è sì amorosa, ma che in generale consiste nel negare la verità sostituendola con la finzione, con gli 'inganni' della vita associata e alienata (1436-1437).

⁴¹ Sullo scenario bucolico degli amori di Angelica e Medoro come inversione dell'immagine della rosa del canto primo cfr. RONCACCIA 2016: 467.

ad Angelica di vincere la paura attraverso un processo di allontanamento ed estraniamento dalla realtà cavalleresca che, vista dall'esterno, si mostra vana e ridicola, sempre affannata alla conquista di oggetti, persone, nuove terre o funeste battaglie.⁴²

Angelica riesce così a ottenere ciò che desidera, anche se non in modo lineare, a tal punto che è lo stesso Ariosto a lasciar andare un personaggio che in questa raggiunta condizione di femminilità utopistica, liberata e ugualitaria, non può forse più rientrare nel perimetro del poema cavalleresco, e a rinunciare a narrare, almeno per il momento, in attesa di forme narrative adeguate al *nostos* romanzesco degli amanti, il suo ritorno nel Catai:

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro.
(XXX 16, 3-8)

Se l'*Inamoramento de Orlando* prende avvio dall'irruzione di Angelica sulla scena del poema, l'*Orlando furioso* ha dunque inizio, in parallelo, con l'esplicitazione del desiderio di Angelica di uscire dal poema, di sottrarsi a un congegno narrativo che la relega, come abbiamo visto, al ruolo esclusivo di preda. La memoria testuale che definisce lo statuto di Angelica come tributo, sedimentata tra il poema di Boiardo e le giunte dei continuatori, agisce come involucro che avvolge la donna-oggetto e che permette il suo transito da un poema all'altro. E anche le successive apparizioni della donna, che ne fanno secondo Zatti un fantasma destinato di volta in volta ad assumere le sembianze di altri personaggi femminili (Diana, Venere, Europa, Andromeda, Galatea),⁴³ sembrano privare Angelica di una propria identità, sembrano sovrapporre ulteriori involucri me-

⁴² PEIRONE 1988: 98.

⁴³ ZATTI 2007: 98-99, che conclude: «Nella riduzione a pura intertestualità si esprime un'altra forma della sua [di Angelica] inconsistenza».

moriali volti a imprigionare il personaggio in una dimensione subalterna, idealizzata, fittizia.

In questa prospettiva, per concludere, può essere letto allora, nel canto XXIII, anche l'episodio della follia di Orlando, in cui è messo in scena lo scontro fra le due identità di Angelica e la rottura dell'involucro in quanto costruzione del punto di vista maschile: lo scontro, cioè, tra l'Angelica fittizia, immaginata dalla memoria e dai vagheggiamenti del paladino, e quella reale, che sfuggita dall'involucro delle storie altrui, ha potuto finalmente scrivere il proprio nome, la propria storia, il proprio romanzo, prima di allontanarsi oltre l'orizzonte del poema.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

ARIOSTO 1542 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1553 (Edit16 CNCE 2628).

ARIOSTO 1553 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553 (Edit16 CNCE 2675).

ARIOSTO 1556 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556 (Edit16 CNCE 2697).

ARIOSTO 1568 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568 (Edit16 CNCE 2761).

ARIOSTO 1584 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi (Edit16 CNCE 2807).

ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.

BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011.

CALVINO 2009 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, raccontato da Italo Calvino, illustrato da Grazia Nidasio, Milano, Mondadori, 2009.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANDREOLI 2013 = *Exercices furieux. À partir de l'édition de l'“Orlando furioso” De Franceschi (Venise, 1584)*, éd. Ilaria Andreoli, Bern, Peter Lang, 2013.

- ASCOLI 2010 = Albert R. Ascoli, *Like a Virgin. Male Fantasies of the Body in "Orlando furioso"*, in *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston - Walter Stephens, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, 142-157.
- BALDINI 1933 = Antonio Baldini, *La difesa di Angelica*, in *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta*, a cura di Antonio Baldini - Italo Balbo, Milano, Mondadori, 1933, 259-287.
- BELTRAMINI - TURA 2016 = *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017, a cura di Guido Beltramini - Alfonso Tura, Ferrara, Ferrara Arte, 2016.
- BENASSI 2013 = *Gli inserti ecfrastici del "Furioso" e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del "Furioso"*, a cura di Massimiliano Rossi - Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, 87-116.
- BENASSI 2017 = *Il gran Sepolcro. Gerusalemme terrena, Gerusalemme celeste e illustrazioni della "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 233-261.
- BERGOMI 2024 = *Giuseppe Bergomi. Sculture 1982 | 2024*. Catalogo della mostra allestita presso la Fondazione Brescia Musei, 12 luglio-1 dicembre 2024, a cura di Fausto Lorenzi - Gabriele Simongini - Edoardo Testori, Milano, Skira, 2024.
- BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010 = *"Tra mille carte vive ancora". Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni - Serena Pezzini - Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- BOLZONI - GIROTTI 2012 = *Donne cavalieri incanti folia. Viaggio attraverso le immagini dell'"Orlando furioso"*. Catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di Lina Bolzoni - Carlo Alberto Girotto in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- BOLZONI 2014 = *L'"Orlando furioso" nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014.

- BOLZONI 2017 = *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'“Orlando furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017.
- BONDI 2017 = Fabrizio Bondi, *Cadmo e il serpente. Le “Metamorfosi” di Anguillara illustrate da Giacomo Franco*, in BOLZONI 2017, 325-352.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscagli, *Invenzione e ricominciamento nel canto I dell'“Orlando furioso”*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, 55-73.
- BRUSCAGLI 2016 = Riccardo Bruscagli, *Canto II*, in *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 145-158.
- CABRINI 2018 = Anna Maria Cabrini, *L'amorosa inchiesta di Orlando nel “Furioso” del 1516*, in *Di donne e cavalier. Intorno al primo “Furioso”*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, 159-179.
- CAROCCI 2016 = Anna Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/CAROCCI.pdf>>.
- CASAMASSIMA 2017 = Francesca Casamassima, *Immagini dalle “Metamorfosi” di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584, Ancona, Affinità Elettive Edizioni, 2017.
- CATELLI 2014 = Nicola Catelli, *“L'amorose reti”: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, in BOLZONI 2014, 109-140.
- CELATI 2003-2004 = Gianni Celati, *Angelica che fugge. Una lettura dell'“Orlando furioso”*, in «Griseldaonline», III (2003-2004), <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>>.
- CERRAI 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del “Furioso” attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, in «Strumenti critici», n.s., XVI, 1 (2001), 99-133.

- DEGL'INNOCENTI 2019 = Luca Degl'Innocenti, *Reading the Poem "in the Very Picture". New Evidence on Harington's Original Sin*, in *Ariosto, the "Orlando furioso" and the English Culture*, Oxford, The British Academy-Oxford University Press, 2019, 50-68.
- FERRARO 2025 = Luca Ferraro, *In labirintiche selve. L'"Orlando furioso" letto per gruppi di canti*, Firenze, Cesati, 2025 (in corso di stampa).
- FERRETTI 2017 = Francesco Ferretti, *Tre approcci figurativi alla "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 263-280.
- GAREFFI 2012 = Andrea Gareffi, *Angelica, Olimpia e il sasso di Ebuda*, in *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi*. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010, a cura di Alberto Beniscelli - Quinto Marini - Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2012, 65-91.
- GERVASI 2017 = Paolo Gervasi, *Signa imperii. Immagini della sovranità nelle illustrazioni della "Liberata"*, in BOLZONI 2017, 205-232.
- GIAMMEI 2014-2015 = Alessandro Giammei, *La fortuna di Ariosto nella cultura letteraria e visuale del primo Novecento italiano*, tesi di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, anno accademico 2014-2015.
- GIAMMEI 2024 = Alessandro Giammei, *Ariosto in the Machine Age*, Toronto, University of Toronto Press, 2024.
- GIROTTI 2010 = Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del "Furioso"*, in BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010, 13-30.
- GIROTTI 2014 = Carlo Alberto Girotto, *"Ariosto d'oro e figurato". Le principali edizioni illustrate del Cinquecento*, in BOLZONI 2014, 1-34.
- GIROTTI 2016 = Carlo Alberto Girotto, *Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584*, scheda di catalogo in *I voli dell'Ariosto. L'"Orlando furioso" e le arti*. Catalogo della mostra, Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno-30 ottobre 2016, a cura di Marina Cogotti - Vincenzo Farinella - Monica Preti, Milano, Officina libraria, 2016, 187-189.
- MAC CARTHY 2007 = Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's "Orlando furioso"*, Leicester, Troubador, 2007.

- MUSARRA 2013 = Franco Musarra, *"L'antiqua damigella". Dell'ironia nell'"Orlando furioso"*, prefazione di Giulio Ferroni, Firenze, Cesati, 2013, 39-49.
- PEIRONE 1988 = Claudia Peirone, *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del "Furioso")*, in *Prospettive sul "Furioso"*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, 87-115.
- PEZZINI 2017 = Serena Pezzini, *Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del "Furioso"*, in BOLZONI 2017, 35-62.
- PICH 2010 = Federica Pich, *Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del "Furioso"*, in BOLZONI - PEZZINI - RIZZARELLI 2010, 99-128.
- PRETI 2012 = Monica Preti, *"... tacendo parla per molte lingue". Girolamo Porro illustrateur de l'"Orlando furioso"*, in *L'Arioste et les Arts*, sous la direction scientifique de Michel Paoli - Monica Preti, préface de Gianni Venturi, Paris, Musée du Louvre - Milano, Officina libraria, 2012, 199-221.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Canto XIX*, in *Lettura dell'"Orlando furioso"*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 457-476.
- RINALDI 1990 = Rinaldo Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bárberi Squarotti, vol. II, tt. 1-2, Torino, Utet, 1990.
- RINALDI 1997 = Rinaldo Rinaldi, *"Mai senza finzion non si favella". Lettura di "Orlando furioso"*, in Id., *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia, 1997, 41-88.
- 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.
- RIZZARELLI 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ROSSI - CARACCILO 2013 = *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del "Furioso"*, a cura di Massimiliano Rossi - Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2013.
- SANTORO 1989 = Mario Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.

- TORRE 2017 = Andrea Torre, *Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento*, in BOLZONI 2017, 283-308.
- WEAVER 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, 81-97.
- ZATTI 2007 = Sergio Zatti, *L'Angelica ariostesca o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria*, a cura di Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, 2007, 95-107.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Canto XII*, in *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, 2016, 327-340.
- ZATTI 2017 = Sergio Zatti, *Oggetti*, in *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, 283-300.

«DONNE IO VEL DICO DA PARTE DE ORLANDO». APPUNTI SULLE LETTRICI DEL POEMA CAVALLERESCO NEL CINQUECENTO

Marco Verde
Universität Zürich

RIASSUNTO: Nel proemio del canto diciottesimo dell'*Hercole*, Giovan Battista Giraldi Cinzio si rivolge alle «donne gentili». Le ottave che seguono raccontano un «lascivo amore, e fiamme scelerate»; ma l'intento, avverte l'autore, non è quello di macchiare la loro fede, definita poco dopo inviolabile, bensì quello di definire un vizio da non seguire. La narrazione vuol porsi come *exemplum* e il proemio viene eletto a forma di dialogo. Quello del Cinzio non è il solo caso all'interno della produzione cavalleresca cinquecentesca in cui l'autore, attraverso formule allocutorie, si rivolge alle proprie lettrici. Infatti, a fargli compagnia è una serie di testi che segue il solco tracciato, dai cantari, da Boiardo, dal *Furioso* di Ludovico Ariosto: da *La morte del Danese* di Cassio da Narni all'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantini, fino al più noto *Amadigi* di Bernardo Tasso. Ciascuno di essi instaura un dialogo con il pubblico di genere femminile, che sia esso nobile o indefinito, non più esclusivamente dedito a lavorar con «l'ago e 'l panno».

PAROLE CHIAVE: donne, *exemplum*, Giraldi Cinzio, Ariosto, Cassio da Narni, Brusantini, romanzo cavalleresco

ABSTRACT: In the proem of canto eighteen of *Hercole*, Giovan Battista Giraldi Cinzio addresses the «donne gentili». The octaves that follow recount a «lascivo amore, e fiamme scelerate»; but the intent, the author warns, is not to tarnish the faith of the aforementioned, defined shortly afterwards as inviolable, but rather to define a vice not to be followed. The narrative is intended to serve as an exemplum and the proem is elected as a form of dialogue. Cinzio's is not the only case within the sixteenth-century chivalric production in which the author, through allocutionary formulas, addresses his readers. In fact, he is accompanied by a series of texts that follow in the wake of the cantari, Boiardo, and Ludovico Ariosto's *Furioso*: from Cassio da Narni's *La morte del Danese* to Vincenzo Brusantini's *Angelica innamorata*,

up to the more famous *Amadigi* by Bernardo Tasso. Each of them establishes a dialogue with the female audience, whether noble or indefinite, no longer exclusively dedicated to working with «l'ago e 'l panno».

KEY-WORDS: Women, *exemplum*, Giraldi Cinzio, Ariosto, Cassio da Narni, Brusantini, Chivalric Novel

1. PREMessa «AI LETTORI»

Nel 1560 viene pubblicato a Venezia *Il Meschino, altramente detto il Guerrino* di Tullia d'Aragona, rifacimento del *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino.¹ Nella prefazione, in cui l'autrice si rivolge ai lettori, è subito messo in risalto il ruolo delle donne nelle pratiche letterarie:

Di quanti onesti e dilettevoli spassi possono aver le persone umane, si vede per chiarissima esperienza, che niuno è tanto comodo, e tanto caro quanto quello, che si ha dal legger cose liete e piacevoli. [...] Là ove nel leggere, noi possiamo da noi stessi governarci a tutto voler nostro, soli, accompagnati, poco, molto, senza spesa, senza pericolo, senza danno, senza travaglio, ma con piena satisfattione, e contentezza di noi medesimi. E se questo sì perfetto solazzo, e questo sì gran sollevamento dell'animo è commune universalmente ad ogni uomo, e ad ogni donna di non in tutto basso e vil'animo, alle donne è poi tanto più utile necessario, quanto Giovan Boccaccio seppe molto ben con ragioni mostrare al mondo nel primo proemio delle sue giornate, ove distesamente mostra, che quasi a tal sollevamento delle donne sole, egli s'era posto a scriver quel libro. Nel quale se egli avesse poi così ben saputo eleggere una cosa importantissima, e fuggirne un'altra, non è alcun dubbio, che egli sarebbe stato degno di somma lode, e avria pienamente asseguito l'intento suo di far cosa gratissima alle vere donne, e per rispetto loro, e per quello di sé medesimi, anco a gli uomini di gentil'animo. Quella cosa, ch'ei non seppe eleggere, è il verso [...].²

¹ Sulla vita e le opere di Tullia d'Aragona cfr. HAIRSTON 2020; BIAGI 1886. Sull'attribuzione dell'opera, per le relative tesi a favore cfr. HAIRSTON 2018 (la più recente, con ulteriori prove che sostengono la paternità della scrittrice); McLUCAS 2006; ALLAIRe 1995; per quelle a sfavore cfr. CALITTI 2011; CELANI 1891.

² TULLIA D'ARAGONA, *Il Meschino, Ai lettori*. Per tutte le citazioni riportate da qui in avanti (prive di edizione critica) si è ritenuto necessario adottare almeno i seguenti criteri di trascrizione: distinzione tra *u* e *v* secon-

È significativo che a scrivere ciò sia proprio una donna.³ La lettura solleva gli animi comunemente «ad ogni huomo, e ad ogni donna», ma a queste ultime è maggiormente necessario. Si evince chiaramente una pratica di lettura da parte di un pubblico femminile, e in questa prefazione Tullia si pone come scopo di dettare una prassi, di definire quali argomenti siano adatti a questo specifico pubblico. A tal proposito, chiama in causa Giovanni Boccaccio che, nel *Decameron*, si era espressamente rivolto alle donne: «che queste [novelle] leggeranno, parimenti diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente seguitare».⁴ La scrittrice si propone di soddisfare il medesimo intento, tuttavia eliminando il primo caso di esemplarità: ciò che è da “fuggire”, ossia i tradizionali vizi. Per Tullia, l'errore del Boccaccio è stato quello di «metter tante cose lascivissime, disonestissime, e veramente scelerate, quante se ne veggono dall'un capo all'altro di tutto quel libro, non perdonando ad onor di donne maritate, non di vedove, non di monache, non di vergini secolari, non di commari».⁵ La grande imperfezione di giudizio del Certaldese, come la definisce la scrittrice, ha però creato un modello non solo per le raccolte di novelle, ma anche per il Pulci, il Boiardo e l'Ariosto, i quali non hanno mancato di inserire nelle loro opere «cose lascive, e disoneste, e indegne, che non solamente monache, donzelle, o vedove, né maritate, ma ancora le donne pubbliche se gli lascino veder per casa» potevano leggere.⁶ La popolarità raggiunta dal *Furioso* in ogni strato sociale e per ambedue i sessi è messa in luce, in modo più che esaustivo, da Francesco Luciolì,⁷ che riporta numerosi commenti sulla diffusione dell'opera ariostesca nelle mani del pubblico femminile. Basti citare Bernardo Tasso che, in una lettera a Benedetto Varchi – datata 6 marzo 1559, un anno prima della pubblicazione del *Guerrino* – dichiara: «non è dotto, né artigiano, non è fanciullo,

do l'uso corrente; normalizzazione dell'uso della congiunzione ‘e’ e scioglimento della corrispondente nota tironiana; eliminazione di *h* etimologica; scioglimento di grafie unverbate; normalizzazione e inserimento, dove necessario, degli spazi, degli accenti e degli apostrofi.

³ O (ritornando alla questione dell'attribuzione, vedi nota 1), nel caso in cui Tullia non fosse realmente l'autrice, è comunque significativo che l'opera circoli sotto il nome di una donna e sia quindi recepita come tale.

⁴ BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano]: 132.

⁵ TULLIA D'ARAGONA, *Il Meschino, Ai lettori*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ LUCIOLI 2024: 77-81.

fanciulla, né vecchio che d'averlo letto più d'una volta si contenti»;⁸ o il figlio Torquato: «è letto e riletto da tutte le età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti».⁹ La preoccupazione di Tullia è legittimata dall'aver visto «quanto gran danno sia ne i giovenili animi il ragionamento, ma molto più la lettione delle cose lascive, e brutte»;¹⁰ e a giusta ragione diremmo, se consideriamo il ragguaglio, fornito da Marina Roggero,¹¹ con l'opera *Della christiana moderatione del theatro* di Giovanni Domenico Ottonelli, pubblicata un secolo dopo e che fornisce un quadro chiaro sull'andamento e sull'influenza di questi testi. Infatti, la sezione dell'opera ottonelliana intitolata *Intorno alla lettione delle Compositioni oscene, e Libri dishonesti* (nota 10 della *Censura*) riporta il seguente passo che riguarda i romanzi cavallereschi:

E pure in questo secolo, e singolarmente in Italia, che Libri si hanno di continuo alle mani? Ah che fino le più tenere Verginelle fanno rendere minutissimo conto di tutte le attioni di Lisuarte e di Amadiggi di Grecia. Ah che fino i fanciulli hanno letto quanti Romanzi sono già usciti in stampa, benche quasi trapassino l'infinito. E che titolo si deve à cotai Libri? *Portentorum*, poscia che altro non contengono, che sogni, che vanità, che impossibilità? Ah che vi è bisogno di rimedio. *Ossa eius velut fistula aris*. [...] Mà che cosa sono poi i Libri lascivi, e tanti, e tanti Romanzi? *Ossa eius*. Sono l'ossa del Demonio: che se queste sostentano le membra, e la carne; i Libri mantengono i tristi, e i carnali, che sono le membra, e la carne del Demonio, e gli danno occasione di diventare peggiori.¹²

Così la scrittrice, «conoscendo quanto le donne, et gli huomini sien vaghi di leggere e d'ascoltar cose piacevoli»,¹³ pone il *Meschino* – trasposto in versi poiché «più diletta, molto più vagamente si legge, molto più efficacemente fa impressione ne gli animi nostri, e molto più lietamente ci lascia la forma sua nella memoria, che le prose non fanno» – come serbatoio di esempi virtuosi da imitare, un *vademecum* per le donne oneste.

⁸ B. TASSO, *Delle lettere [...] secondo volume*: 543. Cfr. anche JAVITCH 1991: 11.

⁹ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 23.

¹⁰ TULLIA D'ARAGONA, *Il Meschino, Ai lettori*.

¹¹ ROGGERO 2006: 65-66.

¹² OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro. Censura d'alcuni autori antichi e moderni*: 39.

¹³ TULLIA D'ARAGONA, *Il Meschino, Ai lettori*.

Eppure, prima di giungere al 1560 di Tullia e dopo il *Furioso* “lascivo”, è possibile rintracciare nella filigrana di alcune opere questo stesso pubblico e, talvolta, questo stesso tema: è ciò che il presente saggio – in maniera introduttiva e selettiva rispetto al grande vaso di materiali cavallereschi in nostro possesso – intende illustrare. Gli “appunti” che seguono rappresentano, infatti, soltanto delle minuscole tessere atte a mettere maggiormente in risalto l’occhio femminile che scruta il testo; e sono state poste secondo una successione strutturale: dalla premessa ai lettori al prologo – dove è possibile scorgere le allocuzioni – dagli interventi del narratore nel tessuto diegetico agli encomi.

2. IL NARRATORE E IL PROLOGO

Donne gentili, in cui chiaro si vede
il gran pregio d’onore, e d’onestate,
se ben l’istoria ora a contar mi chiede
lascivo amore, e fiamme scelerate,
non è, che macchiar voglia quella fede,
che inviolabile voi sempre servate,
ne che per una, o due triste, impudiche,
dir voglia voi men d’onestade amiche.¹⁴

Nell’introduzione al canto diciottesimo dell’*Hercole*,¹⁵ poema dedicato ad Ercole II d’Este e pubblicato nel 1557, Giovan Battista Giraldi Cinzio si rivolge al pubblico femminile. Le ottave che seguono raccontano un «lascivo amore, e fiamme scelerate», ossia quello di Venere e Marte; ma l’intento, avverte l’autore, non è quello di macchiare la fede delle suddette, definita poco dopo inviolabile. Le donne che il Cinzio interpella hanno «chiara l’honestà [...], e il vero onore» e si discostano da ciò che prenderà vita nella *fictio* narrativa. Giraldi Cinzio, pertanto, rientrerebbe in quella schiera di autori che Tullia aveva biasimato, ma la sua narrazione lasciva si configura comunque come esemplare per le lettrici. Non

¹⁴ GIRALDI CINZIO, *Dell’Hercole*, XVIII l.

¹⁵ Sull’opera giraladiana cfr. almeno i contributi di RASI 1991; ROZSNYÓI 2000; BRUSCAGLI 2003; JOSSA 2008; VILLARI 2013; DE CAPUA 2021.

lo è in termini di *imitatio*, di virtù da emulare, ma è esemplare in termini di contrasto, cioè di atteggiamenti e vizi da non seguire, quelli di Venere. Cinzio non rifiuta Boccaccio, dal momento che, in quanto novelliere (già a partire dagli anni giovanili lavora alla raccolta di novelle *Ecatommiti*), aveva ben compreso una lezione fondamentale del *Decameron*: la scissione operata da Dioneo tra l'operare e il ragionare.¹⁶ Il principio del *decorum* non viene mai 'maculato', pur narrando temi disonesti: «Per che, se alquanto s'allarga la vostra onestà nel favellare, non per dover con l'opere mai alcuna cosa sconcia seguire ma per dar diletto a voi e a altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno».¹⁷ Sulle tipologie d'allocuzioni ritorneremo a breve; ciò che ci interessa al momento non è il contenuto delle ottave, quanto la posizione, il luogo in cui avviene il dialogo con le donne. Tre anni prima della pubblicazione dell'*Hercole*, nel 1554, proprio Giraldi Cinzio aveva sottolineato nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* l'importanza di adottare per il genere cavalleresco un prologo.¹⁸ Quest'ultimo, per gli autori, non ricopre un ruolo prioritario esclusivamente legato alla 'continuazione della materia', cioè come forma di raccordo con gli eventi precedentemente narrati: «essi fanno, come un buon sonatore di lira, o di lauto, o di qualche altro simile stromento: che pria ch'egli si ponga a sonare quello, per lo quale ha preso in mano lo stromento, cerca di fare attente le orecchie di coloro, appresso ai quali esso suona»;¹⁹ cercano, pertanto, di richiamare l'attenzione dei lettori. In ciò «è riuscito maraviglioso» l'Ariosto, proprio perché, come suggerisce Francesco Brancati,

i suoi esordi forniscono al lettore la prospettiva di un Narratore padrone assoluto della costruzione della fabula (fino a svelarne i meccanismi di finzione letteraria), ma che tuttavia filtra la componente morale del racconto servendosi di una soggettività critica, plurale e prospettica, in forza della quale chi legge è indirettamente invitato a riflettere in maniera autonoma sul possibile significato etico del racconto.²⁰

¹⁶ ALFANO 2014: 184-185.

¹⁷ BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano]: 1039-1040. Si noti che il discorso sull'onestà del favellare viene poi ripreso da Boccaccio nella *Conclusione dell'Autore*, in maniera più estesa: 1655-1664.

¹⁸ Sulla funzione del prologo è d'obbligo il rimando a DURLING 1965: 112-181; HIRDT 1975; ROZSNYÓI 2000: 97-120; JOSSA 2002: 217-226; SACCHI 2006: 63-110.

¹⁹ GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre de' romanzi*: 41.

²⁰ BRANCATI 2021: 214.

Questa eticità si offre ad un pubblico eterogeneo, e vien manifestandosi a partire dal prologo, come dimostra l'allocuzione esordiale del canto diciottesimo del Cinzio. A ulteriore dimostrazione di ciò basti rivolgere lo sguardo ai proemi di altre opere, ad esempio al proemio del terzo canto del *Guidon Selvaggio* di Antonio Legname, dove si sottolinea:

Deh non l'abbiate a sdegno (deh) madonne,
Ch'io dico il vero perché voi ritrose
Seti a gli amanti [...]
Mentre vorrei di voi dir male alquanto
Donne e de far noto vostra crudeltate,
Quella che me fa scriver m'era a canto,²¹

o al proemio del tredicesimo canto dell'*Angelica Innamorata* di Vincenzo Brusantini:

Donne voi, che di donne avete il nome,
e veramente donne in amor sete,
che per Dio non vogliate esser mai dome
da questa ingorda, e abbominevol sete;
et come gli occhi vostri, e l'auree chiome
tirano noi a l'amorosa rete,
così voi vera fê, vero amor pieghi;
Et mai Oro, e Argento i cor vi legghi.²²

Si vedano in tal senso anche le affermazioni presenti nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso:²³

Donne or vedete, se m'ha date le armi / la mia buona fortuna abili ed atte; (IV 1)
Perchè donne mie care oggi non sia / Di voi, che calzi spron, né cinga spada; (XI 1)
Non vorrei Donne mie romper la pace, / Che fra noi stabili molt'anni Amore; (XXIX 1)

²¹ LEGNAME, *Guidon Selvaggio*, III 1.

²² BRUSANTINO, *Angelica innamorata*, XIII 1.

²³ Due anni prima della pubblicazione dell'*Amadigi*, l'autore aveva annunciato al Molino la sua rinuncia ai proemi. Inizialmente improntati tutti sulla descrizione dell'aurora e del tramonto, che seguiva secondo il figlio un'imitazione boccacciana (descrizione della mattina in apertura di ogni giornata), decise poi di toglierne solo alcuni della prima metà del poema per introdurre brevi esordi morali cfr. FOFFANO 1895: 56-57.

Aiutatemi voi, Donne gentili, / A cui dolce desio riscalda il core; (XXXVI 2)
 Quante volte adivien, ch' un timor vano, / Una relazion bugiarda e trista, / D'uno o maligno, o di cervel mal sano, / Donne, ne' vostri cor tal fede acquista. (XLI 1) ²⁴

Dalla lettura di questi proemi rivolti al pubblico femminile è possibile evidenziare due aspetti fondamentali: 1) l'uso del prologo in questi termini pone gli autori menzionati come epigoni, riproponendo, cioè, quanto già visto nei cantari,²⁵ in Boiardo e, appunto, in Ariosto;²⁶ 2) è possibile definire diverse tipologie di prologo, le quali perlopiù hanno un carattere etico. Soffermiamoci brevemente su questo secondo punto. Abbiamo visto, infatti, come per il Cinzio l'allocuzione prenda la forma di avvertimento e di giustificazione rispetto a quanto sarà poi narrato, mentre per il Legname il dialogo con le lettrici si costituisce come critica alla ritrosia e alla «crudeltate» delle donne amate. Per il Brusantini l'invito è, invece, ad amare «chi ben ama» e ad abbandonar l'oro e l'argento fatuo: «Siavi in esempio Angelica, che volse / Stimar la fè più d'un altiero regno, / E l'amor di Medor sì in cor accolse». Angelica è esemplare nonostante il suo amore sia stato più volte infedele – prima con Serpentino, poi con Martano e Origille, donna dal «sembiante di maschio» – a causa di un incantesimo di Alcina.²⁷ Sebbene per quest'ultima la protagonista risulti in ogni punto offesa, per l'autore non merita alcuna accusa per la sua lascivia e disonestà in quanto sotto incantesimo; a tal proposito egli propone un parallelo con un'altra donna: Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino. Occorre nuovamente menzionare Giovanni Boccaccio, che nel *De mulieribus claris* aveva fornito un ritratto della donna. La fortuna dell'opera boccacciana nel Cinquecento fu notevole se si considera il volgariz-

²⁴ Tutte le citazioni sono da riferirsi all'edizione del 1560, in bibliografia B. Tasso, *L'Amadigi*.

²⁵ Si pensi al cantare di Guiscardo e Gismonda: «Done ligiadre e voi gioveni amanti, / che qui conduce volontà d'udire» e a quello di *Griselda*: «chi vi porrà l'orecchio / tal che qualunque sia d'alto eccellente / o uomo o donna, sí giovane o vecchio» (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* [Benucci - Manetti - Zabagli]: II, 652 e 714).

²⁶ Si pensi, per Boiardo, al «Signor e dame» (II xxviii 1) e al «Venite ad ascoltare, in cortesia, / signori e dame, e bella baronia!» (III i 2) (tutte le citazioni sono tratte da BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova]); per Ariosto, a «Ben spero, donne, in vostra cortesia / Aver da voi perdon, poi ch'io vel chieggi» (XXX 3), «Cortesi donne e grate al vostro amante, / voi che d'un solo amor sète contente» (XXII 1), «Donne, e voi che le donne avete in pregio» XXVIII 1, «Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro» (XXIX 2) (tutte le citazioni sono tratte da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese]).

²⁷ Sul personaggio di Angelica la bibliografia è piuttosto ampia, cfr. almeno RONCACCIA 2012 e CAROCCI 2016.

zamento e l'ampliamento con donne illustri moderne da parte di Giuseppe Betussi prima (Venezia, 1545), di Francesco Serdonati poi (Firenze, 1596).²⁸ Riteniamo, pertanto, che la storia, che riassumiamo brevemente, fosse ben nota alle lettrici: durante l'assedio di Ardea, «avvenne che» (Betussi traduce l'«actum est ut» riproponendo la struttura tipica delle novelle decameroniane) ritrovandosi a cena i figli del re con alcuni nobili – tra cui Collatino – decisero di mettere alla prova l'onestà delle proprie mogli, decretandone poi la più lodevole. Si recarono quindi a Roma e trovarono tutte le donne a 'giucare',²⁹ tranne Lucrezia, impegnata a filare la lana.³⁰ Vennero invitati tutti a restare a casa del vincitore Collatino, tra cui anche Sesto Tarquinio, figlio del Superbo ultimo re di Roma, il quale si infiammò di 'disonesto fuoco' per la donna casta. In assenza del marito, Sesto decise così di minacciarla per compiacere il suo desiderio e Lucrezia, non potendo fare altro, «lasciò far all'adultero il voler suo, peccando col corpo, e non con l'animo». Anche in questo caso, come per il Cinzio, la narrazione di cose lascive è veicolo di esemplarità: non estromessa dal discorso come accade per la riscrittura tulliana, quella di Angelica e Lucrezia è una disonestà ammissibile perché non è frutto di *voluptas et voluntas*.³¹ Infine, il Tasso ricorre ad una maggiore varietà di allocuzioni. Al termine del canto III, traversando una foresta Amadigi si imbatte in due cavalieri, uno di loro già morto, mentre sul corpo dell'altro esangue «era sovra una donna, che crudele / Gli squarciava le piaghe ad una, ad una». Amadigi salva il cavaliere e gli chiede la cagione di 'cotanta crudeltate'. Così il cavaliere racconta di aver sposato, per amore, la donna da cui l'ha salvato; spiega di averla seguita nel bosco avendo scoperto la sua infedeltà, e di aver sfidato il suo amante. Tuttavia, dopo aver ucciso il cavaliere e perdonato la propria amata per il disonorevole tradimento, cadendo al suolo stremato, l'uomo viene assalito dalla donna che «senza alcuna cagione averle dato / m'aveva a questa morte destinato». Nel prologo del canto IV, rivoltosi alle donne, Tasso

²⁸ BETUSSI, *Libro di M. Giovanni Boccaccio delle Donne illustri*: 119-122.

²⁹ La fonte principale della storia è Tito Livio (Liv. I 57), che utilizza termini decisamente più schietti: «[...] regias nurus, quas in conuiuiu luxuque cum aequalibus viderant tempus terentes [...]».

³⁰ Sul mito di Lucrezia e la sua relativa fortuna nel XVI e nel XVII secolo cfr. BESOMI 1988.

³¹ Se per il Cinzio vale il discorso sulla conoscenza, in quanto novelliere, dell'insegnamento decameroniano sulla scissione tra operare e ragionare, il medesimo discorso può essere affrontato anche per il Brusantini. Si ipotizza, infatti, che già conoscesse l'opera decameroniana, prima di pubblicarla nel 1554, a Venezia presso l'editore Marcolini, trasposta interamente in ottava rima: *Le cento novelle da messer Vincenzo Brugianino dette in ottava rima, et tutte hanno la allegoria, con il proverbio a proposito della novella*.

dichiara di non voler parlar «più di questa scelerata, / indegna d'esser del femineo sesso», non proseguendo la narrazione e liquidando la donna disonesta con la morte. Tasso non dinega l'utilizzo di queste storie, ma vengono ridotte all'osso e caratterizzate da personaggi indefiniti che trovano poi una contrapposizione netta con la presentazione di donne virtuose. Per quanto concerne le altre allocuzioni del Tasso, queste non seguono un filo conduttore: talvolta le donne acquisiscono l'alto ruolo di Muse ispiratrici o ne vengono elogiate le virtù, ritenute al pari se non superiori rispetto agli uomini; talvolta si profila una critica al genere dovuta all'esperienza amorosa dell'autore oppure al sentimento della gelosia, che nel canto XXXVI colpisce Oriana.

La casistica è varia ma non permette di essere ulteriormente ampliata per l'esiguità di queste tracce. Ciò è in parte dovuto alla sempre più frequente assenza del narratore, estromesso dal tessuto diegetico per una rappresentazione impersonale della storia. Pensiamo ad esempio a *Girone il cortese* e all'*Avarchide* dell'Alamanni, all'*Italia liberata da' Goti* del Trissino, al *Costante* del Bolognetti e al *Rinaldo* del Tasso;³² tutte queste opere non adoperano un prologo interno e, di conseguenza, il dialogo con le donne si dissolve. Il prologo costituisce, pertanto, uno spazio nevralgico per l'autore, non solo per fornire un riepilogo della storia, ma soprattutto per instaurare un contatto diretto con il suo pubblico che – come dimostrano l'introduzione al canto diciottesimo dell'opera giraldiana e gli altri esempi forniti – include certamente le donne.

3. L'ALLOCUZIONE ALLE DONNE NEL *DANESE*

Oltre alle già citate allocuzione, è utile al nostro scopo analizzare in modo più esteso un ulteriore testo. Nel 1521, Cassio Brucurelli da Narni pubblica a Ferrara il poema *La morte del Danese*.³³ Sin da subito l'autore dichiara il suo intento, ossia quello di compiacere la

³² In tal senso è significativo quanto dicono Lodovico Castelvetro e Sperone Speroni, rispettivamente in *Poetica d'Aristotele* e *Sopra l'Ariosto*, cfr. Jossa 2002: 217-225.

³³ Riguardo la biografia dell'autore non si dispone di molte informazioni; l'intento encomiastico nei confronti di Ercole ed Ippolito d'Este lascia pensare che fosse attivo a Ferrara. L'opera, invece, dopo una prima pubblicazione nella città di Ferrara, venne pubblicata l'anno seguente a Milano e nel 1534 a Venezia. Incompiuto (si dispone dei primi tre libri), il poema consta di trentadue canti, nei quali Uggeri il Danese non solo ricopre un

donna amata, Delia.³⁴ Essa non solo è la musa ispiratrice dei canti, ma viene eletta a *editor* dell'opera, o come suggerisce egli stesso «preceptor»:

Delia me prega: e Delia me constringe
ch'io segua, e non il vulgo ignavo ed empio
ella i subbietti tutti me dipinge
secundo che lei vuol così li adempio
[...]

se lei gli errori emenda con buon zelo
questa è d'ogni virtù specchio e lucerna
ogni atto da me scripto a lei rivelo
Delia li versi lima ella li legge.³⁵

Ma Delia non è l'unica donna a cui Cassio si rivolge. Dopo di lei, infatti, si rintracciano richiami ad un 'uditorio' indefinito, sempre femminile e in fase proemiale, e l'opera si costituisce come esemplare per costoro in due modi, e cioè attraverso i consigli dell'autore in persona, o attraverso le presentazioni di personaggi virtuosi:

*Donne poi che di donna a parlar vegno
degnati darmi prego audienza grata
che d'una valorosa e ch'ebbe ingegno
famosa istoria ve sia raccontata
questa andar sola mai non ebbe a sdegno
e sempre pudicitia avea serbata*

ruolo minore rispetto alla centralità del titolo, ma non rispecchia il personaggio della tradizione precedente, italiana e francese. Ad essere messi in evidenza sono invece le avventure di Carlo, Orlando e Rinaldo. Di quest'ultimo è narrato il cambio di sesso e la discesa negli inferi, insieme ad Ercole, che risente molto di una lettura dantesca; mentre per Orlando, è doveroso menzionare l'episodio originale in cui il paladino con la nave viene inghiottito da una balena. Per un quadro generale dell'opera cfr. PICCOLI 1934; DIONISOTTI 2003: 68-83; ACOCCELLA 2007; CONSELVAN 2018a; CONSELVAN 2018b.

³⁴ Da qui in avanti, per le citazioni relative all'opera di Cassio da Narni si farà riferimento all'*editio princeps* del 1521. Tutte le ottave che saranno d'ora in avanti riportate saranno in edizione conservativa, vista l'assenza, appunto, di un'edizione critica del testo.

³⁵ CASSIO DA NARNI, *La Morte del Danese*, II VII 114-115.

questo ch'io dico e gloria a sexo vostro
però più lieto in ragionar mi mostro.³⁶

In questo caso, alla voce del personaggio Hyppolito si sostituisce quella dell'autore, che diviene *auctoritas* con lo scopo di fornire un addestramento attraverso la narrazione delle vicende di un personaggio femminile da imitare: Bradamante, non a caso eletta da Boiardo quale progenitrice della casata Estense. Riprendendo quanto detto su Delia, «ella i subbietti tutti me dipinge», ci porta alla considerazione di una scrittura, o una selezione di personaggi, che nasce al femminile ed è rivolta verso questo stesso genere. Di Bradamante, nel canto, viene elogiato il carattere eroico e coraggioso, nonché la bontà d'animo, l'«andar sola» e la «*pudicitia*». Cassio fa riferimento ad un'immagine ormai nota dell'eroina, che le lettrici, si immagina, avevano ben presenti: di un carattere che oscilla tra donna guerriera e donna gentile.³⁷ A tal proposito, sull'importanza del personaggio di Bradamante per le lettrici del XVI secolo, riportiamo il commento di Deanna Shemek:

While Angelica flees or suffers capture and transport by her pursuers, Bradamante roams the French countryside in service to her king and in search of her beloved, Ruggiero. By donning armor she conceals her sex and enjoys free movement as a martial champion. This guise allows Bradamante to appropriate both male and female roles for herself and to defer the traditional feminine functions (marriage and childbearing) that the poem reserves for her at its end. [...] In any case, Bradamante's undeclared gender allegiance and her wandering adventures through most of the poem are what inspired female readers of Ariosto's poem throughout the sixteenth century.³⁸

Accanto a Bradamante, all'inizio del nono canto del secondo libro si fa riferimento a due donne, la moglie di ser Nino, di cui era stata narrata la vicenda nel quarto canto, e Phebea:

Prendeti exempio donne tutte quante
prima che in altrui man donati il core
trovarvi sempre valoroso amante
che possa sublevarvi a qualche onore

³⁶ Ivi, I vi 1.

³⁷ Sul personaggio di Bradamante cfr. TOMALIN 1976; PETTINELLI 1992; FERRETTI 2008; CAROCCI 2021.

³⁸ SHEMEK 1998: 12-13.

amar beltà corporea in l'ignorante
gli è volupta sfrenata un troppo errore
e spesso si ne penti chi sen fida
la moglie de ser Nino or ve sia guida

Perch'amo il sexo vostro e sempre amai
con tutto il cor mi sforzo de insegnarvi
ne cosa nel mio libro dirò mai
di voi che sia se non sempre exaltarvi
ma perché circa questo ho detto assai
maggior facende intendo ora contarvi
dove anche d'una donna valorosa
intendereti una istoria famosa ³⁹

Dudone, figlio del Danese, giunge a Ferrara e qui incontra una donna di nobile aspetto e immediatamente se ne innamora. La donna è però maritata con ser Nino, uomo geloso e avaro il «qual sempre in casa sua il pane e il vino / con l'altre massaritie avea serrate». ⁴⁰ Ciononostante, Dudone le rende manifesto il suo amore, che la donna non disdegna affatto. Non si tratta però di lascivia; ciò che porta la donna a «mostrar grato viso» è la disperazione per il comportamento del marito, il quale, alla decisione della donna di osservare *castitate*, «più fiate con busse / gli avea la faccia e le spalle arrossate». Cassio rivolge tutta la sua critica agli uomini che «c'ogni fiata corrono al bastone / causa sono de farle disdegnare / e parendogli aver più che ragione / [le donne] si vogliono poi per ira vendicare / e dando d'occhio a qualche bel garzone / cercon le corna a lor mariti fare». Il rimando alle 'corna' ci permette di aprire una piccola parentesi. Nella quarta novella della settima giornata del *Decameron* viene narrata la storia di Tofano, uomo ricco e geloso della moglie Ghita senza motivo. ⁴¹ Per l'eccessiva gelosia la donna decide di dargli una lezione e, così, intraprende una relazione amorosa con un altro uomo. Sfruttando il vizio di bere del marito, inducendolo sempre più a bere fino a farlo addormentare, riesce a sollazzarsi con l'amante

³⁹ CASSIO DA NARNI, *La Morte del Danese*, II ix 2-3.

⁴⁰ Ivi, II iv 39. L'intera storia della relazione tra ser Nino e la moglie, così come tutte le brevi citazioni che seguono, è narrata in questo canto.

⁴¹ BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano], VII 4.

e a dormire con lui tutta la notte. Tofano, però, intuisce il tradimento di lei e decide, in un'occasione in cui la moglie è uscita di casa, di chiudere la porta a chiave. Ritornata a casa e trovato l'uscio serrato, attraverso un divertente e astuto stratagemma della donna la situazione si ribalta e ora è Tofano ad essere fuori. Quest'ultimo inizia così a dir villanie e a gridare, svegliando i vicini. Ghita, al contempo, inizia ad accusarlo di essere ubriaco e la voce del litigio giunge sino ai parenti della donna. Costoro, giunti in casa di Tofano e venuti a conoscenza del vizio dell'uomo, «diedergli tante busse, che tutto il ruppono». Ciò che ci preme mettere in evidenza è il rapporto tra la moglie di ser Nino e Ghita. La prima, intenzionata a mantenere la sua castità e disperata per le «busse» ricevute dal marito, scappa con Dudone, ma in modo onesto, grazie ad uno stratagemma della fantesca che gabba il marito di lei. Ghita, invece, non è mossa da disperazione, ma da un senso di sdegno per la gelosia del marito; quest'ultimo riceve le 'busse' dai parenti (diversamente da ser Nino), e lei decide di darsi piacere con un giovane tutte le notti. Probabilmente questo atteggiamento di Ghita è uno dei tanti considerati da Tullia d'Aragona come lascivo,⁴² ma Cassio, a differenza del Cinzio,⁴³ in questa circostanza non segue il *Decameron* e configura l'esperienza amorosa della moglie di ser Nino come priva di comportamenti disonesti e, pertanto, esemplare («la moglie de ser Nino or ve sia guida») così come lo è il soccorso di Dudone da cui le donne devono prendere esempio («Prendeti exempio donne tutte quante») per la scelta dell'amante. Dudone porta infatti con sé la donna giungendo alla città di Argiva dove:

Credo che ve ricordi la *nouella*
 quando quel ser Nino io ve contai
 che poi Dudon menò con seco quella
 questa era adunque e fu donna de assai
 gentil costumi avea ed era bella
 al tempo de la trama io vel narrai

⁴² Così come quello di Sismonda (*Dec.* VII 8), della moglie del «mercante» (*Dec.* VII 5) e di Ferondo (*Dec.* III 8).

⁴³ Riteniamo opportuno precisare che si tratta, appunto, di circostanze. In questo caso, la lascivia non trova posto nella novella di ser Nino. Tuttavia, come notato da Carlo Dionisotti, in un altro punto dell'opera (canto I del III libro), ad esempio, ritroviamo una «invettiva contro le donne le quali fingono “per vergogna” di non provare il desiderio e il piacere amoroso che in effetto provano» (DIONISOTTI 2003: 77).

eletta adunque questa fu signora
e come se ricerca ognun l'onora

Il popul tutto ne mostrò allegrezza
o sì o non che fusse con il core
posta che fu la donna in tanta altezza
fattogli in tutto il condecante onore
servi e donzelle e ogni gentilezza
data gli fu che convien a un signore
sì che l'esser fugita da ser Nino
ebbe felice vita il suo destino ⁴⁴

Attraverso quella che l'autore stesso definisce «novella», l'invito – come vedremo a breve – è tutto proiettato verso la ricerca dell'amante perfetto. Dopo il rimando alla storia di ser Nino, l'autore introduce un altro personaggio femminile: Phebea. Sulla scia della moglie di ser Nino, ad essere celebrata è la *castitate* della donna, «parendoli che 'l stare ad uom suggetta / fusse vil cosa», come «augel ch'è in gabbia». ⁴⁵ Phebea viene descritta come donna valorosa nelle armi e ci viene presentata in campo di battaglia tutta vestita di bianco, l'asta, la veste, l'arme e anche il cavallo, «excepto per traverso un friso giallo». Il bianco rappresenta la castità «senza macula alcuna e senza errore», mentre il giallo «era una claritate / aver estinto ogni mondano ardore». Alle doti cavalleresche («Non fece tanto mai Panthasilea / né Camilla né l'altre use in battaglia quante prove mirande fe Phebea») si aggiungono quelle legate al suo aspetto fisico che l'autore descrive in tre ottave, dai capelli «de fin oro» agli occhi, dalle guance alle altre parti «più formose». Phebea, al pari di Bradamante, è il corrispettivo muliebre dei grandi paladini di Francia, il personaggio in cui le donne lettrici avrebbero dovuto immedesimarsi, in cui son ricondotti tutte le virtù essenziali, dalla *castitate* alla *claritate*, dalla *beltade*, «tacciasi pur de Vener e de Elena», all'arme valorosa. Quando i personaggi non bastano a dar consigli alle lettrici è l'autore che interviene nel tessuto diegetico, interrompendo la narrazione e rivolgendosi loro in modo esplicito:

⁴⁴ CASSIO, *La Morte del Danese*, II VIII 101-102.

⁴⁵ Ivi, II IX 8.

Donne io vel dico da parte de Orlando
non vi lassati a pompe sublevare
altro che panni se vuol gir cercando
vogliati il senno e non le mule amare
pensar bisogna attentamente quando
a letto vano quel che scianno fare
e non se imaginar che i panni d'oro
faccian celesti gli costumi loro.

[...]

Donne che seti dunque in l'età verde
siate piatose verso i vostri amanti
quel piacer che se ha in vita non si perde
e pazza è quella che cerca piu avanti
la età benché sia vecchia si riverde
godendo i dolci che in amor son tanti
pentirsi dopo il fatto è piu dolore
più assai d'ogni pensier fuggono l'ore.⁴⁶

L'allocuzione al pubblico femminile si prospetta come monito, come consiglio per non errare ed è piuttosto ricorrente nel testo: «donne serbati il mio dir ne la mente»;⁴⁷ «Sì che donne mie car giovini essendo / non ve lassati a padri consigliare / tor vecchio allato è caso troppo orrendo».⁴⁸ Nel settimo canto del secondo libro si giunge però al culmine di questi avvertimenti, in cui l'autore si prefigge come compito quello di guidar le donne per dritte strade, cioè nella scelta dell'amante:

Quante ne sono al mondo oggi pur belle
che per avere trovati sciocchi amanti
che vanno dietro a frappe e a novelle
cadute sono in questi e peggior pianti

⁴⁶ Ivi, II iv 88 e 98.

⁴⁷ Ivi, II ii 68.

⁴⁸ Ivi, 73.

donne siati prudenti e siati quelle
che in questi casi ve guardati avanti
donne l'amor me stringe e la pietade
a volervi guidar per dritte strade.⁴⁹

Cassio esorta il suo pubblico femminile ad innamorarsi ma con *onestate* e con ingegno; bisogna, cioè, esaminare bene l'amante, guardar le opere e non i panni, bisogna fuggire lo sciocco, colui che cerca esclusivamente il «sensual diletto» e il «tesoro»:

Io vi voglio insignar un punto adesso
da conoscer l'amante quando ve avrà
de la sua vita investigate spesso
se altra donna goder che una sol trama
se più d'una ne cerca e vitio expresso
amante senza amor questo si chiama
perché l'amor vuol star tutto in un loco
questo non ama voi e l'altra poco.

[...]

Bisogna sappia simular e fingere
e trovar le invention quando bisogna
saper il color bianco in negro tingere
e conoscer l'onor da la vergogna
saper i lacci or ralentar or stringere
e far la verità parer menzogna
e ch'abbia sempre un qualche tratto in seno
da soccorrere la donna in un baleno.⁵⁰

Ecco che quanto descritto da Cassio, proclamatosi *magister* dell'*ars amandi* e protettore dell'onestà del gentil sesso, sarà alle donne lettrici utile «per conoscer l'amante se è perfetto», a non cader più in «peggior pianti».

⁴⁹ Ivi, II VII 100.

⁵⁰ Ivi, II VII 107-109.

4. LE DONNE ESTENSI

Even when the Poet addresses the ladies in his audience, they are not the ladies of any particular court but “the ladies” in general. (A particularly good example of this is the opening Canto XXII – “Cortesi donne [...] come che certo sia [...] che rarissime siate” where «cortesi donne» must be understood as referring to all courteous ladies wherever they may be, even to those the Poet has never met).⁵¹

Se per l'Ariosto vale quanto appena discusso da Durling, nel caso degli autori ferraresi – Cinzio, Cassio e Brusantini – che seguono le orme di Boiardo, il rivolgersi a un generico pubblico femminile è spesso accompagnato da un encomio alle donne estensi, quasi a volerle presentare come un ideale punto d'arrivo.⁵² Frammezzato all'interno del quindicesimo canto del secondo libro della *Morte del Danese* vi è un «capitolo in laude de le donne»:

La donna è quella che gl'ingegni accende
a seguir virtù, la donna è quella
che fa che in fin al cielo uno spirito ascende.
La donna è proprio a gli uomini come stella
a naviganti, proprio scorta vera
come a Ferrara fu sempre Isabella.⁵³

Si tratta di un vero manifesto delle virtù muliebri che il personaggio chiamato Hyppolito, in onore di Ippolito II d'Este, scrive e attacca ad un tronco. Ad essere presa come principale *exemplum* dall'autore è Isabella d'Este, figlia primogenita di Ercole d'Este e di Eleonora d'Aragona. La menzione, al di là dell'intento encomiastico, ci permette di riflettere sul ruolo della donna come interlocutrice diretta del poema cavalleresco, che avrebbe avuto, pertanto, la possibilità di maneggiare il testo e di ritrovarsi tra i versi. Come sostengono Luzio e Renier, «nelle nostre corti, anche più anticamente, non era mai stata smessa la lettura dei romanzi francesi, carolingi e brettoni, come possono dimostrare gli inventari

⁵¹ DURLING 1965: 113.

⁵² Per ulteriori tracce, non limitate al caso Estense, cfr. PLEBANI 2001: 177.

⁵³ CASSIO DA NARNI, *La Morte del Danese*, II xv 1.

delle biblioteche estense e mantovana».⁵⁴ Infatti, Isabella era una ben nota lettrice, come dimostrano le epistole di Galeazzo Visconti a lei indirizzate, che fanno riferimento ad un disaccordo di opinioni su quale fosse il paladino migliore tra Orlando e Rinaldo, la cui preferenza della Marchesa era rivolta tutta verso quest'ultimo.⁵⁵ Ebbe la possibilità di leggere i primi due libri dell'opera boiardesca l'*Innamoramento de Orlando*, di ascoltare nel 1507, direttamente dalla voce dell'Ariosto, i canti del *Furioso*, e di nutrirsi di queste avventure con altre donne durante un viaggio sulle rive del Benaco.⁵⁶ A testimonianza di quanto che fosse ghiotta di questo genere, in aggiunta a quanto appena detto, vi è un'altra interessante lettera di Isabella, datata 17 settembre 1491, indirizzata a Giorgio Brognolo:

Vorressimo che uno di mandasti uno di vostri per tutte le appoteche de libri da vendere sono in Venetia et facesti fare notta de tutti li libri che lì sono in vulgare, tanto in rima quanto in prosa, che contengano batalie, historie et fabule, cossì de moderni como de antiqui et maxime de li paladini de Franza, et ogni altro che se trovarà et mandarceli quanto più presto potereti.⁵⁷

Ad essere messa in evidenza è, pertanto, una nuova e crescente ricezione di «batalie, historie et fabule» da parte di un pubblico femminile,⁵⁸ da cui si intende altresì una crescente curiosità intellettuale delle donne, il loro desiderio di narrazioni romantiche e morali, nonché la loro partecipazione attiva al discorso culturale e sociale dell'epoca. Questa tendenza è confermata nuovamente nell'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantini quando, nel canto XVII, viene narrata la visione «del Tribunal di belle donne ornato», salone in cui entrano la Sibilla cumana, Matilde di Canossa e Lavinia moglie di Ferrante.⁵⁹ Qui

⁵⁴ LUZIO - RENIER 1890: 36-37.

⁵⁵ Ivi: 31-36.

⁵⁶ Entrambe le informazioni sono tratte da DORIGATTI - PAVLOVA 2019: la lettura ariostesca alla pagina 89, mentre per il viaggio sulle rive del Benaco vedi 288-289.

⁵⁷ RICHARDSON 2020: 203.

⁵⁸ Cassio da Narni aveva, inoltre, menzionato anche la cognata di Isabella, Lucrezia, nel quarto canto del secondo libro: «Questa è quella Lucretia Borgia Estense / albergo de virtute e d'onestate / quella che dir sue lodi tanto immense / non basta questa o la passata etate» (*Morte del Danese*, II iv 145).

⁵⁹ Per quanto concerne la vita del Brusantini non disponiamo, purtroppo, di moltissime informazioni. Dopo un primo periodo alla corte ferrarese dovette vagare per l'Italia in cerca di un mecenate, trovandolo, e pertanto ritornando a Ferrara, nella figura di Ercole II d'Este. Soltanto due opere ci sono note, l'*Angelica innamorata*, appunto, pubblicata a Venezia presso l'editore Francesco Marcolini nel 1550; e *Le cento novelle [...] dette in*

Brusantini, secondo un gusto ecfrastico, menziona una ad una le donne estensi e quelle che gravitano intorno alla corte. Dopo l'Isabella del *Danese*, dall'ottava LVI alla LXXI, si susseguono Renata di Francia (chiamata Madama Arnea), le figlie Anna, Eleonora e Lucrezia. Anche in questo caso l'encomio alle donne estensi non è solo ornativo, ma tende ad instaurare un dialogo con le stesse donne menzionate. Ciò venne notato anche dal Muratori, il quale riferendosi proprio all'*Angelica innamorata* del Brusantini e a queste ottave encomiastiche, metteva l'accento sulla sua ricezione:

i romanzi, con tanta gloria fabbricati in que' tempi dai letterati ferraresi, erano fatti perché specialmente fossero letti dalle nobiltà dell'uno e dell'altro sesso. [...] Sicchè quel Libro s'ha giustamente da credere che fosse veduto e letto almeno dalla principal nobiltà di Ferrara e anche dalla Duchessa Renea, e da due delle Principesse sue Figliuole ivi onorate con i convenevoli encomj.⁶⁰

Ed è giustamente da credere se l'operazione viene ripetuta, in maniera pressoché identica, dal Cinzio. Infatti, nel canto X dell'*Hercole*, Alcmena chiede alla maga Manto raggiugli sulla discendenza femminile del figlio, non potendo ottenere quella maschile: «Poscia che predire / questo non puoi, ti prego, che ti giove, / acciò ch'in parte sazi il mio desire, / di dirmi se le donne, che verranno / da la mia gente, pregio alcuno avranno».⁶¹ Così inizia l'encomio alle donne estensi, in egual modo rispetto al Brusantini, a partire dalla madre Renata alle figlie Anna, Lucrezia ed Eleonora. Quello che può apparire come semplice menzione, mostra in realtà una corrispondenza, un interesse letterario 'ereditario' che da Isabella giunge fino alla terzogenita di Renata, Lucrezia, come individuato da Giuseppe Campori: «Ai miniatori veneziani largì grosse somme di denaro il Cardinale Luigi d'Este, non per amore dell'arte, ma per soddisfare alle sue fastose abitudini e alla sua prodigalità.

ottava rima, con cui il Brusantini traspone il *Decameron* di Boccaccio in versi. L'*Innamorata* narra le vicende che seguono la separazione di Angelica e Medoro per arte della maga Alcina, fino al loro ricongiungimento. Questo primo sviluppo si intreccia con quello di Ruggero e Bradamante, dove il paladino viene ucciso a tradimento dai Maganzesi e Bradamante – che nel frattempo ha partorito un bimbo, capostipite degli estensi – ricevuta la notizia in sogno decide di vendicarsi.

⁶⁰ MURATORI 1740: 468.

⁶¹ GIRALDI CINZIO, *Dell'Hercole*, X 18.

Nel 1556 faceva egli miniare a Nicolò Garanta veneziano un Orlando Furioso destinato in dono alla sorella Lucrezia». ⁶²

Al generico appello alle donne dei tre autori, invitate ad ascoltare con attenzione i versi, viene così ad affiancarsi un orizzonte d'attesa reale e storico. Accanto a Bradamante, Phebea, la moglie di ser Nino, le donne estensi assurgono, grazie alle loro virtù – leggiadria, umiltà, cortesia, 'castitade', senno e prudenza – allo stesso ruolo pedagogico. Le monache, le donzelle maritate o vedove, le donne 'pubbliche' menzionate da Tullia d'Aragona – quelle, cioè, che nei testi trovano spazio nell'indefinitezza dei richiami, presenti dalla premessa alla diegesi – sono invitate ad essere oneste, secondo l'esempio dei personaggi femminili dei poemi che leggono. Il principio di onestà che Tullia desiderava trovare nei libri cavallereschi e che si proponeva essa stessa di rappresentare con il rifacimento di Andrea da Barberino, in realtà era ben presente nelle opere cinquecentesche, ma coesisteva con ciò che Boccaccio esortava a 'fuggire'. Per gli autori ferraresi, sulla scia del Certaldese, l'onestà non è un dato assoluto e persino la «divina Scrittura» può portare alla perdizione; spetta alle donne discernere l'onesto dal disonesto. Ecco che, in aiuto a queste ultime, ai personaggi che sono parte della *fictio* narrativa, gli autori affiancano le reali donne di corte, in «cui tanta virtute il cielo infuse». ⁶³

⁶² CAMPORI 1872: 20.

⁶³ Il riferimento è proprio a Lucrezia, in GIRALDI CINZIO, *Dell'Hercole*, X 38.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi - Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- BETUSSI, *Libro di M. Giovanni Boccaccio delle Donne illustri* = *Libro di M. Giovanni Boccaccio delle Donne illustri. Tradotto di Latino in Volgare per M. Giuseppe Betussi; con una giunta fatta dal medesimo d'altre donne famose; E un'altra nuova giunta fatta per M. Franc. Serdonati, d'altre donne illustri, Antiche e Moderne*, Firenze, Giunti, 1596.
- BOCCACCIO, *Decameron* [Quondam - Fiorilla - Alfano] = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam - Maurizio Fiorilla - Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato, L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andra Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- BRUSANTINO, *Angelica innamorata* = Vincenzo Brusantino, *Angelica innamorata*, Venezia, Marcolini, 1553.
- Cantari novellistici* [Benucci - Manetti - Zabagli] = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci - Roberta Manetti - Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2002.
- CASSIO DA NARNI, *La morte del Danese* = Cassio da Narni, *La morte del Danese*, Venezia, Totto, 1534.
- GIRALDI CINZIO, *Dell'Hercole* = Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Dell'Hercole [...] canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557.
- GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' romanzi* = Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorso intorno al comporre de' romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554.

«Donne io vel dico da parte de Orlando». Appunti sulle lettrici del poema cavalleresco

- LEGNAGE, *Guidon Selvaggio* = Antonio Legname, *Guidon Selvaggio. Libro d'arme e d'amore detto secondo libro d'Astolfo innamorato per Antonio Legname padoano composto. Nuouamente stampato*, Venezia, Francesco Bindone e Mapheo Pasini, 1535.
- OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro* = Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderatione del theatro*, vol. II, Firenze, Bonardi, 1649.
- B. TASSO, *L'Amadigi* = Bernardo Tasso, *L'Amadigi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- B. TASSO, *Delle lettere [...] secondo volume* = Bernardo Tasso, *Delle lettere [...] secondo volume*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TULLIA D'ARAGONA, *Il Meschino* = Tullia d'Aragona, *Il Meschino, altramente detto il Guerrino*, Venezia, Sessa, 1560.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ACOCCELLA 2007 = Mariantonietta Acocella, *Cassio da Narni tra Ariosto e Luciano: la "Storia vera" e il "Charon" nella "Morte del Danese"*, 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, 287-324.
- ALFANO 2014 = Giancarlo Alfano, *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Bari, Laterza, 2014.
- ALLAIRE 1995 = Gloria Allaire, *Tullia d'Aragona's "Il Meschino altramente detto il Guerrino" as Key to a Reappraisal of Her Work*, in «Quaderni d'Italianistica», XVI (1995), 33-50.
- ALLEN 2002 = Prudence Allen, *The Concept of Woman*, Vol. II. *The Early Humanist Reformation. 1250-1500*, Cambridge, Eerdmans, 2002.
- BEER 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

- BERTONI 1922 = Giulio Bertoni, *La società femminile estense dei tempi di Ercole II*, in Id., *Poeti e poesie del Medioevo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1922, 257-272.
- BESOMI 1988 = Ottavio Besomi, *Un mito rovesciato, Lucrezia: un "racconto secondo" della "Secchia rapita"*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, 357-382.
- BIAGI 1886 = Guido Biagi, *Un'etèra romana: Tullia d'Aragona (con ritratto)*, Firenze, Roberto Paggi, 1886.
- BRANCATI 2021 = Francesco Brancati, *La figura del narratore nei proemi dell'"Innamoramento de Orlando"*, in «Critica letteraria», 191 (2021), 211-236.
- BRUSCAGLI 1980 = Riccardo Bruscagli, *Le stagioni della civiltà estense*, in «Belfagor», XXXV, 5 (1980), 517-531.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- CALITTI 2011 = Floriana Calitti, *Splendori e miserie della "cortigiana onesta"*, in *Atlante della Letteratura Italiana*, a cura di Sergio Luzzatto - Gabriele Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, 111-118.
- CAMPORI 1872 = Giuseppe Campori, *Notizie dei miniatori dei principi estensi: estratte dai libri camerali e da documenti dell'Archivio Governativo di Modena*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872.
- CAROCCI 2016 = Anna Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.
- CAROCCI 2021 = Anna Carocci, *L'elmo di Bradamante: Boiardo e il topos dell'identità svelata*, in «Esperienze letterarie», XLVI, 2 (2021), 17-32.
- CELANI 1891 = Enrico Celani, *Introduzione*, in *Le rime di Tullia d'Aragona cortigiana del secolo XVI*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1891, III-LXIII.

«Donne io vel dico da parte de Orlando». Appunti sulle lettrici del poema cavalleresco

- CHIAPPINI 2001 = Luciano Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001.
- CONSELVAN 2018a = Federica Conselvan, "Costui mi" preceptor, mio padre appello". Tra omaggio e resistenza: Ludovico Ariosto e Cassio da Narni, in «Schifanoia», LI-V-LV (2018), 259-273.
- CONSELVAN 2018b = Federica Conselvan, *Il cavaliere inghiottito. Il racconto esemplare di Giona nei poemi cavallereschi di primo Cinquecento*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini - Vincenzo Caputo - Margherita De Blasi *et alii*, Roma, Adi editore, 2018.
- DE CAPUA 2021 = Paola De Capua, *Giovan Battista Giraldis Cinthio e oltre: uno sguardo all'Europa del Rinascimento*, in «Critica letteraria», 190 (2021), 145-158.
- DIONISOTTI 2003 = Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi - Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003.
- DONNARUMMA 1996 = Raffaele Donnarumma, *Storia dell'«Orlando Innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
- DORIGATTI - PAVLOVA 2019 = "Dreaming again on things already dreamed". 500 years of "Orlando furioso" (1516-2016), edited by Marco Dorigatti - Maria Pavlova, Oxford - New York, Peter Lang, 2019.
- DURLING 1965 = Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- FERRETTI 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando Furioso»*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, XXXVII, 3 (2008), 63-75.
- FOFFANO 1895 = Francesco Foffano, *L'«Amadigi di Gaula» di Bernardo Tasso*, Torino - Roma, Loescher, 1895.
- GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'«Innamoramento de Orlando» di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.

- GHIRARDO 2008 = Diane Ghirardo, *Lucrezia Borgia, imprenditrice nella Ferrara rinascimentale*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 129-143.
- HAIRSTON 2018 = Julia L. Hairston, *L'attribuzione de "Il Meschino, altramente detto il Guerrino" di Tullia d'Aragona: alcuni documenti*, in «RR. Roma nel Rinascimento», (2018), 419-439.
- HAIRSTON 2020 = Julia L. Hairston, *Tullia d'Aragona*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 97, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, 158-161.
- HIRDT 1975 = Willi Hirdt, *Studien zum Epischen Prolog*, München, W. Fink Verlag, 1975.
- JAVITCH 1991 = Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic. The canonization of "Orlando Furioso"*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- JOSSA 1996 = Stefano Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOSSA 2008 = Stefano Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'"Ercole" di G.B. Giralaldi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di Paolo Cherchi - Micaela Rinaldi - Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, 145-156.
- KELLY 1984 = Joan Kelly, *Did Women Have a Renaissance?*, in *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, Chicago University Press, 1984, 19-50.
- LUCIOLI 2024 = Francesco Luciola, *"Il Furioso si ritrova per tutto". Un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- LUZIO - RENIER 1890 = Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890.
- McLUCAS 2006 = John C. McLucas, *Renaissance Carolingian: Tullia d'Aragona's "Il Meschino altramente detto il Guerrino"*, in «Olifant», New Series, 25, 1-2 (2006), 313-320.

«Donne io vel dico da parte de Orlando». Appunti sulle lettrici del poema cavalleresco

- MURATORI 1740 = Lodovico Antonio Muratori, *Delle antichità estensi ed italiane*, vol. II, Modena, Stamperia Ducale, 1740.
- PANIZZA 2000 = *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by Letizia Panizza, Londra, Routledge, 2000.
- PAPAGNO - QUONDAM 1982 = *La corte e lo spazio. Appunti problematici per il Seminario*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, 823-838.
- PETTINELLI 1992 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 21, 2-3 (1992), 727-738.
- PETTINELLI 2004 = Rosanna Alhaique Pettinelli, «Una città tra l'altre singulare». Ferrara nell'«Angelica Innamorata», in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004, 67-93.
- PICCOLI 1934 = Giuseppe Piccoli, «La morte del Danese» di Cassio da Narni, in «Journal for Romance Philology», 54 (1934), 305-313.
- PLEBANI 2001 = Tiziana Plebani, *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e Età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001.
- RASI 1991 = Donatella Rasi, L'«Ercole» «cortese» di G.B. G. Cinzio, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, vol. I, a cura di Bianca M. Da Rif - Claudio Griggio, Firenze, Olschki, 1991, 223-245.
- RICHARDSON 2020 = Brian Richardson, *Women and the Circulation of Texts in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- ROGGERO 2006 = Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.
- RONCACCIA 2012 = Alberto Roncaccia, *L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca*, in «Versants», 59 (2012), 129-149.
- ROZSNYÓI 2000 = Zsuzsanna Rozsnyói, *Dopo Ariosto: tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2000.
- SACCHI 2006 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

- SBERLATI 1997 = Francesco Sberlati, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7 (1997), 119-174.
- SHEMEK 1998 = Deanna Shemek, *Ladies Errant*, Durham, Duke University Press, 1998.
- SPAGNOLETTI 2008 = Angelantonio Spagnoletti, *Donne di governo tra sventura, fermezza e rassegnazione nell'Italia della prima metà del '500*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli - Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, 313-332.
- 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.
- VILLARI 2013 = Susanna Villari, *Giovan Battista Giraldis Cinthio*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese - Paolo Procaccioli - Emilio Russo, Roma, Salerno editrice, 2013, tomo II, 235-248.

SERATE PER FAMIGLIA: IL PUBBLICO POPOLARE FEMMINILE E GLI SPETTACOLI CAVALLERESCHI*

Anna Carocci

Università degli Studi Roma Tre

RIASSUNTO: Negli spettacoli pubblici di argomento epico-cavalleresco, la presenza femminile è attestata tra le donne di alta estrazione sociale ma assai meno tra il pubblico popolare: una semplice questione statistica, legata alla scarsità di testimonianze sopravvissute, o un'indicazione più significativa? Nell'intervento si cerca di rispondere a questa domanda attraverso un parallelo tra la ricezione delle narrazioni cavalleresche del XV-XVI secolo e gli spettacoli popolari dell'Italia meridionale del XIX-XX secolo che mettono in scena le imprese dei paladini (cantarinaldi, *cunto*, opera dei pupi). Anche tra epoche così distanti, infatti, i punti di contatto nella ricezione delle storie cavalleresche sono moltissimi, e permettono di mettere l'accento, da un lato, sulla tendenza a percepire lo spettacolo epico-cavalleresco come uno spazio "privato" del pubblico maschile (in cui poteva abbandonarsi al sentimento e a particolari meccanismi identificativi), dall'altro, al contrario, sull'amore incondizionato che le donne, se appena ne avevano la possibilità, sviluppavano per questo universo narrativo.

PAROLE CHIAVE: letteratura cavalleresca, pubblico popolare, oralità, cantarinaldi, opera dei pupi

ABSTRACT: We have very little evidence of female presence within the popular audience of epic-chivalric public performances: a statistical issue, related to the scarcity of surviving evidence, or a more significant indicator? The essay attempts to answer this question through a parallel between the reception of 15th-16th century chivalric narratives and 19th-20th century southern Italian popular performances (cantarinaldi, *cunto*, opera dei pupi). Even between such distant ages, there are a great many points of contact in the reception of chivalric narratives. They allow us to emphasize, on the one hand, the tendency to perceive the epic-chivalric spectacle as a "private" space for

* Per i molti scambi di idee e di suggerimenti, ringrazio Nicole Botti, Nicola Catelli, Jo Ann Cavallo, Luca Degl'Innocenti, Luca Ferraro, Annalisa Perrotta.

male audiences (in which they could indulge in sentiment and identification), and, on the other hand, the unconditional love that women developed for this narrative universe as soon as they had the chance to get to know it.

KEY-WORDS: Chivalric literature, popular audience, orality, cantarinaldi, puppet theatre

1. Le forme di spettacolo popolare diffuse dall'Ottocento fino al secondo dopoguerra nell'Italia centrale e meridionale (i cantarinaldi, il *cunto*, il maggio epico e soprattutto l'opera dei pupi) costituiscono una delle più vivide e significative testimonianze della longevità e adattabilità del racconto epico. Innanzitutto per quanto riguarda il rapporto con i testi letterari. Non solo, infatti, queste forme di spettacolo ereditano personaggi, ambientazione e argomento generale dell'epica (carolingia in primo luogo), ma si basano su un legame preciso e specifico con i poemi epico-cavallereschi del Quattro-Cinquecento: tanto gli autori del canone (Pulci, Boiardo, Ariosto) quanto la tradizione popolare e perfino anonima. È un rapporto che si può sviluppare in forma diretta, attraverso la lettura o la recitazione dei testi (è quanto fanno ad esempio i cantarinaldi napoletani), oppure attraverso un passaggio intermedio, come, almeno da un certo momento in poi, avviene in Sicilia per il *cunto* e l'opera dei pupi, che traggono il loro repertorio dalla *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, in cui una ventina di poemi in ottava rima è riscritta in prosa e fusa in un unico *continuum* narrativo che segue l'intero corso della vita degli eroi. Ma, che attingano direttamente ai poemi o a delle loro riscritture, gli artisti di tutte queste forme di spettacolo hanno una conoscenza precisa, dettagliata ed esaustiva delle storie cavalleresche – anche se non sempre dei loro autori.¹

A questo primo aspetto, approfonditamente esaminato dagli studi degli ultimi decenni, se ne aggiunge un secondo. Come cercherò di mostrare anche in queste pagine, mi sembra che, osservato da una prospettiva letteraria, teatrale e antropologica, l'insieme

¹ Per il rapporto tra queste forme di spettacolo e i testi che mettono in scena, compreso il lavoro di Giusto Lodico (1826-1906?), rimando agli studi di Antonio Pasqualino (in particolare PASQUALINO 1989; ID. 1992 e ID. 2018), Jo Ann Cavallo (in particolare CAVALLO 2002-2004 ed EAD. 2018), Alessandro Napoli (in particolare NAPOLI 2002), Anna Carocci (in particolare CAROCCI 2019).

delle forme di teatro popolare rappresenti anche uno specchio eccezionalmente dettagliato della ricezione del repertorio cavalleresco: per cui nelle testimonianze di chi ha assistito a questi spettacoli possiamo vedere il riflesso dei modi in cui le storie dei cavalieri arturiani e carolingi erano narrate nel Trecento (quando venivano stigmatizzate da Albertino Mussato e da Petrarca) e poi, con crescente successo, nel Quattro-Cinquecento, quando inizia anche la grande stagione dei poemi d'autore. Ricezione da intendersi nel senso più ampio del termine, che coinvolge cioè le modalità con cui queste storie venivano narrate (a partire dalla varietà delle forme del racconto, che poteva essere letto, raccontato, recitato, cantato, messo in scena con attori in carne e ossa o con le marionette armate); i motivi del loro eccezionale successo, fondato non soltanto sul coinvolgimento nelle storie ma su un fortissimo meccanismo di identificazione, che chiama in causa – tra gli altri fattori – il desiderio di giustizia, il bisogno di un senso di riscatto, il rapporto tutt'altro che facile con il potere; le reazioni ostili delle autorità religiose e laiche, che temono la concorrenza e il potere di corruzione delle storie cavalleresche; e le reazioni, al contrario, entusiaste e partecipative del pubblico. Tutte componenti che, fortissime tra Medioevo e Rinascimento, continuano a ripresentarsi in età moderna. A dispetto dell'immenso divario che separa le due epoche – divario temporale, culturale, sociale – è insomma mia convinzione che i punti di contatto nella ricezione del racconto cavalleresco, anche alla luce di quel semperiterno bisogno di storie recentemente tanto indagato dagli studi, siano superiori e più rappresentativi di quelli di differenza: a maggior ragione all'interno di un contesto per sua natura conservativo, con un alto tasso di analfabetismo e fortissime barriere sociali, come il mondo popolare del sud Italia fino al secondo dopoguerra. E penso quindi che guardare alle due epoche in parallelo, o all'una come specchio dell'altra, possa servire a mettere a fuoco con maggior chiarezza ed evidenza ragioni e aspetti di un fenomeno di portata eccezionale come il semperiterno successo della narrazione cavalleresca.²

² Punti di riferimento per questo campo d'indagine sono gli studi su racconto cavalleresco e oralità (per cui rimando, per un quadro d'insieme, a *Voices and Texts* 2019), sulla fortuna di lungo corso della letteratura cavalleresca a dispetto delle reazioni spesso ostili delle autorità (su cui fondamentale è ROGGERO 2006, e si veda anche, per il *Furioso*, il recente LUCIOLI 2024) e sui motivi del successo dell'opera dei pupi (a partire da PASQUALINO 1989, in particolare 38-50). Sull'essere umano come *homo narrans* e il suo eterno bisogno di storie cfr. ad es. GOTTSCHALL 2014 e SMORTI 2022.

In questa sede, mi vorrei soffermare sul pubblico, perché proprio il parallelismo tra la composizione, le caratteristiche e il coinvolgimento del pubblico di queste forme di spettacolo e di quello delle storie cavalleresche narrate e recitate nel XV e XVI secolo può servire a circoscrivere ed esaminare una questione più specifica: l'effettiva partecipazione di una particolare componente di pubblico, il pubblico femminile, la cui presenza nelle varie forme di spettacolo o recitazione del racconto epico è spesso più data per scontata che confermata dai fatti. Precisando da subito, però, che si fa riferimento solo allo spettacolo pubblico – che può aver luogo all'aperto o al chiuso, ma sempre in uno spazio urbano noto e predefinito – e al tipo di spettatori cui si rivolge principalmente: il pubblico popolare.

2. Prima di affrontare direttamente la questione della presenza femminile all'interno del pubblico popolare, mi sembra utile fornire un esempio concreto di quell'"effetto specchio" tra spettacolo popolare otto-novecentesco e racconto epico-cavalleresco di età rinascimentale che costituisce il filo conduttore del mio ragionamento. Le fonti cui si potrebbe ricorrere sono molte; qui mi limito al racconto di una personalità d'eccezione, lo scrittore svizzero Marc Monnier (1829-1885), che mi sembra particolarmente eloquente perché fornisce una dettagliata testimonianza dei meccanismi narrativi e del conseguente rapporto tra il *performer* (dotato di un'autorità fondamentale perché è il depositario della conoscenza della storia) e i suoi spettatori: meccanismi del tutto simili a quelli della narrazione – orale o scritta che sia – di un autore cavalleresco del XV-XVI secolo.

Autore teatrale, giornalista, storico, docente universitario, liberale e repubblicano, attivo testimone dei drammi che attraversano l'Italia e soprattutto il Meridione negli anni dell'Unità (di particolare importanza sono i suoi libri sul brigantaggio e la camorra), Monnier trascorre molti anni della sua vita a Napoli, interessandosi a tradizioni, abitudini e racconti del suo popolo e diffondendone la conoscenza all'estero. Tra i moltissimi risultati di questa sua passione, in un lungo articolo dal titolo *Naples et les Napolitains*, c'è il racconto di varie tipologie di spettacolo popolare, tra cui quello dei cantarinaldi.³

³ MONNIER 1861: 210-211; la traduzione è mia. Sulla vita e l'attività di Monnier cfr. RIPARI 2011.

Si tratta di un ricordo d'infanzia, che è anche un vero canto d'amore per la città e i suoi abitanti: Monnier racconta di quando lui stesso, da bambino, si mescolava al pubblico di «maestro Michele» che – probabilmente anche per rispetto verso i genitori dello svizzero, proprietari dell'Hôtel de Genève – «mi onorava con un affetto paterno e che, ordinando al suo pubblico di farmi spazio, mi faceva sempre sedere ai suoi piedi, in prima fila». Da questa posizione privilegiata Monnier osserva, ricorda e descrive il momento della recitazione: che, come il *cunto* siciliano, ma soprattutto come le *performances* dei canterini di età rinascimentale, si svolge all'aperto, in un luogo deputato (in questo caso «al centro del molo»), ponendosi quindi in rapporto diretto con gli spazi della città; inoltre, sempre come i canterini di cui testi e xilografie ci riportano le testimonianze, «maestro Michele» recita da una posizione soprelevata (un *tréteau*, probabilmente un tavolo a cavalletti), mentre il pubblico gli siede di fronte su panche di legno:

Intorno al cavalletto, su panche di legno, si allineavano i frequentatori abituali, gli appassionati, come venivano chiamati a quei tempi. Questo pubblico in camicia o pantaloni, composto da bambini, uomini, donne e anziani, era il pubblico più insolito del mondo. Alcuni sembravano pensosi, ritirati, immersi nella meditazione più profonda; altri restavano a bocca aperta di fronte alle parole dell'oratore. Gli altri ridevano, piangevano e singhiozzavano, accompagnando il racconto del maestro con i loro gesti e le loro voci. I bambini vestiti con un pezzo di tela che fluttuava intorno a loro come un padiglione ascoltavano gravemente, con le mani dietro la schiena, in bilico come statuette. Dietro le panche degli appassionati si trovava la folla mobile dei dilettanti. Maestro Michele, montato sulla sua tavola e con in mano una lunga asta che rappresentava la spada di Rinaldo o, se si vuole, il tridente di Nettuno, sollevava a suo piacimento questo popolo turbolento, questo mare in tempesta. Dietro di lui si ergeva l'antico Castelnuovo, la fortezza con i cannoni puntati sulla città, dove i figli dell'Elvezia libera stavano di guardia giorno e notte, vestiti di rosso come galeotti. Davanti a lui, le mille navi del porto allungavano i loro pennoni bianchi come una foresta di abeti. Sopra gli alberi e oltre il mare, immobile nel suo mantello blu, fumava il Vesuvio; e infine all'orizzonte, come colonne d'azzurro, le vette di Castellamare e Castellamonte sembravano sostenere la cupola abbagliante del cielo.

Alla pari di canterini e cantimpanca, il cantarinaldo recita in ottave, a memoria; pur senza un vero e proprio accompagnamento strumentale, usa una verga o bastone per scandire

il tempo e la sua recitazione ha una decisa componente musicale: «In questa parola composta [canta-rinaldo], il verbo è esatto quanto il nome. Il professore non declama i versi italiani, li canta», dando a ognuna delle sue due lingue – l'italiano e il dialetto napoletano – «un accento speciale». Sempre in linea con il suo nome, canta in primo luogo le storie di Rinaldo, beniamino del pubblico di tutti i tempi; e, portata la narrazione a un momento di particolare tensione, con l'annuncio del fatto che «un grande pericolo minaccia il virtuoso paladino» e mentre «tutto il popolo è in sospenso, aspettando con silenziosa ansia di sapere quale fosse questo pericolo», si interrompe di colpo e «aggiunge alla strofa dell'Ariosto questi tre versi di suo pugno: Ora vi piaccia alquanto a por la mano / A vostra borsa, e farmi dono alquanto; / Che finito ho di già l'ottavo canto».

Il meccanismo dell'attesa – sapere dove interrompere il racconto in modo che il pubblico avverta l'assoluta necessità di conoscere il seguito – è alla base di tutte le narrazioni seriali, quale che ne sia il supporto: lo troviamo nel passaggio da un canto all'altro di Boiardo o di Ariosto, nel rimando al libro successivo di tanta produzione cavalleresca di primo Cinquecento, in tutti i romanzi d'appendice sette-ottocenteschi, per non dir niente delle fiction televisive. Come spiega un personaggio del romanzo *Jérôme Paturôt* (1842-43), declamando la ricetta del racconto a puntate, «È soprattutto nel taglio, signore, che si vede il vero *'feuilletonista'*. Bisogna che ogni numero cada bene, che sia legato al successivo con una specie di cordone ombelicale, che chiami, che provochi il desiderio, l'impazienza di leggere il seguito. [...] L'arte è questa. È l'arte di farsi desiderare, di farsi aspettare». ⁴ Anche nel descrivere l'uscita di scena di un altro cantarinaldo («un ercole occhialuto di cui purtroppo ho dimenticato il nome», non armato di verga ma di un misterioso «manoscritto») Monnier insite su questo stesso elemento: il potere di richiamo di una chiusura a effetto, unica vera garanzia della ripresa del racconto – e quindi, di fatto, della sopravvivenza del suo interprete:

Parlò per quattro ore, come era sua abitudine, e si fermò improvvisamente nel momento più drammatico per travolgere il pubblico con la sua spietata conclusione:
Do la felice notte a chi mi ascolta;
Narrerò di Rinaldo un'altra volta.

⁴ REYBAUD, *Jérôme Paturôt*: 78.

Poi si tolse gli occhiali, prese il fazzoletto, arrotolò il manoscritto sotto il braccio e se ne andò gravemente, seguito da una folla implorante. «Mio buon *canta-storia*», gli dicevano i più influenti e i più belli, «ti prego di dirci cosa è successo al povero Rinaldo che hai lasciato così miserabile; per l'amor di Dio, diccelo». Ma il *canta-storia* rimase inflessibile, perché sapeva benissimo, il potente romanziere, che tutto il suo potere risiedeva nel suo silenzio, e che la minima parola indiscreta sarebbe stata una vera e propria abdicazione. Così continuò la sua marcia trionfale senza battere ciglio ed entrò maestosamente in una taverna vicina, sorridendo come Giove.

Pur descrivendo un meccanismo sempre valido, nel caso del «maestro Michele» il parallelo con la realtà degli artisti di piazza del Cinquecento è reso particolarmente forte dalla richiesta dell'immediato compenso monetario, di cui abbiamo notizia nelle stampe di opuscoli e fogli volanti che canterini, cantastorie o ambulanti vendevano al termine delle loro esibizioni, testimonianze delle «dinamiche commerciali, gestuali e performative della professione». Ed ecco, ad esempio, che in chiusura di una *barzelletta* si legge: «chi vorà sta storelina / [...] metta mane ala scarsella / dui quattrin tragam di quella / al Zopin li ponga in man».⁵

Nel suo lavoro sui cantarinaldi, Pio Rajna fa giustamente riferimento a Monnier come a una testimonianza rara: il suo non è il resoconto supponente dell'osservatore colto e distaccato tanto tipico dell'epoca, che si mescola al pubblico popolare come «un pagano che spinge lo sguardo curioso nell'interno di una chiesa cristiana», ma «la pagina consacrata all'argomento dal fanciullo fatto uomo», che «aggiunge ai pregi dell'attenta osservazione e della rappresentazione abilissima quello altresì di un calore d'affetto, che si trasfonde nel lettore».⁶ Tuttavia, lo stesso alone mitico del ricordo d'infanzia porta Monnier a un equivoco: quello che, nel 1861, crede il ricordo di un passato svanito è in realtà il racconto di un fenomeno ancora attivo, tanto che Rajna, più di quindici anni dopo, constata la presenza in città di almeno tre cantarinaldi. Una prova della resilienza del racconto cavalleresco nelle sue più varie forme.

⁵ ZOPPINO, *Barzoleta*: c. 2v; cit. in ROSPOCHER 2013: 162, cui si rimanda per altri esempi analoghi. Per lo stesso meccanismo si veda anche il passo del *Dialogo* di Aretino citato più avanti e PITRÈ 1889: 13.

⁶ RAJNA 1878: 3-4.

Monnier è anche l'unico tra tutti i testimoni dei cantarinaldi ad accennare all'esistenza di un pubblico misto, «composto da bambini, uomini, donne e anziani»; Rajna, a sua volta testimone oculare di questa forma di spettacolo, si mostra scettico: «Deve trattarsi d'un errore di memoria. Una donna potrà fermarsi un momento passando a caso; ma non assiste come spettatrice normale. Una bambinaia che conduceva un marmocchio, fu la sola ascoltatrice in gonnella ch'io abbia visto, e per pochi minuti, accostarsi al pubblico dei Rinaldi». ⁷ La differenza tra le due posizioni – l'osservazione casuale di Monnier, che dà per scontata la presenza delle donne, senza però fornire alcun dettaglio sul loro abbigliamento o le loro reazioni come fa per gli altri spettatori, e quella ponderata di Rajna – permette di entrare nel vivo della questione dell'effettivo rapporto tra racconto epico e pubblico femminile.

3. Già passi di opere letterarie diversissime per toni e intenti come quello di Paolo e Francesca (forse i versi più citati della *Commedia*) e le letture cui si dedica la vedova del *Corbaccio* mostrano chiaramente che la letteratura cavalleresca esercita da sempre un potente fascino sul pubblico femminile; ⁸ né le cose cambiano se ci si sposta dal mondo arturiano a quello carolingio, dove intorno al *Furioso* fioccano le testimonianze di un successo che fin dalla prima ora coinvolge in pari misura pubblico di corte e di piazza, colto e analfabeta, di città e di campagna, di tutte le età e – appunto – di entrambi i generi:

Non è dotto, né artegiano, non è fanciullo, fanciulla, né vecchio, che d'averlo letto più d'una volta si contenti. Non sono elleno le sue stanze il ristoro, che ha lo stanco peregrino nella lunga via, il quale il fastidio del caldo e della lunga via cantando rende minori? Non sentite voi tutto di per le strade, per gli campi andarle cantando?⁹

⁷ RAJNA 1878: 6, n. 1.

⁸ «Noi leggevamo un giorno per diletto / Di Lancillotto, come amor lo strinse», *Inf.* VI 127-128; «Le sue [della vedova] orazioni e paternostri sono i romanzi francesi e le canzoni latine: ne' quali ella legge di Lancillotto e di Ginevra e di Tristano e di Isotta e delle loro prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le semblee. Ella tutta si stritola quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, raunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro immagina, così farebbe», *Corbaccio*, § 441.

⁹ TASSO, *Delle lettere*, lettera del 6 marzo 1559 a Benedetto Varchi. Si può leggere un interessante e accurato

Il poema ariostesco viene letto, recitato, cantato dalle ragazze del popolo e dalle nobili, dalle cortigiane e dalle donne di chiesa. Eppure, scorrendo questo campionario così vario per provenienza sociale, età e condizione, si può notare come gli esempi chiamati in causa siano pressoché tutti casi di ricezione o anche esecuzione privata, personale: interna alla casa quando si ha a che fare con il libro come oggetto da leggere (e anche da esibire, come nel caso delle cortigiane cui Aretino suggerisce di far «vista di leggere il *Furioso*, il Petrarca, il *Cento*, che terrai sempre in tavola») oppure all'aperto, in accompagnamento dei lavori quotidiani, come le «inculte villanelle» e «rozze pastorelle» di Malatesta, tra le quali non ce n'è nessuna che, pur «essendo ignorante d'ogni altra cosa e fin quasi del proprio nome, non sappia con tutto ciò qualche stanza del *Furioso*, et con rustici accenti, per render più grata la pastura del suo gregge, non la canti ad ogn'hora». ¹⁰ Né si tratta di un fenomeno limitato al *Furioso*: Giovanni Sabadino degli Arienti, nel lodare le virtù della moglie defunta, ricorda che leggeva lei stessa alcune opere tradotte in «materna lingua» ma «havea piacere assai in audire legere li versi de Virgilio». ¹¹ Anche le tante voci che, soprattutto dopo la metà del secolo, si alzano a condannare gli effetti immorali della letteratura cavalleresca sulle donne fanno riferimento sempre e comunque a pratiche di lettura privata: particolarmente eloquente l'esempio, riportato da Francesco Luciolì, di una commedia di Luigi Groto, nella quale si sottolinea che «le madri e i padri sciocchi» s'illudono di proteggere la virtù delle figlie lasciandole in casa invece di portarle ad assistere alle «comedie», e «mentre [...] credono di liberarsi da Cariddi cadono in Scilla», perché «se le fanciulle leggono l'Ariosto, il Boiardo, *Tristano*, *Amadis di Gaula* e *Palmerin d'Oliva*, imagino che intendan tutto quel che si può intendere». In altre parole, che siano traviate da queste letture (sia carolingie che arturiane) quanto e più che dalle commedie, e si comportino poi di conseguenza. ¹²

Per le occasioni pubbliche, invece, i casi in cui abbiamo notizia di un pubblico femminile riguardano quasi esclusivamente gli ambienti di corte e dunque le sfere sociali più elevate, come le molte testimonianze dei versi del *Furioso* – ma, prima ancora, dell'*Ina-*

attraversamento di questo campionario nel libro di Francesco Luciolì (LUCIOLI 2024: 77-81), da cui riprendo molti degli esempi seguenti; sul tema cfr. anche almeno GEEKIE 2022.

¹⁰ ARETINO, *Dialogo*: 334; MALATESTA, *Della nuova poesia*: 138.

¹¹ SABADINO DEGLI ARIENTI, *Gynevra* [1490 ca.]: 365; cit. in RICHARDSON 2020: 189.

¹² GROTO, *Emilia* [1589], atto III, scena 4, c. 43r; cit. in LUCIOLI 2024: 80.

moramento e del *Mambriano* – letti, recitati o messi in musica davanti a Isabella d’Este.¹³ Viene naturale pensare che anche nelle esibizioni di piazza, presso un pubblico popolare, l’insieme degli spettatori non fosse privo di una certa componente femminile, soprattutto se si estende il campo di indagine oltre il *Furioso*, a tutta la produzione cavalleresca che ha tanta circolazione orale e scritta tra XIV e XVI secolo. In realtà però le effettive testimonianze sono non solo molto scarse (e questo in sé non stupisce) ma anche piuttosto vaghe: il *Cantare dei tre preti* e quello di *Guiscardo e Gismonda* contengono un riferimento a testa a un pubblico misto, ma si tratta, in entrambi i casi, di espressioni formulari (di cui il «Done ligiadre e voi gioveni amanti, / che qui conduce volontà d’u-dire» del secondo cantare potrebbe far pensare anche a una reminiscenza boiardesca) e soprattutto di storie di argomento non cavalleresco ma novellistico (novella di beffa la prima, d’amore – ripresa dal *Decameron* IV 1 – la seconda), con l’inevitabile collegamento tra *Decameron* e pubblico femminile instaurato da Boccaccio fin dalla dedica della sua opera.¹⁴ Cristoforo Fiorentino detto l’Altissimo, caso interessante non solo perché la sua è una narrazione cavalleresca ma anche per il rapporto diretto tra il testo giunto fino a noi e l’effettiva pratica recitativa, allude una volta agli «Uditor degni, muse pellegrine» (XXIII, 12, 1) e un’altra agli «Uditor grati, muse e semidei» (XXXV, 12, 1):¹⁵ apostrofi che, se da un lato fanno pensare, con Luca Degl’Innocenti, a una componente femminile del pubblico, dall’altra potrebbero anche suggerire l’occasionale presenza di donne di alto rango o perfino una mescolanza tra riferimenti reali (*gli uditori*) ed entità invocate a protezione della narrazione (*muse e semidei*), non troppo lontani, ad esempio, dai rife-

¹³ Penso, tra i molti esempi possibili, alla lettura degli esordi del *Furioso* fatta da Ariosto a Isabella e da lei raccontata a Ippolito in una lettera del 1507 (cfr. CATALANO 1872: 20), allo strambotto sulla follia di Orlando messo in musica da Bartolomeo Tromboncino tra il 15011 e il 1512 (cfr. CASADEI 2016: 128-129), e ancora alle letture ad alta voce di Antonio Bendidio alla marchesa durante le gite sul lago di Garda nel 1535 (BENDIDIO, *Del viaggio*; cfr. DORIGATTI 2019: 287-291), nonché alle lettere di Gianfrancesco Gonzaga e Antonia del Balzo che promettono alla cognata Isabella l’imminente arrivo del Cieco da Ferrara perché la possa intrattenere col «suo cantare che ogni di migliora» (12 novembre 1492, cfr. EVERSON 1983: 490).

¹⁴ *Cantare dei tre preti* e *Guiscardo e Gismonda*, in *Cantari* 2002 I: 272 (ott. 2, vv. 3-6: «... Fa, perdio, ch’ella si canti / dalla radice fin dentro alla cima / là dov’è damigella e mercatanti / uommini e donne qual dir si dé prima...») e II: 652 (ott. 1, v. 1-2; la prima versione nota del cantare è di fine Quattrocento). Per gli esempi di pubblico femminile mi rifaccio a RICHARDSON 2020: 188-193.

¹⁵ CRISTOFORO FIORENTINO, *Reali*; sull’Altissimo e il rapporto diretto tra la sua recitazione dei *Reali* e il testo a stampa si rimanda agli approfonditi studi di Luca Degl’Innocenti, in primo luogo DEGL’INNOCENTI 2008.

rimenti al pubblico ideale di ninfe, satire e pastori tra cui Niccolò degli Agostini finge di ambientare la propria narrazione.¹⁶

Un riferimento inequivocabile, e di gran lunga più preciso e dettagliato, è invece presente nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*. Il passo contiene una delle varie allusioni che, nelle sue opere, Aretino dedica all'attività performativa dello Zoppino, celebre editore e venditore di libri ma anche abile *cantimpanca*: un canterino che, dalla sua postazione rialzata, recita una storia davanti al pubblico riunito e poi, come viene spiegato qui, «vende in banca» un testo stampato con la storia appena narrata:

Nanna: Non ti ricordi tu, Pippa, quando il Zoppino vendette in banca la leggenda di Campriano?

Pippa: Mi ricordo di quel Zoppino che quando canta in banca tutto il mondo corre a udirlo.

Nanna: Quello è desso. Hai tu in mente il ridere che tu facesti sendo noi dal mio compar Piero, mentre con la Luchina e con la Lucietta sue lo ascoltavate?

Pippa: Madonna sì.

Nanna: Tu sai che 'l Zoppino cantò come Campriano cacciò tre lire di quattrini nel forame del suo asino: e menollo a Siena e lo fece comperare a due mercatanti cento ducati, dandogli ad intendere che egli cacava moneta.

Pippa: Ah! ah! ah!

Nanna: Poi seguitò la storia fino a la metà: e come ebbe adescata la turba ben bene, voltò mantello; e inanzi che si desse a finirla, volse spacciar mille altre bagattelle.¹⁷

Non è, anche in questo caso, un racconto cavalleresco; ma il dettagliato ricordo della *performance* e dell'abilità con cui il canterino riesce a tenere desta l'attenzione del pubblico, interrompendosi sul più bello («a la metà» della storia, appena «ebbe adescata la turba

¹⁶ Cfr. ad es. AGOSTINI, *Sesto libro* I 1, vv. 1-4: «Ninfe vaghe, leggiadre e dilettose, / Satiri snelli e voi, saggi pastori, / Poi ch'el ciel vol ch'en queste selve ombrose / Ritorni a rinovar l'antichi amori...», ma anche *Quarto libro* I 3, *Quinto libro* XI 1, ecc.; accade a più riprese che Agostini si rivolga a queste creature come a un vero e proprio pubblico di ascoltatori, dando loro il benvenuto all'inizio di un canto o prendendo congedo alla sua conclusione con una variazione delle formule con cui gli autori dei cantari si rivolgevano al loro auditorio cittadino (cfr. CAROCCI 2018: 319-322).

¹⁷ ARETINO, *Ragionamento; Dialogo*, giornata prima: 179-180; Zoppino è nominato anche ne *L'ipocrito* e nelle *Carte parlanti*. Sulle parallele e complementari attività di editore e canterino dello Zoppino il rimando obbligato è a ROSPOCHER 2014 e agli studi di Luca Degl'Innocenti, in particolare DEGL'INNOCENTI 2019.

ben bene»), nonché il fatto che si faccia riferimento a una figura realmente esistita, rendono questo brano particolarmente interessante nell'ottica di una fruizione femminile degli spettacoli di piazza. Eppure, è anche importante sottolineare che qui non si sta parlando di un pubblico femminile "standard", convenzionale, ma di cosiddette donne pubbliche; anzi, il ricordo dell'esibizione dello Zoppino viene evocato dalla Nanna a titolo di esempio per spiegare alla figlia come comportarsi con un pretendente, con cui, se vuole ottenere la ricompensa più alta, deve mostrarsi ritrosa nel momento di massimo desiderio (quando, viene detto esplicitamente, «l'arai messo in dolcezza coi tuoi atti di sorte che stia per isputar la lumaca senza guscio»: anche qui, dunque, nel punto culminante della *performance*): «perché il dire "non voglio" e "non posso" in sul bel del fare, sono le ricette che vende il Zoppino, nel lasciare in secco la brigata che smascellava, stroncando la novella di Campriano».¹⁸ E, al di là della finzione letteraria e del parallelismo tra *performance* narrativa e *performance* sessuale, è senz'altro vero che donne di questo tipo, per la loro stessa condizione, potevano circolare in ambienti e contesti in cui altre figure femminili avrebbero destato stupore se non aperta riprovazione.

La presenza femminile all'interno del pubblico popolare che si raccoglie nelle piazze per ascoltare avidamente il racconto epico-cavalleresco sembra insomma assai più limitata e occasionale di quanto verrebbe spontaneo pensare; si tratta di una pura questione statistica, legata alle difficoltà di trovare testimonianze precise, oppure è un'indicazione più significativa, che riflette l'effettiva realtà dei fatti? Qualche suggestione potrebbe venire dal raffronto con il pubblico ugualmente popolare degli spettacoli di argomento epico-cavalleresco di Otto-Novecento.

4. Sull'attività dei cantarinaldi, sui maggi, sul *cunto* e soprattutto sull'opera dei pupi nelle sue varie declinazioni (geografiche e sceniche), le testimonianze sono tantissime e minuziose. È in particolare a Giuseppe Pitrè (1841-1916) e, a circa un secolo di distanza, ad Antonio Pasqualino (1931-1995) che si deve l'attentissima osservazione delle varie forme di spettacolo dal punto di vista dell'esecuzione artistica (teatro e strumenti scenici, reper-

¹⁸ ARETINO, *Ragionamento; Dialogo*, giornata prima: 180. Per l'analisi di questo passo si veda anche DE-GL'INNOCENTI 2017: 11

torio e copioni, messinscena, mossa e voce dei pupi) e della ricezione (la composizione, le reazioni e i commenti del pubblico), ma anche la cernita delle testimonianze precedenti, letterarie e non.¹⁹ Spigolando tra tutti questi racconti in presa diretta e andando a verificare le diverse segnalazioni indirette, ho potuto ricavare una manciata di riscontri sulla presenza o assenza femminile tra il pubblico di questi spettacoli. Il quadro che ne emerge ripete in forma più evidente e “certificata” quanto si è visto per gli spettacoli di piazza del Quattro-Cinquecento: la presenza delle donne è eccezionale e, in un certo senso, scandalosa (interessante, da questo punto di vista, la completa assenza di un pubblico femminile infantile, mentre, anche se pensati per gli adulti, gli spettacoli dell’opera dei pupi attraggono da sempre un affascinato uditorio di bambini di sesso maschile). Ne è testimonianza emblematica il racconto di Pitre, che descrive, nel dicembre 1875, l’ingresso di un sia pur ridottissimo contingente femminile (tra l’altro, rigorosamente accompagnato da esponenti maschili della famiglia) come una sorta di colpo di teatro nel teatro:

Si andava stivati, non c’entrava neppure un ago, per esprimermi alla siciliana. Era d’inverno forte, e si sudava maledettamente dal caldo. Nel palchetto a sinistra erano due donne in compagnia de’ loro mariti o fratelli che fossero, fatto ben raro, che chiamava l’attenzione di duecentotrentotto spettatori, me compreso.²⁰

La presenza di queste due donne potrebbe, mi sembra, essere collegata all’occasione: è la sera di uno spettacolo d’eccezione, quello della Rotta di Roncisvalle – episodio sì molto sanguinoso, ma anche dalla chiara valenza religiosa. Circa cent’anni più tardi, nei primi anni Settanta del Novecento, il ricordo di uno spettatore di Catania ripropone la stessa situazione per la stessa tipologia di spettacoli – spettacoli che mettono in scena la nascita o la morte degli eroi (Orlando in testa), cioè un equivalente della Natività e della Passione cristiane:

¹⁹ Cfr. in primo luogo PITRÈ 1889 e PASQUALINO 1989.

²⁰ PITRÈ 1889: 144 sta qui descrivendo lo spettacolo visto a Palermo, a Piazza Nuova, il 12 dicembre 1875. Altrove specifica che la composizione del pubblico varia a seconda della collocazione del teatro, con la costante, però, dell’assenza femminile: «Tutto dipende dal sestiere, dalla contrada dell’opra; dove, però, non si vede mai, o rare volte, una donna» (ivi: 148).

Pochissime, pochissime donne. Doveva esserci una serata eccezionale e allora [...] qualche volta... Allora lì c'erano queste serate particolari, c'erano queste donne che venivano anche loro... [...] per esempio la morte di Orlando, la nascita di Orlando nella grotta, la nascita di Carlomagno...²¹

In alternativa a queste serate d'eccezione, la presenza di figure femminili è segnalata – ancora più sporadicamente – nei teatri di maggiori dimensioni rispetto al canonico modello del “teatrino” palermitano, costruiti con palchi o addirittura con una sorta di galleria sopraelevata dove potevano prendere posto le donne. È quanto testimonia Henry Festing Jones (1851-1928) a inizio Novecento, in una situazione che però fa gruppo a sé perché si tratta del teatro di un «privato», «un gentiluomo che aveva comprato i pupi per suo diletto» e che quindi non obbedisce alle regole non scritte – ma severissime – della messinscena tradizionale: a differenza di tutti gli altri che ha frequentato, nota con grande sorpresa Jones, in questo teatro trapanese «non ci si poteva lamentare né della posizione dei posti né della ventilazione. Sul pavimento c'erano panche che lasciavano libero un passaggio al centro; i posti delle prime file, a dieci centesimi l'uno, erano riservati ai ragazzi, mentre all'estremità opposta del locale c'era una piccola galleria per le signore, con posti a venti centesimi».²² È anche quanto sembra accadesse a Roma, dove l'opera dei pupi scompare già sul finire del XIX secolo, ma dove abbiamo anche le tracce più consistenti della presenza delle donne tra il pubblico – sia pure sempre assolutamente minoritaria e in certa misura eccezionale. La fonte in questo caso è romanzesca: il libro *Edmondo, o dei costumi del popolo romano* di padre Antonio Bresciani, pubblicato nel 1859, che offre anche una testimonianza della passione del pubblico popolare di Roma per le storie dei paladini: questo pubblico, si dice infatti, «ama poco le commedie d'amorazzi e di matrimoni: vuol duelli, vuol buglie, vuol capiglie di guerrieri e di scherani; vuole incioccamenti di spade, scagliamenti di dardi, accoltellamenti e mucchia di feriti e di morti».²³ A parlare, nel passo che ci interessa, è una trasteverina di nome Lucrezia, «una donna colle mani in sul fianco», «rossa in viso e tutta galluzza», che racconta «con baldanza»:

²¹ Giuseppe Fiorito, intervista rilasciata a Bernadette Majorana il 30 dicembre 2004, in MAJORANA 2008: 458-459.

²² JONES 1987: 26-27.

²³ BRESCIANI, *Edmondo*: I, 111.

Iersera, per togliere un po' di dosso la mestizia alla mia Chiaretta, che piange perché il suo amante ha un poco d'indisposizione, la condussi meco e con essa la Ceccarella al teatro delle Muse, ove facevansi i Paladini di Francia, che in virtù delle loro spade salvarono la figliuola d'un Re, che aveano rubata li Saracini. Un battibuglio, vi dico, da tremare; ma Orlando ne ammazzò dodici: eh che mucchio? ed uscì fuori con quella reginetta, ch'era pallida come una pezza lavata.

Mentre dunque noi eravamo nel palchettone (perché la Lucrezia, quando ha seco le giovinotte, la non va mai giù in platea), io vedeva girare di panca in panca un caldarrostaro...²⁴

Nel venditore di caldarroste viene identificato un «giudeo» che ha creato disordini a Trastevere e picchiato un ragazzo del gruppo; ma, prima che si possa pensare a una vendetta, l'uomo approfitta della ripresa dello spettacolo e dell'immediata distrazione generale per fuggire:

Appena risceso Renzo in platea, cercò dell'occhio ove si fosse rannicchiato il caldarrostaio; ma nol trovando per ogni lato, ne domandò, la sua brigata, la quale rispose: Era qui ora; che vuoi? Mentre tu salisti nel loggione si alzò il sipario; uscì Orlando, e cominciò a menare la Durlindana: tutti i nostri occhi eran pur volti là; intanto colui s'è dileguato come un razzo.

Torna, da un lato, la capacità di questi spettacoli, con la loro carica di *suspense*, di distrarre da qualsiasi altra cosa, dalle pene d'amore fino alla risoluzione di un conto in sospeso; dall'altro, l'eccezionalità dell'evento, per cui le donne, e soprattutto le giovani, non si recano spesso all'opera dei pupi, e se lo fanno è bene che siedano in posti separati – un elemento da mettere senz'altro in rapporto anche con la forzata intimità fisica dei teatrini e degli spettacoli di piazza, in cui il pubblico, in piedi e sulle panche, formava un vero «anfiteatro [...] di carne umana».²⁵

Questa situazione, in cui pure Roma sembra rappresentare il caso estremo, non cambia neanche nel pieno Novecento: Pina Patti, poi destinata a diventare un punto di riferimento per l'opera dei pupi palermitana, dichiara che, al momento del fidanzamento, nel 1941, il futuro marito Giacomo Cuticchio «mi disse che faceva il puparo... ma io non

²⁴ Ivi: II, 23, corsivi miei.

²⁵ FUCCINI 1878: 148; è un'altra descrizione di un cantarinaldo.

sapevo neanche che cosa erano i pupi...»; e analoga è la testimonianza di Italia Chiesa, dal 1945 moglie di Natale Napoli, che pure era figlia di attori e frequentava gli spettacoli con gli attori “di carne”; del resto la presenza di donne del popolo è attestata in altri tipi di rappresentazione, ad esempio negli spettacoli di teatro dialettale romano o napoletano: «Ma non andavo a vedere i pupi: no, no. [...] Allora le donne non ci andavano all’opera dei pupi (ora ci vanno, è giusto, eccome!)». ²⁶ Il quadro resta lo stesso anche per gli spettacoli all’aperto, i più vicini agli spettacoli di piazza quattro-cinquecenteschi e per i quali, in teoria, dovrebbe essere più facile immaginare la presenza magari casuale di qualche spettatrice. Invece, sottolinea Rajna parlando dei cantarinaldi,

Il pubblico è tutto quanto mascolino, come alla rappresentazione della commedia greca. E invero la popolana di Napoli è casalinga per eccellenza. Che se ne stia il giorno, ed anche fino a notte tarda nella sua strada, non dice nulla in contrario; o non è forse la strada la parte essenziale della casa sua? Ma quand’anche essa frequentasse i luoghi pubblici, che farebbe mai qui, dove quasi non si parla d’altro che di colpi di spada e di lancia, di giostre e di battaglie sanguinose?²⁷

5. La considerazione che Rajna applica alla «popolana di Napoli» del tardo Ottocento, e che si potrebbe estendere alle donne della stessa condizione sociale di altri luoghi e altre epoche, permette di chiudere il cerchio riprendendo una questione già evocata in queste pagine: a cosa si deve l’assenza quasi totale di donne tra il pubblico popolare, quattro-cinquecentesco come otto-novecentesco? In altre parole, è una situazione ascrivibile semplicemente alla divisione dei ruoli in una società di impostazione tradizionale, oppure è un fattore da mettere in relazione con la materia stessa della narrazione, e dunque con il racconto epico?

Naturalmente, è radicatissima l’idea che questo tipo di racconto possa corrompere – con le storie d’amore che inciterebbero a comportamenti “disonesti”, ma anche con le storie di guerra – e che dunque la donna debba essere allontanata e protetta da questa influenza nociva: nel condannare il *Furioso* come libro moralmente pericoloso, viene in-

²⁶ Le parole di Pina Patti Cuticchio (1926-2013) e Italia Chiesa Napoli (1924-2018) provengono da due interviste, rispettivamente del luglio 2004 e dell’aprile 2008, ora in MARIANI 2014: 19; e MAJORANA 2008: 418.

²⁷ RAJNA 1878: 6.

fatti sottolineato non solo che tutte le donne desiderano «haver sempre l'Ariosto nelle mani» ma, come ulteriore aggravante, il fatto che preferiscano «quella parte più sovente legere che d'arme tratta»;²⁸ e il giudizio passa dalle fruitrici delle storie alle loro protagoniste, perché «quelle antiche donne cotanto valorose nell'arme, col voler calzare le brache e vestir i corsaletti appropriati a' cavalieri, fecero atti d'ermafroditi e trapassarono i segni di quella mansuetudine e modestia che è propria del sesso loro».²⁹ Eppure non sembra agire soltanto il pericolo della corruzione morale, né soltanto l'idea che i luoghi pubblici deputati alla fruizione di queste storie potessero essere inappropriati per le donne: non soltanto, insomma, una questione di “onore” e “decoro” sociale, ma un sentimento quasi di pudore legato ai fortissimi meccanismi di coinvolgimento e identificazione alla base del successo delle narrazioni cavalleresche. È in questa direzione che si muove ad esempio Laura Mariani quando argomenta:

poiché [nell'opera dei pupi] vi si rappresentavano passioni intense ed esplicite viene da pensare che in questo spazio gli uomini potessero manifestare una 'libertà' sentimentale solitamente concessa alle donne. Tornano in mente immagini antiche di uomini del sud che ballano con uomini: un modo di riconoscere ed esprimere il proprio lato femminile a partire da una riaffermazione della mascolinità. E viene in mente una domanda: pure per questo, per una forma di pudore e non solo per questioni d'onore, gli uomini di solito lasciavano a casa le donne?³⁰

C'è di certo la sensazione che lo spazio del racconto epico fosse uno spazio – condiviso ma anche “esclusivo” – di maggior libertà maschile, che gli uomini sentissero il bisogno di tenere per sé, per proteggere sé stessi più che le proprie donne. Sembrano confermarlo implicitamente anche osservazioni di figure interne al mondo della narrazione cavalleresca, come quelle di Pina Patti Cuticchio quando racconta che la sua presenza ufficiale nella sala del teatro, dietro la cassa, in quanto moglie del puparo, imponeva una differenza di atteggiamento non solo tra il pubblico ma anche all'interno della recitazione, ad esempio nelle parti comiche che accompagnavano regolarmente il racconto epico: «[i pupari] tutti

²⁸ LANDO [?], *Una brieve essortatione*; cit. in LUCIOLI 2024: 81.

²⁹ GUAZZO, *Dialoghi*: 466; cit. in LUCIOLI 2024: 81.

³⁰ MARIANI 2014: 4.

maschi erano, le mogli non se le portavano, difatti si parlava più sporco nelle farsette. [...] Gli altri pupari quando facevano le comiche parlavano sporcaccione e invece mio marito faceva ridere ma senza sporcare le acque perché c'è la serietà nel teatro».³¹ In questa stessa direzione sembra andare anche il fatto che, quando i pupari, complice la crescente crisi dell'opera dei pupi, cominciano a mettere in scena anche le cosiddette "serate per famiglia", aperte a un pubblico misto (Giacomo Cuticchio addirittura, per incoraggiare una più ampia partecipazione, fa una sorta di "uno più uno", annunciando «L'uomo paga e la donna gratis»), non scelgono il repertorio epico, ma un tipo diverso di spettacoli: storie di santi (tra cui la celeberrima Santa Rosalia), storie bibliche, Giulietta e Romeo. Vicende insomma che non solo potevano essere messe in scena in un'unica rappresentazione, ma che obbedivano a un codice narrativo patetico-sentimentale, del tutto distinto da quello epico-cavalleresco.³² Bisogna anche considerare – dettaglio pratico che però evidenzia allo stesso tempo una delle forme inaspettate dell'esclusione delle donne – che il racconto epico-cavalleresco si basa su una continuità narrativa, una conoscenza pregressa della storia, che implica anche una disponibilità di tempo degli spettatori: e qui le parole di Rajna tornano ancora una volta utili, perché come avrebbe fatto una «popolana» ad allontanarsi per varie ore al giorno dalla propria «casa»?

Là dove invece Rajna sbaglia, e si mostrano assai più perspicaci i severi censori del tardo Cinquecento, è nella sua fiduciosa convinzione che una donna del popolo non avrebbe potuto interessarsi a narrazioni come quelle dei cantarinaldi, «dove quasi non si parla d'altro che di colpi di spada e di lancia, di giostre e di battaglie sanguinose». Al contrario: nell'Ottocento e nel Novecento – come, ancora una volta, tra XV e XVI secolo – le donne, non appena avevano occasione di conoscerle, amavano queste storie. E le amavano per motivi affini a quelli del pubblico maschile: coinvolgimento narrativo, ma anche appagamento di un sentimento di rivalsa e giustizia sociale. Lo dicono con chiarezza le due

³¹ Ivi: 27.

³² Sulle serate per famiglia, che ho scelto come titolo di quest'intervento per il loro statuto distinto rispetto agli spettacoli di argomento cavalleresco, cfr. PASQUALINO 1889: 51 e 1992: 285; e, per Cuticchio, MARIANI 2014: 27. Tali spettacoli, tratti dai riassunti shakespeariani o da pubblicazioni storico-romanzesche popolari, non sono da confondere con le cosiddette serate autoconcluse, in cui alcuni episodi del ciclo carolingio vengono scorciati e adattati per un pubblico occasionale, di turisti, ignaro della storia nella sua interezza, e che prendono piede a partire dagli anni Sessanta con la dispersione del pubblico tradizionale.

già citate figure di Pina Cuticchio e Italia Napoli, che scoprono il racconto cavalleresco attraverso il matrimonio e poi di questo racconto fanno il loro mestiere: Pina Patti Cuticchio, che quando si è sposata non conosce né l'opera dei pupi né i suoi argomenti, ascoltando dal marito questa «bella storia, vera, umana», «mi entusiasma, ogni sera era una puntata nuova. [...] A me piacevano tanto le storie che certe volte io le volevo raccontate di giorno, sapere da mio marito che cosa veniva di sera»; analogamente Italia Chiesa Napoli si appassiona al punto che non solo chiede al marito di poter tornare a più riprese ad assistere allo spettacolo, ma, quando la “parlatrice” che fa le voci dei personaggi femminili risulta assente, si offre di sostituirla – ed è l'inizio di una lunga, fortunatissima carriera.³³

In effetti, le donne amavano queste storie al punto che, appena possibile, se ne appropriavano attraverso una fruizione attiva – non di spettatrici ma di artiste. Se tra gli spettatori dell'opera dei pupi la presenza femminile è quasi pari a zero, tra i creatori e gli artisti di questa forma di teatro le donne svolgono invece un ruolo proporzionalmente molto forte. Fin dalla prima ora, abbiamo notizie di teatri creati e diretti da donne, in Italia e perfino all'estero;³⁴ nel corso del tempo, ci sono testimonianze di donne in una pluralità di posizioni artistiche e amministrative che va a ricoprire di fatto tutte le possibilità di queste forme di spettacolo – donne che muovono i pupi, danno loro la voce, creano i costumi, dipingono i cartelli, addirittura, in tempi recenti, si dedicano al *cunto*;³⁵ e la presenza fissa e indispensabile delle donne si fa poi ufficiale, almeno nella tradizione catanese,

³³ Cfr. MARIANI 2014: 21; MAJORANA 2008: 412-414.

³⁴ È possibile che a Napoli, già negli anni Cinquanta dell'Ottocento, “Donna Peppa” (Giuseppina D'Errico) gestisse un teatro di marionette oltre che di attori in carne e ossa (cfr. LO PRESTI 1927: 36-37; RAK 1981: 57 n. 27); sempre in area napoletana, a cavallo tra Otto e Novecento, una figlia d'arte, Giuseppina Buonandi, «ebbe tanto successo che ‘armò’ diversi teatri e li affidò ai figli che gireranno i paesi della provincia» (PASQUALINO 1995: 25); nel Novecento questi casi si fanno più numerosi: Carolina Li Gotti, dopo aver lasciato il marito Achille Greco, gestisce un teatro a Buenos Aires dagli anni dieci agli anni quaranta (cfr. *Sul filo del racconto* 2011: 187-193; VENTURINI 2018: 190-195), mentre in Puglia Anna Dell'Aquila gestisce l'omonima compagnia (PASQUALINO 1995) e, nel 1980, Anna Cuticchio, figlia di Pina e Giacomo, apre un proprio teatro, il Teatro Bradamante; dopo la morte del marito nel 1985, inoltre, Pina Patti Cuticchio si assume il compito dell'amministrazione del teatro (MARIANI 2014: 12). Sul ruolo delle donne nell'opera dei pupi, soprattutto di secondo Novecento, cfr. in generale VIBAEK 2000.

³⁵ Sappiamo ad esempio che Carolina Li Gotti si occupava sia delle voci che della mossa dei pupi, e c'è poi tutta la grande tradizione delle “parlatrici” catanesi; Pina Patti Cuticchio si specializza come costumista e artista di cartelli e fondali, mentre diverse donne della famiglia Napoli si occupano anche dell'amministrazione; Anna Cuticchio è la prima donna ad aver imparato l'arte del *cunto*.

dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando comincia la distinzione tra “parlatori” e “parlatrici” dei pupi. In tutti questi casi, le donne riescono anche ad ottenere il riconoscimento e il rispetto di quella società maschile che le voleva “esterne”, se non estranee, allo spettacolo epico: secondo le ricerche di Bernadette Majorana, ad esempio, «la parlatrice gode, in proporzione, di un riconoscimento persino superiore» rispetto al suo corrispondente maschile;³⁶ e in questo senso è interessante la testimonianza di uno spettatore che ha sentito Italia Napoli da bambino. La voce femminile è forse per lui la componente più forte di un ricordo indimenticabile:

... le storie, le trame coinvolgono anche la fantasia e la curiosità di un ragazzino di dieci anni. E tra queste cose ricordo tantissimo questa voce femminile, che all'improvviso iniziava a parlare [...] e tutti, di colpo, quando parlava Berta o Bradamante o Angelica, di colpo, la sala, silenzio totale. Le parole si ascoltavano in un silenzio totale, generale... Cosa che non succedeva quando per esempio parlava Orlando o parlava Carlomagno: c'era qualche brusio in sottofondo...³⁷

A permettere a queste donne l'accesso al mondo del racconto epico è sempre il rapporto familiare – essere le mogli o le figlie degli artisti. Ma, una volta entrate in contatto con questo mondo, lo abbracciano con entusiasmo e lo fanno loro, anche attraverso un meccanismo di appropriazione narrativa, in cui da un lato continuano ad agire gli stessi principi di identificazione, giustizia e senso del riscatto che cementano la passione di tanti artisti e spettatori del racconto cavalleresco di sesso maschile, ma che dall'altro passa anche per il modo personale in cui raccontano e interpretano la storia. Ricorrente, ad esempio, la predilezione per Bradamante e il disprezzo per Angelica.³⁸ Oppure si prenda un esempio di dettaglio, il modo in cui Pina Patti Cuticchio riferisce la storia di Berta e Milone nella sua intervista con Laura Mariani: non solo dà alla vicenda un taglio nettamente femminile,

³⁶ MAJORANA 2008: 343.

³⁷ Giuseppe Fiorito, in MAJORANA 2008: 469; ma cfr. anche Pitre sull'apprezzamento del pubblico per «le voci femminili [...] proprio di donna» (PITRÈ 1884: 127).

³⁸ Cfr. ad es. MAJORANA 2008: 401, 419, anche per i riferimenti ad altri casi oltre a quello di Italia Napoli; sulle tipologie femminili messe in scena dall'opera dei pupi, e in particolare sulla distinzione di artisti e spettatori tra donne rassicuranti (le mogli, Bradamante compresa) e pericolose (Angelica in testa), cfr. PASQUALINO - VIBEAK 1987.

privilegiando il punto di vista di Berta e il suo ruolo di madre di un bambino fortissimo ma del tutto inconsapevole come Orlando («...allora ha ucciso questo serpente e glielo portò a sua madre e le disse: “Mamma, mamma ti ho portato il pesce grosso grosso così lo mangiamo”. “Cosa hai fatto? Questo non si mangia, è velenoso”, e Orlando: “e lui perché non me lo diceva?”»)), ma sottolinea anche che «il Signore aiuta sempre le buone persone», e che quindi, se anche il sogno d'amore di Berta e Milone non ha il miglior esito possibile, riesce comunque a raggiungere l'obiettivo fondamentale di garantire la sopravvivenza della donna e la nascita dell'eroe:³⁹ la certezza insomma del lieto fine, se non per la protagonista stessa, almeno per la sua discendenza. Che è poi uno dei meccanismi su cui si basa l'appassionata predilezione di spettatori e spettatrici di tutti i tempi per il racconto epico.

³⁹ MARIANI 2014: 21.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AGOSTINI, *Quarto, Quinto e Sesto libro* = Niccolò degli Agostini, *Quarto, Quinto e Sesto libro*, in Matteo Maria Boiardo - Niccolò degli Agostini, *Orlando innamorato*. [...] *Con molte stanze aggiunte del proprio autore, quali gli mancauano. Insieme con gli altri tre libri compidi*, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1534.
- ARETINO, *Ragionamento; Dialogo* = Pietro Aretino, *Ragionamento; Dialogo*, introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, commento di Carla Forno, Milano, BUR, 1988.
- BENDIDIO, *Del viaggio* = Marco Antonio Bendidio, *Del viaggio fatto dalla marchesa Isabella d'Este Gonzaga a Cavriana ed al lago di Garda nel 1535. Lettere descrittive*, Mantova, Tipografia Balbiani e Donelli, 1878.
- BOCCACCIO, *Corbaccio* = Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta, Corbaccio*, introduzione e note di Francesco Erbani, Milano, Garzanti, 2007.
- BRESCIANI, *Edmondo* = Antonio Bresciani, *Edmondo, o dei costumi del popolo romano*, Roma, coi tipi della Civiltà cattolica, 1859.
- Cantari novellistici* 2002 = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci - Roberta Manetti - Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno editrice, 2002.
- CRISTOFORO FIORENTINO, *Reali* = Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo, *Il primo libro de' Reali*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- DANTE, *Inferno* = Dante Alighieri, *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016 .
- GROTO, *Emilia* = Luigi Groto, *La Emilia, comedia nova*, Venezia, Ziletti, 1579.
- GUAZZO, *Dialoghi* = Stefano Guazzo, *Dialoghi piacevoli*, a cura di Angelo Pagliardini, Roma, Aracne, 2022.

- LANDO [?], *Una brieve essortatione* = Ortensio Lando [?], *Una brieve essortatione a gli huomini perché si rivestino dell'antico valore né dalle donne si lascino superare*, in Vincenzo Maggi, *Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne*, Brescia, Maestro Damiano de' Turlini, 1545.
- LODICO, *Storia dei paladini* = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia, cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, 4 voll., Palermo, stamperia di Giov. Batt. Guadiano, 1858-1860.
- MALATESTA, *Della nuova poesia* = Giuseppe Malatesta, *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso*, Verona, Sebastiano delle Donne, 1589.
- REYBAUD, *Jérôme Paturôt* = Louis Reybaud, *Jérôme Paturôt: à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 1842 (trad. it. *Gerolamo Paturot: alla ricerca di una posizione sociale: romanzo satirico*, Milano, Garzanti, 1941).
- SABADINO DEGLI ARIENTI, *Gynevra* = Giovanni Sabadino degli Arienti, *Gynevra de le clare donne*, Bologna, Romagnoli dell'Acqua, 1888.
- TASSO, *Delle lettere* = Bernardo Tasso, *Delle lettere [...] secondo volume*, Venezia, Giolito, 1560.
- ZOPPINO, *Barzoleta* = Niccolò Zoppino, *Barzoleta novamente composta de la mossa facta per venetiani contra alo ilustrissimo. Signore Alphonso duca terzo de Ferrara*, Ferrara, s.n.t., ca. 1509.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- CASADEI 2016 = Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- CAROCCI 2018 = Anna Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'“Inamoramento de Orlando” (1483-1521)*, Roma, Vecchiarelli, 2018.
- CAROCCI 2019 = Anna Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni del Museo Pasqualino, 2019.
- CATALANO 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1930-1931.

- CAVALLO 2002-2004 = Jo Ann Cavallo, *L'Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V-VII (2002-2004), 157-170.
- CAVALLO 2018 = Jo Ann Cavallo, *Boiardo and Ariosto in Contemporary Sicilian Puppet Theater and the Tuscan-Emilian Epic Maggio*, in «Modern Language Notes», 133 (2018), 48-63.
- DEGL'INNOCENTI 2008 = Luca Degl'Innocenti, *I Reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- DEGL'INNOCENTI 2017 = Luca Degl'Innocenti, *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Maurizio Agamenzone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, 3-24.
- DEGL'INNOCENTI 2019 = Luca Degl'Innocenti, *Cantar di gesta in rima. L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara*, in «Schifanoia», 56-57 (2019), 47-54.
- DORIGATTI 2019 = Marco Dorigatti, *The first 500 years of "Orlando furioso"*, in *"Dreaming again on things already dreamed": 500 years of "Orlando furioso" (1516-2016)*, ed. by Marco Dorigatti - Maria Pavlova, Oxford - New York, Peter Lang, 2019, 285-323.
- EVERSON 1983 = Jane E. Everson, *The Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLV (1983), 487-502.
- FUCCINI 1878 = Renato Fuccini, *Napoli a occhio nudo. Lettere ad un amico*, Firenze, Le Monnier, 1878.
- GEEKIE 2022 = Cristopher Geekie, *La feccia del popolazzo: il tema della classe sociale e la decanonizzazione dell'"Orlando furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive critiche*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, il Mulino, 2022, 215-232.
- GOTTSCHALL 2014 = Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, traduzione di Giuliana Maria Oliviero, Torino, Bollati Boringhieri, 2022.
- JONES 1987 = Henry Festing Jones, *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Attilio Carapezza - Antonio Pasqualino, Palermo, Sellerio, 1987.

- LO PRESTI 1927 = Salvatore Lo Presti, *I pupi*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1927.
- LUCIOLI 2024 = Francesco Luciola, *“Il Furioso si ritrova per tutto”. Un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- MAJORANA 2008 = Bernadette Majorana, *Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- MARIANI 2014 = Laura Mariani, *“Quelle dei Pupi erano belle storie”. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori, 2014.
- MONNIER 1861 = Marc Monnier, *Naples et les Napolitains*, in «Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages», 4 (1861), 209-224.
- NAPOLI 2002 = Alessandro Napoli, *Il racconto e i colori: “storie” e “cartelli” dell'Opera dei pupi catanese*, Palermo, Sellerio, 2002.
- PASQUALINO 1889 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1889.
- PASQUALINO 1992 = Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere*, Milano, Bompiani, 1992.
- PASQUALINO 1995 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 1995.
- PASQUALINO 2018 = Antonio Pasqualino, *Rerum palatinorum fragmenta*, a cura di Alessandro Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- PASQUALINO - VIBBEK 1987 = Antonio Pasqualino - Jeanne Vibek, *Donne rassicuranti e donne pericolose nella narrativa cavalleresca popolare*, in *Donna e società*, «Quaderni del Circolo semiologico siciliano», 26-27 (1987), 281-294.
- PITRÈ 1884 = Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, Parigi, F. Vieweg, 1884.
- PITRÈ 1889 = Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Lauriel, 1889.
- RAJNA 1878 = Pio Rajna, *I Rinaldi o cantastorie di Napoli*, Roma, Tipografia del Senato, 1878, Estr. da «Nuova Antologia», fasc. 24 (15 dicembre 1878).
- RAK 1981 = Michele Rak, *Il teatro meccanico. Piaceri e forme della tradizione dei pupi in area napoletana*, in «Quaderni di teatro», 13 (1981), 46-59.
- RICHARDSON 2020 = Brian Richardson, *Women and the circulation of texts in Renaissance Italy*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2020.

- RIPARI 2011 = Edoardo Ripari, *Monnier, Marc-Charles-François*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.
- ROGGERO 2006 = Marina Roggero, *Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ROSPOCHER 2013 = Massimo Rospoche, *Dall'oralità alla stampa: rivoluzione o transizione? I cantastorie nel sistema multimediale del Cinquecento*, in *La transizione come problema storiografico. Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, a cura di Paolo Pombeni - Heinz-Gerhard Haupt, Bologna, il Mulino, 2013, 151-171.
- ROSPOCHER 2014 = Massimo Rospoche, "In vituperium status Veneti". The case of Niccolò Zoppino, in «The Italianist», 34, 3 (2014), 349-361.
- SMORTI 2014 = Andrea Smorti, *Storytelling. Perché non possiamo fare a meno delle storie*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Sul filo del racconto* 2011 = *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*, a cura di Selima Giorgia Giuliano - Orietta Sorgi - Janne Vibæk, Palermo, CRICD, 2011.
- VENTURINI 2018 = Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2018.
- VIBÆK 2000 = Jeanne Vibæk, *Le donne dell'opera dei pupi*, in *Pina Patti Cuticchio: una vita con l'opera dei pupi*, a cura dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, Pezzino, 2000, 9-15.
- Voices and Texts* 2019 = *Voices and texts in early modern Italian society*, ed. by Stefano Dall'Aglio - Brian Richardson - Massimo Rospoche, London - New York, Routledge, 2019.

LA DIMENSIONE FEMMINILE DELLA LETTERATURA MITOLOGICA PER L'INFANZIA IN ITALIA

William Grandi

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

RIASSUNTO: La mitologia per l'infanzia in Italia ha una storia letteraria ed editoriale piuttosto recente: il primo libro di questa tipologia fu pubblicato nel 1911 ed era *Storia delle storie del mondo* di Laura Cantoni Orvieto. Da allora i libri di miti per giovani lettrici e lettori si sono moltiplicati e hanno conosciuto una buona affermazione. Va notato che questa forma di narrazione per l'infanzia ha avuto le donne-scrittrici come principali protagoniste della sua creazione e diffusione. Oltre alla già menzionata Cantoni Orvieto – che è una figura molto importante della letteratura italiana per l'infanzia – vanno segnalate Luisa Banal, Mary Tibaldi Chiesa, Rosa Calzecchi Onesti e, ai nostri giorni, Beatrice Masini. Queste autrici riuscirono a valorizzare la dimensione femminile della mitologia, ridando voce alle donne, alle eroine e alle dee dei racconti ancestrali che, per lungo tempo, sono state poste ai margini di quelle antiche storie. Inoltre, anche un autore per l'infanzia molto importante come Gianni Rodari, attraverso i miti, ha saputo parlare della necessità dell'emancipazione femminile.

PAROLE CHIAVE: letteratura italiana per l'infanzia, mitologia per l'infanzia, Laura Cantoni Orvieto, Collane mitologiche per l'infanzia, Gianni Rodari

ABSTRACT: Italian children's mythology has a rather recent literary and editorial history: the first book of this type was published in 1911 and was *Stories of Greece and the Barbarians* by Laura Cantoni Orvieto. Books of myths for young readers have multiplied and have enjoyed a good success since then. It should be noted that this genre of storytelling for children had women as the main writers and protagonists of its creation and diffusion. In addition to the aforementioned Cantoni Orvieto – who is a very important figure in Italian children's literature – it should be noted Luisa Banal, Mary Tibaldi Chiesa, Rosa Calzecchi Onesti and, nowadays, Beatrice Masini. These authors managed to enhance the female dimension of mythology, giving voice to the women, heroines

and goddesses of ancestral tales who, for a long time, were placed on the margins of those ancient stories. Furthermore, even a very important children's author like Gianni Rodari, through myths, was able to talk about the need for female emancipation.

KEY-WORDS: Italian children's literature, Children's mythology, Laura Cantoni Orvieto, Mythological editorial series for children, Gianni Rodari

1. LE ORIGINI

La letteratura mitologica per l'infanzia in Italia nacque ufficialmente nel 1911, quando fu pubblicato il primo vero libro narrativo ispirato ai racconti ancestrali e pensato per un pubblico giovanile: si trattava di *Storie della storia del mondo*¹ di Laura Cantoni Orvieto (1876-1953). Il volume – scritto sottoforma di dialogo tra una madre e i suoi due figli – racconta gli episodi salienti della guerra di Troia. *Storie della storia del mondo* ebbe sin da subito un buon successo ed è tuttora disponibile in libreria.

Si tratta con ogni evidenza di un piccolo “classico” della nostra letteratura per l'infanzia. Il libro, tra l'altro, ha avuto diverse traduzioni all'estero: dai dati bibliografici disponibili nei cataloghi internazionali risulta una prima traduzione in francese nel 1924,² seguita poi da una traduzione inglese nel 1966.³ *Storie della storia del mondo* ha, così, aperto anche in Italia la stagione della mitologia per l'infanzia: una stagione che nel mondo anglosassone aveva già trovato numerosi cultori come Charles Lamb (1775-1834), autore de *The Adventures of Ulysses* del 1808, Nathaniel Hawthorne (1804-1864), creatore di *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852) e *Tanglewood Tales* (1853), Charles Kingsley (1819-1875), autore di *The Heroes. Greek Fairy Tales for my Children* (1856) e, infine, Andrew Lang (1844-1912), che scrisse *Tales of Troy and Greece* (1907).⁴ Proprio questa specifica tradizione narrativa di lingua inglese fu di forte ispirazione – come vedremo

¹ CANTONI ORVIETO 1911.

² CANTONI ORVIETO 1924.

³ CANTONI ORVIETO 1966.

⁴ GRANDI 2011: 201.

– per Laura Cantoni Orvieto. Dopo di lei tante scrittrici e tanti autori si impegnarono con risultati a volte davvero sorprendenti nella stesura di adattamenti mitologici pensati espressamente per le giovani generazioni.

Se osserviamo la cronologia della nostra letteratura per l'infanzia, noteremo come essa abbia ai suoi esordi soprattutto scrittori uomini e personaggi maschili: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi e *Cuore* di Edmondo De Amicis – libri entrambi editi negli anni Ottanta dell'Ottocento – sono romanzi creati da uomini con protagonisti principali di sesso maschile. La dimensione femminile nella letteratura per l'infanzia delle origini era defilata: le tante autrici – che pure c'erano – sono state spesso dimenticate e, fatta eccezione per le eroine di Salgari (autore, non a caso, all'epoca oggetto di condanna), le donne e le fanciulle nella nostra narrativa giovanile degli esordi erano ancora confinate o nelle fiabe o in ruoli narrativamente marginali. A conferma di ciò si rammenti che tra le poche scrittrici dell'epoca ancora oggi ricordate come affermate narratrici per l'infanzia troviamo principalmente Emma Perodi (1850-1918), non a caso autrice menzionata soprattutto per i suoi libri di fiabe.⁵ Del resto, questa situazione di subalternità della donna nella nostra letteratura per l'infanzia delle origini è solo uno degli esiti di un preciso contesto storico ed educativo: ancora per buona parte del Novecento il femminile era, infatti, considerato come una dimensione circoscritta e definita da ciò che la donna – rispetto al prototipo maschile – non è perché non può esserlo.⁶ Ma, almeno nel campo della letteratura per l'infanzia, tale condizione iniziò a cambiare con Laura Cantoni Orvieto che non solo riuscì ad affermarsi come scrittrice per ragazzi, ma aprì pure un nuovo e fecondo filone nella narrativa giovanile italiana. La cosa notevole è che il mito, pur privilegiando molto spesso il racconto di una dimensione maschile fatta di eroi e di battaglie, almeno nel caso italiano ha avuto – e continua ad avere – molte autrici di spicco: per certi versi, anzi, le scrittrici di mitologia per l'infanzia rappresentano i punti di riferimento di questo genere letterario. Gli uomini che scrissero di mitologia giovanile sono venuti “dopo” le loro colleghe donne e non sempre sono riusciti ad eguagliarne la qualità narrativa.

Perché, almeno nel nostro Paese, le scrittrici per bambini sono arrivate alla mitologia prima degli scrittori? Forse la risposta è rintracciabile in una riflessione del pe-

⁵ FAETI 1974.

⁶ MARONE 2004: 47.

dagogista Giuseppe Lombardo Radice (1879-1938) che fu – per il settore della scuola elementare – apprezzato collaboratore di Giovanni Gentile nella stesura della famosa riforma scolastica del 1923: nel dicembre di quello stesso anno,⁷ davanti ad un pubblico di insegnanti elementari, Lombardo Radice raccontava che, da studente, fu colpito da una lezione di un suo professore sul filosofo e pedagogista tedesco Herbart (1776-1841); secondo questo pensatore era importante offrire Omero ai giovanetti, in quanto solo il poeta dell’infanzia della civiltà poteva essere compreso e amato dai bambini che appartengono all’infanzia del genere umano: questa idea di Herbart suscitò l’ilarità dei compagni di corso di Lombardo Radice, perché essi ritenevano che Omero e i suoi racconti fossero troppo complicati per i bambini. Il pregiudizio – evidentemente consolidato – del mito come narrazione “difficile” per i bambini deve aver tenuto a lungo lontano in Italia gli uomini dediti alla letteratura giovanile da quella forma di racconto. Fu per prima una donna – la nostra Laura Cantoni Orvieto – a comprendere le possibilità narrative degli adattamenti mitologici per l’infanzia. Il libro di Orvieto fu scritto in tempo per incontrare la mutata sensibilità pedagogica degli anni Venti del Novecento: infatti, lo stesso Lombardo Radice – in quell’incontro poco fa ricordato – disse che riteneva vera l’intuizione di Herbart sul mito e pertanto promosse l’introduzione degli adattamenti omerici già a partire dalla scuola elementare, non solo come forma di racconto gradita ai bambini, ma anche come narrazione propedeutica, per poter meglio comprendere ed apprezzare il poeta greco nella sua lingua originale una volta giunti al liceo.

2. LAURA CANTONI ORVIETO

Laura Cantoni⁸ nacque in una famiglia benestante milanese di origine ebraica: il cognome Orvieto lo aggiunse dopo il matrimonio con Angiolo Orvieto – un suo lontano parente – raffinatissimo poeta e intellettuale. Durante l’infanzia l’autrice ebbe come istitutrice Lily Marshall, una scozzese di grandi doti intellettuali, assai innamorata della cultura e della letteratura italiana. Lily portò con sé numerosi libri della ricchissima produzione edito-

⁷ LOMBARDO RADICE 1925: 233-235.

⁸ POESIO 1971.

riale britannica per l'infanzia: tra quei volumi furono proprio gli adattamenti mitologici per la gioventù ad attrarre particolarmente l'attenzione della piccola Laura. Quando nel 1911 uscì *Storie della storia del mondo* il libro ebbe una buona accoglienza che è ancora riconfermata ai nostri giorni: bisogna escludere però il tragico periodo che va dal 1938 (anno delle leggi razziali fasciste) sino alla fine del secondo conflitto mondiale, quando i libri di Orvieto furono ritirati dal commercio a causa delle sue origini ebraiche. *Storie della storia del mondo* nacque come opera narrativa pensata per una fruizione libera: tuttavia nel 1925 la Commissione ministeriale per l'esame dei libri di testo giudicò il volume adatto all'uso didattico nelle scuole elementari e nelle biblioteche scolastiche,⁹ accogliendo così quel principio di propedeuticità degli adattamenti mitologici che era stato enunciato da Lombardo Radice nel momento di avvio della riforma Gentile. Il successo del primo lavoro di Orvieto spinse l'autrice a scrivere altri libri di mitologia per ragazzi che conobbero una diffusione piuttosto ampia e duratura: nel 1927 uscì *Il natale di Roma* sui miti dell'Urbe (poi ristampato come *La nascita di Roma* con riedizioni almeno fino al 2005 e traduzioni già dal 1929 in francese e dal 1935 in inglese), mentre nel 1937 fu pubblicato *Storie di bambini molto antichi* sull'infanzia di dei ed eroi (con ristampe anche recentissime e traduzioni in inglese già a partire dal 1939). Come ha affermato acutamente Carla Poesio – studiosa di letteratura per l'infanzia di livello internazionale – questo interesse così forte di Laura Orvieto per il mito non era dovuto solo all'ideale necessità di ricongiungersi alle radici classiche dell'identità italiana, ma anche alla volontà di individuare dei contenuti fantastici per la gioventù che fossero stimolanti e fondati culturalmente.¹⁰ Da questo punto di vista i “referenti” di Laura Orvieto erano tanto le bambine, quanto i bambini, senza distinzione di genere: la cosa è evidente sin dal suo primo libro dove è una mamma – facilmente identificabile nella stessa Laura – a raccontare le storie del mito in un dialogo fitto con due fanciulli di nome Leo e Lia che, nei fatti, sono i figli stessi dell'autrice. Anche negli altri suoi libri Orvieto non fa preferenze tra maschi e femmine: in *Storie di bambini molto antichi*, per esempio, si mescolano i racconti di bambine mitologiche (come Ebe o Proserpina) a narrazioni di infanzie maschili (come quelle di Perseo o di Giove). Le piccole eroine e i piccoli eroi della nostra autrice hanno traversie complesse che

⁹ ASCENZI - SANI 2005: 429-441; 516; 525.

¹⁰ POESIO 1971: 50.

però sanno affrontare con coraggio e attiva partecipazione, indipendentemente dal sesso di appartenenza: presentare, con lo stesso spazio e nello stesso libro, figure mitologiche maschili e femminili nei loro anni più giovani e nelle loro azioni più coraggiose significa, molto probabilmente, voler accendere nel pubblico infantile l'idea che il genere non può essere considerato una discriminante. Nei suoi adattamenti per ragazzi Laura Cantoni Orvieto non si limita a narrare le trame dei diversi racconti ancestrali, bensì indaga sui sentimenti dei personaggi, trattenendosi a volte con commossa partecipazione sulle loro emozioni e sui loro pensieri: e questa evidenza, sotto molti punti di vista, può essere considerata la cifra più significativa della sua poetica.

3. LUISA BANAL

Un'altra figura importante per la nostra letteratura mitologica giovanile è Luisa Banal (1895-1958) che curò dal 1926 per la casa editrice torinese Paravia la collana "Miti Storie Leggende", sicuramente la più importante serie editoriale per ragazzi in questo ambito: la collana fu molto attiva fra le due guerre (continuò a uscire anche durante il secondo conflitto mondiale) fu chiusa solo attorno al 1959, ovvero poco dopo la morte della sua curatrice. Luisa Banal è una figura tanto significativa della nostra editoria e letteratura per l'infanzia, quanto praticamente sconosciuta ai più: una fonte importante di informazioni su di lei è l'articolo in sua memoria comparso su *La parola e il libro* (una piccola rivista di settore rivolta ai bibliotecari) a cui Luisa Banal aveva collaborato sino a pochi mesi prima della morte.¹¹ Dai pochi dati disponibili si ricava che compì studi universitari in ambito letterario e pedagogico nell'ateneo di Torino, divenendo poi docente negli istituti magistrali e, infine, anche membro della commissione giudicatrice dei libri di testo per la scuola elementare nel 1946: si tratta di un incarico che testimonia il riconoscimento della sua esperienza nell'ambito dell'editoria per l'infanzia e che lei ricoprì – come attesta una piccola nota giornalistica –¹² insieme ad altri autorevoli personaggi tra cui va ricordato Goffredo Bellonci, allora rappresentante del sindacato scrittori e fondatore del premio *Strega*.

¹¹ ARICI 1959: 7-13.

¹² ANONIMO 1946: 224.

L'impegno maggiore di Luisa Banal restò comunque la cura della collana "Miti Storie Leggende" per la quale anche lei stessa scrisse alcuni volumi come per esempio *Lazio divino. Romanzo storico-legendario dell'antica Roma* (1930).¹³ Scorrendo il catalogo di questa serie editoriale, scopriamo che a "Miti Storie Leggende" parteciparono con uno o più libri scrittrici e autori che possiamo definire "minori" ma che, comunque, all'epoca avevano una buona visibilità letteraria: non si trattava, cioè, di esordienti. Tra i tanti autori della collana possiamo ricordare Umberto Gozzano (stimato scrittore per ragazzi e cugino del poeta Guido Gozzano), Maria Savi Lopez (apprezzata autrice di testi di successo su viaggi, fiabe e leggende), Azelia Arici (intellettuale di impostazione crociana e "difficile" professoressa di lettere di Primo Levi al liceo)¹⁴ e Vittorio Emanuele Bravetta (giornalista e letterato allora molto famoso): tra i loro libri presenti nella collana vanno citati *Il cavaliere del Graal* del 1928 di Gozzano, *Oberon piccolo re selvaggio* del 1929 di Savi Lopez, *La storia di Gherardo di Rossiglione* del 1930 di Arici, *Arse Verse* sui miti etruschi del 1935 di Bravetta. La convergenza su una stessa collana mitologica per ragazzi di così tante "firme" affermate fa riflettere: tra le due guerre mondiali il mito per giovani lettrici e lettori consolidò la propria presenza editoriale e si diffuse come genere letterario per i più piccoli attraendo anche autori che, tutto sommato, non avevano certo bisogno di quella tribuna per vedere riconosciuti i propri meriti artistici. Ma evidentemente il mito dedicato all'infanzia aveva finito per diventare un genere attraente per i potenziali autori: sicuramente fattori importanti per l'affermazione di questo genere furono la riforma Gentile con la sua base umanistica, il fascismo con la sua idea di romanità e le buone vendite dei libri mitologici per l'infanzia; eppure non va dimenticato il potenziale poetico e culturale del mito che, fino a quel momento, non era ancora stato esplorato completamente dalla letteratura giovanile italiana: un potenziale che rappresentava un territorio allettante, nuovo e pieno di sorprese tanto per gli scrittori per l'infanzia, quanto per la stessa infanzia lettrice. Tuttavia, ancora una volta è una donna – Luisa Banal – a consolidare la presenza del mito per l'infanzia nel nostro Paese. Luisa Banal, il suo intuito editoriale, la sua diligente attenzione ai testi da selezionare e alle versioni da preferire, la sua forte determinazione nel dialogo con autrici e autori fu-

¹³ BANAL 1930.

¹⁴ BELPOLITI 1998: 3.

rono le caratteristiche vincenti di una collana che uscì per più di trent'anni, pubblicando decine di libri nuovi e ristampando con cura gli adattamenti di successo.

La collana di Banal prevede come unico illustratore Carlo Nicco.¹⁵ il suo tratto pulito e essenziale, sospeso tra classicità e art nouveau, attraversa i disegni dei tanti libri di “Miti Storie Leggende”, dando così un'omogeneità estetica e grafica a tutti i volumi della serie i quali, in questo modo, non paiono raccontare storie separate, ma sembrano offrire invece una sorta di continuità narrativa tra i diversi miti esposti in quelle moltissime pagine. Le immagini di Nicco non si posano solo sulle gesta eroiche maschili, ma offrono uno sguardo poetico e composto – molto partecipato – anche sugli eventi che coinvolgono eroine e dee, fanciulle e madri presenti nei miti: i disegni di Nicco non si limitano a ribadire quanto le parole esprimono, ma completano il racconto, aggiungendo commozione e lirismo proprio attraverso le figure.

La collana ospitava i libri di molte donne: oltre alle autrici già ricordate bisogna almeno menzionare Alba Cinzia Scaldi Calcini, Rina Usiglio e Elena Primicerio che in quella serie pubblicarono rispettivamente *La prateria degli asfodeli* (sui miti classici della morte) nel 1928, *La leggenda dei Nibelungi* del 1931, *Amadigi e la bella Oriana* nel 1932. Tutte opere rieditate anche negli anni successivi. La presenza di tante autrici in questa collana dimostra ulteriormente come l'adattamento mitologico nella nostra editoria per l'infanzia sia stata sin dalle origini una realtà letteraria molto declinata al femminile; anche se gli uomini progressivamente hanno acquistato spazio pure in questo settore della narrativa giovanile, scorrendo il catalogo di “Miti Storie Leggende” non si può non notare la forte partecipazione femminile alla stesura dei testi: una partecipazione che non cedette alla facile propaganda fascista del “mito romano”, dedicandosi invece con dotta leggerezza e umana delicatezza ad esplorare azioni ed emozioni degli eroi e delle eroine ancestrali.

4. MARY TIBALDI CHIESA

Gli anni Trenta del Novecento furono caratterizzati anche dall'uscita di un'altra ben nota collana per bambini – forse la più importante della nostra editoria per l'infanzia – ovve-

¹⁵ FAETI 1972: 285-288.

ro “La scala d’oro”. Stampata a partire dal 1932 dalla casa editrice torinese UTET,¹⁶ alla collana era stato dato quel nome curioso, perché la serie prevedeva per ogni anno d’età – dai sei ai tredici anni – un raggruppamento di volumi che rappresentava un ideale scalino verso l’alto: i bambini lettori erano così accompagnati dai diversi libri, anno dopo anno, scalino dopo scalino, verso la letteratura per gli adulti. La grande cura editoriale, contenutistica e iconografica che vi avevano profuso Vincenzo Errante e Fernando Palazzi – i due curatori della collana – fecero de “La scala d’oro” un prodotto di altissima qualità, acquistato soprattutto dai ceti più benestanti.¹⁷ La collana raccoglieva testi divulgativi, raccolte di fiabe, riduzione di grandi romanzi e di classici per l’infanzia, ma pure tanti adattamenti mitologici: tra questi ultimi il volume forse più originale era *La leggenda aurea degli dei e degli eroi*¹⁸ scritto da Maria (Mary) Tibaldi Chiesa (1896-1968) con le illustrazioni di Mario Zampini, edito per la prima volta nel 1935 e poi ristampato spesso negli anni successivi. Rispetto agli altri volumi mitologici della serie, il libro di Tibaldi Chiesa sembrava voler letteralmente “giocare” con le fonti mitologiche classiche: l’autrice – pur rispettando comunque le trame antiche – inseriva allegre riflessioni e scherzose considerazioni che rendevano meno solenni e pompose le azioni di eroi, sovrani e divinità; i protagonisti umani o divini finivano così per assumere un profilo quasi fiabesco, meno retorico e perciò più pacioso. Il divertito disimpegno di questo approccio al mito era ulteriormente sottolineato dalle smaglianti illustrazioni di Mario Zampini che sapeva passare da scene intimiste e liriche (Filemone e Bauci trasformati in alberi innamorati) a illustrazioni caricaturali (il dio Saturno reso simile a un orco goloso) e a grandiose scene corali (la caduta di Fetonte che travolge il mondo in fiamme). È interessante notare che Tibaldi Chiesa scelse per il suo libro solo miti di pace: non ci sono racconti di battaglie o di assedi, ma storie sulle nascite delle divinità, su gare tra persone e dei, su amori fatali, su animali soccorrevoli, su eroi impegnati ad affrontare mostri e fatiche, sulle birichinate di fanciulle e fanciulli pronti a sfidare la sorte. Si parla molto di Pan e di Mercurio, di Arianna e Dioniso, di Atalanta e della furba madre di Giove; si parla delle imprese di Ercole e di Pandora, di Proserpina e del

¹⁶ REBELLATO 2016.

¹⁷ FAETI 1983: 439-440.

¹⁸ TIBALDI CHIESA 1935.

delfino di Arione, mentre tutta la sequela di eroi e di guerrieri sotto le mure di Troia o in viaggio verso la fondazione di Roma viene bellamente ignorata. Le trame mitologiche adattate dalla nostra autrice si pongono lontane dalla retorica mitologica della romanità così cara al regime fascista. Nelle pagine de *La leggenda aurea degli dei e degli eroi* non ci sono i colli fatali, i figli della lupa e la spada di un Romolo invincibile, ma troviamo solo donne e uomini, divinità ed eroi (anche tante eroine) dai tratti umani e dai caratteri fallibili. Del resto, non poteva che essere così per Mary Tibaldi Chiesa che non fu certo vicina a Mussolini e alla sua prosopopea, essendo figlia amatissima di un deputato repubblicano antifascista costretto all'esilio dal regime.¹⁹ Inoltre, rispetto ad altri adattamenti mitologici presenti nella stessa collana, il libro di Tibaldi Chiesa dava molto spazio alle figure femminili: il suo volume mitologico contiene venti racconti e – a parte quattro storie tutte al maschile – ben sedici presentano trame dove personaggi femminili e maschili hanno una pari importanza narrativa o dove le donne hanno il ruolo di protagoniste principali. Mary Tibaldi Chiesa è stata una delle autrici per l'infanzia più capaci e apprezzate tra gli anni Trenta e Cinquanta;²⁰ inoltre, seppe unire la sua vocazione letteraria a un autentico impegno politico: nell'immediato secondo dopoguerra fu una delle poche donne deputate nel nostro Parlamento (dal 1949 al 1953 fu eletta nelle file del partito repubblicano), occupandosi di istruzione scientifica,²¹ di condizione femminile,²² di Europa e di mondialismo,²³ di educazione e cinematografia per ragazzi²⁴ (fu membro della VI Commissione Istruzione e Belle Arti della Camera).²⁵ Le sue pagine mitologiche per giovani lettrici e lettori erano ironiche, rapide e fluente: non avevano nulla a che fare con l'andamento solenne e a tratti "legnoso" di altri adattatori per ragazzi di quegli anni che, forse, pensavano così di imitare l'atmosfera aulica e grandiosa della materia mitologica.

¹⁹ BERARDI 2012: 63-68.

²⁰ LUGLI 1963: 136.

²¹ BERARDI 2012: 129-138.

²² Ivi: 151-158.

²³ Ivi: 102-129.

²⁴ Ivi: 143-148.

²⁵ Ivi: 145.

5. GIANNI RODARI

La mitologia per l'infanzia nel secondo dopoguerra era ormai una presenza editoriale affermata: molte opere dei decenni precedenti venivano ristampate con cura, mentre sempre nuovi libri erano offerti al giovane pubblico. Il fatto davvero nuovo in quel periodo fu il progressivo superamento dell'adattamento mitologico inteso fondamentalmente come semplificazione del racconto antico: si iniziò, cioè, ad intuire la possibilità non solo di presentare nella sua essenzialità la trama del mito, ma anche di far dialogare quei contenuti ancestrali con la contemporaneità. E così il mito, in virtù delle sue figure metaforiche sempre in grado di colpire l'immaginario, divenne a partire dagli anni Cinquanta anche una risorsa narrativa per parlare del presente e delle sue problematiche.

È Gianni Rodari (1920-1980), uno scrittore per l'infanzia eccezionale, a intuire per primo che la mitologia poteva essere svincolata da una precedente tradizione devota alla didattica e al culto (talora ambiguo) dell'antichità, per divenire nei fatti una preziosa risorsa narrativa con cui parlare di attualità. Poco dopo la fine del secondo conflitto mondiale Rodari esordì come scrittore per bambini sul quotidiano del partito comunista italiano L'Unità:²⁶ proprio su questo giornale il 6 ottobre 1955 lo scrittore di Omegna pubblicò una poesia dove re Mida – condannato a trasformare tutto in oro – veniva contrapposto al salariato che è a sua volta condannato a perdere tutto il denaro per pagare i debiti. Rodari propose nuove parole per esporre il racconto antico e ruppe, così, il rapporto tradizionalmente ossequioso nei confronti delle fonti originali, non per annullare quelle scaturigini, bensì per far emergere tutte le potenzialità narrative del mito capaci di parlare alla contemporaneità.²⁷ Nel 1962 in *Favole al telefono* Rodari riprese la storia del suo re Mida, trasformandola in un folgorante raccontino: in seguito la sua irriverente rilettura mitologica – re Mida per punizione è costretto a trasformare tutto in «cacca» – è stata riproposta nel 2008 anche in un volumetto singolo illustrato da Tullio Altan, il papà di Pimpa.²⁸ Il re Mida di Rodari, pur essendo metafora dell'avi-

²⁶ BOERO - DE LUCA 2009: 256-257.

²⁷ ARTICONI 2020: 187-188.

²⁸ RODARI - ALTAN 2008.

do capitalista contemporaneo punito per la sua futile ingordigia, resta sempre in tutto e per tutto il personaggio dell'antico mito.

Una cosa simile accadde anche quando il nostro scrittore mise mano al mito di Atalanta: il rispetto per il racconto antico è altissimo, ma anche in questo caso Rodari riuscì a far emergere l'elemento perenne del racconto ancestrale, per farlo risuonare nei nostri tempi. Atalanta, ragazza indomabile e fiera della propria indipendenza, divenne nel mito di Rodari espressione dell'inesausto desiderio di autonomia e dignità della donna. Non a caso questa rielaborazione uscì a puntate su «Album dei piccoli» che era l'inserito del settimanale «Noi donne»: il periodico è stato per decenni una delle voci più forti e autorevoli del femminismo italiano, pertanto era la sede migliore dove pubblicare una storia per l'infanzia che rivendicava la forza e l'indipendenza delle donne attraverso le permanenti suggestioni del mito. Questa riscrittura di Rodari apparve in un momento in cui il dibattito sulla parità salariale, sul ruolo della donna nella società e sul lavoro femminile andava facendosi intenso e, a tratti, anche difficile. Il racconto dello scrittore di Omegna si innestò nel vasto confronto sull'eguaglianza tra i sessi di quegli anni, rivolgendosi prioritariamente alle giovanissime lettrici che sarebbero divenute lavoratrici, madri, cittadine. La sua *Atalanta* è stata più volte ristampata anche in anni recenti, incrociandosi felicemente con le illustrazioni di grandi disegnatori per ragazze e ragazzi come Lele Luzzati²⁹ e Fabian Negrin.³⁰

Rodari fu inizialmente un maestro e divenne poco dopo un giornalista:³¹ la sua vocazione di autore per l'infanzia nacque un po' alla volta, probabilmente proprio dall'unione di queste due professioni, in quanto nei suoi libri per giovani lettrici e lettori sembrano fondersi insieme una passione pedagogica e uno sguardo partecipe ai fatti di cronaca. Ma è proprio l'interesse rodariano verso i racconti antichi (miti, fiabe e leggende) a rendere le sue storie non solo attente alla vita moderna, ma anche profonde, perenni, toccanti.

²⁹ RODARI - LUZZATI 1982.

³⁰ RODARI - NEGRIN 2001.

³¹ BOERO 2020.

6. ROSA CALZECCHI ONESTI

Tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento la casa editrice Mursia pubblicò una collana di mitologia per giovani intitolata “Il filo d’Arianna” con i contributi di nomi importanti della letteratura per l’infanzia italiana come Mino Milani e Antonio Lugli. Tra le proposte di questa serie editoriale troviamo anche il libro di una intellettuale che non può essere certo definita un’autrice per l’infanzia in senso stretto, anche se il suo impegno in campo educativo fu molto forte: si tratta di Rosa Calzecchi Onesti (1916-2011), una delle più importanti traduttrici dalle lingue classiche della seconda metà del Novecento. Professoressa di liceo – insegnò anche nel prestigioso “Berchet” di Milano – fu membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione e si occupò di sperimentazione ministeriale per l’insegnamento di Lettere, ma è nota soprattutto come finissima grecista e latinista.³² La sua opera più importante è la traduzione dell’*Iliade* di Omero per la casa editrice Einaudi (prima edizione nel 1950) sotto la diretta supervisione di Cesare Pavese. I due non si incontrarono mai di persona, ma si scambiarono una fitta corrispondenza proprio in merito a questo lavoro di traduzione e interpretazione di un testo così importante della letteratura greca antica. Pavese apprezzò molto l’opera di Calzecchi Onesti: le lettere tra i due ci restituiscono un dialogo fitto, dove suggerimenti, proposte, richieste e spiegazioni si alternavano in modo fermo, preciso e cortese. Una cortesia – va detto chiaramente – che non era di facciata, ma si nutriva invece di una forte stima da parte di entrambi i protagonisti di questo scambio epistolare.³³ Le lettere si susseguirono fino alla tragica scomparsa dello scrittore piemontese: un evento che lasciò costernata la nostra autrice. Calzecchi Onesti in seguito pubblicò – sempre presso Einaudi – anche le traduzioni dell’*Odissea* e dell’*Encide*. Probabilmente, proprio per questa sua doppia dimensione di classicista e di insegnante, Rosa Calzecchi Onesti fu chiamata a comporre un adattamento per ragazzi di alcuni episodi significativi dell’*Iliade* per la collana Mursia più sopra richiamata: il libro in questione si intitola *L’ira di Achille*³⁴ e uscì in prima edizione nel 1970. Diversamente dalla traduzione Einaudi che era in versi, l’adattamento per giovani lettrici e lettori era in

³² NERI 2007: 429-435.

³³ Ivi: 434.

³⁴ CALZECCHI ONESTI 1970.

prosa. Il testo ha un tono solenne, a tratti aulico; la scrittura si sofferma pensosa su alcuni dettagli ora tragici, ora intimistici, seguendo la trama omerica con accorta fedeltà. Il volume ha avuto un discreto successo, perché si segnalano ristampe almeno fino al 1987. In questo suo adattamento, l'autrice però non concede particolare spazio all'espressione della dimensione femminile che resta collocata sullo sfondo. E, tuttavia, non vengono mai taciuti i forti sentimenti che animano queste donne omeriche: sentimenti di amore, di sconforto, di dolore, ma anche di nobiltà davanti ai grandi guerrieri e al destino implacabile. Le donne paiono comporre un corteggio dolente da cui solo alcune – le dee e Elena – sembrano staccarsi per i doni speciali di cui sono dotate.

Leggendo l'adattamento di Rosa Calzecchi Onesti si ha l'impressione di trovarsi davanti a una rielaborazione fedele della fonte omerica, ma capace allo stesso tempo di parlare alla contemporaneità: detto in altre parole, *L'ira di Achille* sembra un'opera pensata per incuriosire e interessare lo sguardo giovanile che vuole conoscere e gustare un mondo antico non così lontano da noi, dalle nostre emozioni, dai nostri errori e dalla nostra ansia di vivere. In breve, scorrendo quelle pagine ben modulate, si intuisce che l'autrice abbia avuto come scopo ultimo quello di avvicinare le nuove generazioni alle sorgenti sempre vivificanti della cultura classica: del resto, Rosa Calzecchi Onesti portò avanti un simile impegno didattico e pedagogico anche attraverso contributi metodologici e testi scolastici dedicati alla divulgazione della cultura letteraria classica.³⁵

7. BEATRICE MASINI

Questa rassegna di storia della letteratura mitologica giovanile italiana non sarebbe completa senza citare una scrittrice per l'infanzia dei nostri giorni che ha attraversato molti generi narrativi e che, soprattutto, ha dedicato al mito alcune delle sue opere più toccanti: si tratta di Beatrice Masini che è traduttrice, editor, giornalista e scrittrice per la gioventù di poliedrica vocazione e di lirico spessore. Nota per le sue traduzioni di alcuni dei volumi della saga di Harry Potter, Beatrice Masini si contraddistingue per una produzione lettera-

³⁵ Ivi: 432.

ria per l'infanzia particolarmente multiforme e interessante: una produzione che va dalla fantascienza alla biografia, dal romanzo scolastico al mito. E su quest'ultima tipologia di racconto esplorata dall'autrice concentreremo la nostra attenzione.

Tra le sue pagine mitologiche meritano di essere ricordati i libri *Signore e signorine. Corale greca* del 2002 per Einaudi Ragazzi e *Il libro dell'attesa* del 2009 per le Edizioni Arka di Milano. Il primo volume si apre con una dichiarazione di poetica fatta pronunciare a un coro di chiara ascendenza epica: «Dea, te ne prego, non cantare il luccichio della guerra, lascia stare l'ira che fa dire cose sciocche [...] non voglio parlare di eroi, non voglio scrivere poemi [...] sono altre le voci che ascolto, le voci segrete che nessuno sente, le voci delle donne, le parole che non si leggono nei poemi, le parole che i poeti non vogliono, che loro non sanno».³⁶ L'intento di Masini è quello di raccontare a giovani lettrici e lettori le voci cancellate ma non perdute delle tante protagoniste degli antichi miti ellenici: passano davanti agli occhi le parole di Atalanta, Circe, Medea, Ifigenia e delle altre donne dei racconti ancestrali; parole a lungo nascoste o coperte dalle altre voci degli eroi maschi; parole magari accennate, appena sussurate, escono finalmente dall'ombra grazie alla penna di Beatrice Masini la quale – nel rispetto dei miti originali tramandati dalla tradizione – riesce a rendere tangibili le gioie e i timori, le frustrazioni e i desideri di queste creature fragili e forti allo stesso tempo. Si può azzardare che *Signore e signorine. Corale greca* sia un libro rivolto primariamente alle bambine, perché ascoltino l'eco di richiami antichi ma sempre vivi, in quanto capaci di raccontare l'eterna poesia dello sguardo femminile. Ma è altresì vero che si tratta di un libro rivolto anche ai ragazzi – intesi come maschi – perché essi trattengano in loro stessi il senso più profondo di quei racconti che invitano al rispetto della dignità femminile. *Signore e signorine* è un piccolo libro, ma è potente come un metaforico grido pedagogico.

Ugualmente affascinante e intenso è l'albo illustrato *Il libro dell'attesa*³⁷ in cui il testo di Masini è completato dalle suggestive e perfette illustrazioni di Octavia Monaco: l'attesa di cui si parla è quella di Penelope e di Telemaco che aspettano il loro Ulisse – marito e padre – per vent'anni: un periodo lungo di assenza in cui Penelope ha voluto essere fedele al suo ruolo di consorte e di regina – un ruolo difeso con amore e astuzia – mentre

³⁶ MASINI 2002: 7.

³⁷ MASINI 2009.

Telemaco è dovuto crescere e divenire uomo senza conoscere il padre. Le parole di una donna e di un ragazzo – due tipologie di personaggi normalmente marginali nell'esposizione mitologica tradizionale – qui diventano centrali e si fanno dense di speranza e di malinconia, di amore e di pietà. Il testo di Masini è scarno, essenziale, ma toccante: la scrittura completa il proprio senso attraverso le illustrazioni – dominate da diverse pastose tonalità di colore azzurro – che delineano ora il cielo, ora il mare di Itaca, ora i personaggi e il loro ambiente di vita. Finalmente una donna e un ragazzo parlano dei loro sentimenti verso un uomo che ha occupato tanta parte della scena narrativa mitologica e che è sempre stato mosso dal desiderio di ritornare dalla sua donna e da suo figlio. Un racconto già tante volte attraversato dai narratori e dagli adattatori, ma che Masini sa esporre con un nuovo e originale punto di vista.

Si conclude così questa rapida incursione nella letteratura mitologica italiana per la gioventù: si è voluto compiere un'esplorazione del tema attraverso le figure femminili – ora narrate, ora narratrici – che hanno definito in modo significativo il profilo poetico di questa tipologia di racconti. Gli adattamenti mitologici hanno consentito a molte scrittrici di emergere come autrici autonome e di rivendicare così anche per loro uno spazio culturale di forte rilevanza: il mito classico occupa, infatti, un'area importante dell'immaginario collettivo e della formazione intellettuale condivisa, pertanto il fatto che nel nostro Paese ad adattare per le giovani generazioni questi contenuti siano state inizialmente – e principalmente – delle scrittrici anziché degli scrittori non è cosa secondaria. Pure diversi autori per l'infanzia hanno approcciato il tema – abbiamo visto Rodari, ma si sarebbe potuto parlare anche di Roberto Piumini – e hanno saputo parlare in maniera originale e toccante di questa materia, spesso accostandosi ad essa tramite quelle figure femminili ancestrali capaci di suscitare pensieri divergenti e inattesi. Nella nostra letteratura per l'infanzia gli dei e gli eroi del mito hanno dovuto sovente condividere il podio con le dee e le eroine le cui parole sono state recuperate e valorizzate da autrici e autori capaci di guardare oltre gli schemi, oltre gli stereotipi culturali più consolidati. Il senso profondo di questa operazione è stato sicuramente quello di avviare giovani lettrici e lettori verso la comprensione e l'apprezzamento di storie remote dall'innegabile fascino e bellezza; ma è certo che attraverso le trame perenni dei miti si sia voluto

mostrare anche come gli eventi e il destino, le gioie e i timori si debbano fronteggiare insieme – donne e uomini – senza gerarchie e senza false primazie di genere.

E questo, pedagogicamente, non è poco.

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO 1946 = Nota anonima e senza titolo riportata in «Giornale della libreria. Organo ufficiale dell'Associazione Italiana Editori», 59, 13, (Milano, luglio 1946), 224.
- ARICI 1959 = Azelia Arici, *Ricordo di Luisa Banal*, in «La parola e il libro. Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche», 1 (Gennaio-Febbraio 1959), 7-13.
- ARTICONI 2020 = Angela Articoni, *Non solo favole. Miti e leggende raccontati da Gianni Rodari*, in *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*, a cura di Letterio Todaro, Roma, Editoriale Anicia, 2020, 185-202.
- ASCENZI - SANI 2005 = Anna Ascenzi - Roberto Sani, *Il libro di scuola tra idealismo e fascismo*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- BANAL 1930 = Luisa Banal, *Lazio divino. Romanzo storico-leggendario dell'antica Roma*, Torino, Paravia, 1930.
- BELPOLITI 1998 = Marco Belpoliti, *Primo Levi*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- BERARDI 2012 = Silvio Berardi, *Mary Tibaldi Chiesa*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- BOERO 2020 = Pino Boero, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Trieste, Edizioni EL - Einaudi Ragazzi, 2020.
- BOERO - DE LUCA 2009 = Pino Boero - Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Bari - Roma, Laterza, 2009.
- CALZECCHI ONESTI 1970 = Rosa Calzecchi Onesti, *L'ira di Achille*, Milano, Mursia, 1970.
- CANTONI ORVIETO 1911 = Laura Cantoni Orvieto, *Storie della storia del mondo: greche e barbare*, Firenze, Bemporad, 1911.
- CANTONI ORVIETO 1924 = Laura Cantoni Orvieto, *Légendes du monde grec et barbare*, Paris, Nathan, 1924.
- CANTONI ORVIETO 1966 = Laura Cantoni Orvieto, *Stories of Greece and the Barbarians*, London, Burke, 1966.
- FAETI 1972 = Antonio Faeti, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972.

- FAETI 1974 = Antonio Faeti, *Il crepuscolo dell'orco pedagogico*, prefazione a Emma Perodi, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Torino, Einaudi, 1974.
- FAETI 1983 = Antonio Faeti, *L'oasi nel salotto: iconografia e industria culturale negli anni Trenta*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, a cura di Renato Barilli, Milano, Mazzotta, 1983, 435-440.
- GRANDI 2011 = William Grandi, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011.
- LOMBARDO RADICE 1925 = Giuseppe Lombardo Radice, *Accanto ai maestri. Nuovi saggi di propaganda pedagogica*, Torino, Paravia, 1925.
- LUGLI 1963 = Antonio Lugli, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Firenze, Sansoni, 1963.
- MARONE 2004 = Francesca Marone, *Narrare la differenza. Generi, saperi e processi formativi nel Novecento*, Milano, Unicopli, 2004.
- MASINI 2002 = Beatrice Masini, *Signore e signorine. Corale greca*, San Dorligo della Valle (TS), Edizioni EL - Einaudi Ragazzi, 2002.
- MASINI 2009 = Beatrice Masini, *Il libro dell'attesa*, Milano, Arka, 2009.
- NERI 2007 = Annalisa Neri, *Tra Omero e Pavese. Lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, in «Eikasmos», XVIII (2007), 429-435.
- POESIO 1971 = Carla Poesio, *Laura Orvieto*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- REBELLATO 2016 = Elisa Rebellato, *La scala d'oro. Libri per ragazzi durante il fascismo*, Milano, Unicopli, 2016.
- RODARI - ALTAN 2008 = Gianni Rodari (testo) - Tullio Altan (ill.), *Il re Mida*, San Dorligo della Valle (TS), EL, 2008.
- RODARI - LUZZATI 1982 = Gianni Rodari (testo) - Emanuele Luzzati (ill.), *Atalanta: una fanciulla nella Grecia degli dei e degli eroi*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- RODARI - NEGRIN 2001 = Gianni Rodari (testo) - Fabian Negrin (ill.), *Atalanta*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- TIBALDI CHIESA 1935 = Maria (Mary) Tibaldi Chiesa, *La leggenda aurea degli dei e degli eroi*, Torino, UTET, 1935.

A READING FOR HER. OMERO LETTO DA ALMA-TADEMA, TRA INNOVAZIONE ICONOGRAFICA E RICEZIONE DELLA CULTURA GRECA NELL'INGHILTERRA VITTORIANA

Matteo Piccioni
Ministero della Cultura

RIASSUNTO: Il presente contributo si propone di analizzare il dipinto *A Reading from Homer* di Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art) puntando l'attenzione sull'innovazione iconografica che rielabora il tema ottocentesco del rapporto tra Omero e il suo pubblico in relazione alla ricezione della cultura greca e della questione omerica nell'Inghilterra vittoriana utilizzando una prospettiva di genere. L'articolo ricostruisce le vicende legate alla realizzazione del dipinto e le sue fonti, soffermandosi sui singoli personaggi che compongono il pubblico in ascolto della lettura da Omero e, in particolare, si indaga il ruolo della fanciulla al centro del quadro. Quale visione del pubblico femminile dell'epica e di Omero era concepita nell'Inghilterra vittoriana e quale interpretazione propone, di quel contesto, Alma-Tadema con il suo dipinto? Inoltre, il contributo approfondisce le questioni relative alle trasformazioni dell'arte e del gusto nel secondo Ottocento, esamina la metamorfosi del dipinto di storia e della sua ibridazione con la pittura di genere, il tema della lettura femminile e della lettura ad alta voce, nonché l'ambiguità con cui Alma-Tadema stesso guarda all'universo femminile e alla sua rappresentazione.

PAROLE CHIAVE: Omero, Lawrence Alma-Tadema, ricezione di Omero, iconografia omerica, gender studies, pubblico femminile, pittura del XIX secolo, pittura di storia, pittura di genere, pittura neopompeiana, pittura inglese, rappresentazione dell'artista, età vittoriana, questione omerica

ABSTRACT: This contribution aims to analyze the painting *A Reading from Homer* by Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art). It focuses on the iconographic innovation that reworks the 19th-century theme of the relationship between Homer and his audience in relation to the reception of Greek culture and the Homeric question in Victorian England from a gender perspective. The article reconstructs the events linked to the realization of the painting

and its sources, focusing on the individual characters that make up the audience listening to the reading from Homer. In particular, it examines the role of the girl at the center of the painting. What female perspective on the epic and Homer was conceived in Victorian England, and what interpretation of that context does Alma-Tadema propose with his painting? Furthermore, the contribution addresses issues pertaining to the evolution of art and taste during the latter half of the nineteenth century. It examines the transformation of the history painting and its integration with the genre painting, the theme of female reading and reading aloud, and the ambivalence evident in Alma-Tadema's portrayal of the female universe and its representation

KEY-WORDS: Homer, Lawrence Alma-Tadema, reception of Homer, Homeric iconography, gender studies, female audience, 19th-century painting, history painting, gender painting, neo-Pompeian painting, English painting, artist representation, Victorian age, Homeric question



Fig. 1. Lawrence Alma-Tadema, *A Reading from Homer*, 1885, olio su tela, 91,8x183,5 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection, 1924.

1. PROEMIO

A Reading from Homer di Lawrence Alma-Tadema (1885, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, fig. 1), nell'affrontare il fortunato tema dell'artista e del suo pubblico am-

piamente trattato nella pittura del XIX secolo, si impone come un *unicum* nell'ambito dell'iconografia omerica.¹ Quest'ultima, infatti, si ritrova, qui, letteralmente stravolta dal momento in cui il protagonista non è più il vecchio aedo che recita i suoi versi a un pubblico raccolto per strada, accompagnato dal suono della sua *kithára*, ma un giovane che legge alcuni brani da un papiro a un ristretto uditorio raccolto in un'elegante terrazza affacciata sul mare. In mezzo alla scena, quasi perfettamente al centro del quadro, siede mollemente sulla panca di marmo bianco una figura femminile, la cui bellezza britannica e tutta ottocentesca contrasta con l'aspetto più mediterraneo del ragazzo ai suoi piedi a cui tiene la mano, particolare che non è mancato di essere colto dai commentatori² in occasione dell'annuale esposizione della Royal Academy of Art nella primavera del 1885. Rispetto alle opere coeve di Alma-Tadema, tuttavia, la prevalenza di figure maschili che abitano la scena apre alcuni interrogativi sulle scelte compiute dall'artista nell'elaborazione del dipinto: qual è il ruolo della fanciulla al centro del quadro così come del suo compagno? Tenuto conto che l'uditorio è il vero protagonista del dipinto, che tipo di pubblico sta ascoltando una lettura da Omero e, più in generale, cosa racconta *A Reading from Homer* rispetto al pubblico dell'epica? E come si pone rispetto alla riformulazione di un'iconografia omerica consolidata, anche rispetto alle trasformazioni del dipinto di storia nel corso del XIX secolo? Nelle pagine che seguono proverò a dare risposta a questi interrogativi ricostruendo la storia del dipinto, analizzandone gli elementi peculiari e il contesto culturale di elaborazione.

2. UN QUADRO DA CAMERA

Commissionato dal filantropo e collezionista newyorkese Henry Gurdon Marquand per il tramite di Charles Deschamps (nipote, questi, di Ernest Gambart agente di Alma-Tadema) già nel 1882, il dipinto era destinato alla stanza della musica e della poesia del suo stupefacente appartamento a Park Avenue. Dalla ricca dimora di Marquand, il dipinto passò dal 1891 al 1892 in comodato al Metropolitan Museum of Art di New York (di cui il banchiere

¹ Sul dipinto, la sua storia e le sue vicende collezionistiche, si vedano: DORMENT 1986: 3-8; SWANSON 1990: 228, n. 305; PRETTEJOHN 1996; BARROW 2004: 125-126; EAD. 2007; GILLARD-ESTRADA 2019.

² PHILLIPS 1885: 335-336. Cfr. GILLARD-ESTRADA 2019.

era tra i fondatori, nonché presidente fino alla morte sopraggiunta nel 1902), per poi essere prestato alla World's Fair: Colombian Exposition di Chicago del 1893 e diventare l'opera di maggior successo e richiamo dell'artista, almeno fino a quando fu ancora in vita.³

Come racconta Richard Dorment sulla genesi del quadro, citando la corrispondenza tra Marquand e il suo agente, e i resoconti dell'epoca,⁴ ai primi di marzo del 1882 il pittore stava lavorando a un "Singer of Homer" richiesto da Deschamps. È probabile che a questo periodo possa appartenere il disegno conservato al Dahesh Museum of Art (New York), *First concept for A Reading of Homer*,⁵ datato dal museo proprio intorno al 1882. Nel foglio si vedono due donne – una sdraiata e una seduta a terra – intente ad ascoltare una figura (apparentemente maschile e dai costumi arcaici) suonare una cetra, verosimilmente interpretabile come un rapsodo che intona i versi di Omero accompagnato dal suo strumento; la scena è ambientata sotto il portico di un tempio affacciato sul mare. Anche se il disegno risulta a volte collocato al 1884-1885,⁶ credo che sia giusto accogliere la datazione data dal museo al 1882 proprio perché lo schizzo ben si relaziona all'idea del "singer" menzionato nella lettera di Deschamps. Inoltre, è evidente che si tratta di una delle prime idee del dipinto poi totalmente rivoluzionato rispetto a questo concetto iniziale, e non di una fase intermedia. È interessante notare che, secondo Barrow, il progetto fu rifiutato da Marquand perché, ipotizza, il magnate ritenne Omero un soggetto prettamente "virile" non interpretabile «in un'ottica languidamente femminile».⁷ Questa intuizione apre a una serie di riflessioni interessanti sul ruolo del pubblico femminile di Omero e sulla sua concezione in età vittoriana su cui tornerò più avanti; per ora mi limito a supporre che da quel rifiuto potrebbe essere derivato il momento di stallo che ha portato Alma-Tadema a mettere da parte il soggetto per i due anni successivi.

³ Cfr. QUERCI 2007: 35.

⁴ DORMENT 1986: 3.

⁵ Un'iscrizione di Charles Deschamps, sul retro di questo disegno, datata 1902, recita: «One of the ideas L. Alma Tadema had for a picture *A Reading of Homer* to be submitted to Mr. H[enr]y Marquand of New York, who subsequently commissioned Tadema to paint him a picture of the subject, but of which the composition was quite different».

⁶ BARROW 2004: 125.

⁷ Ivi: 126.

Nella corrispondenza di Marquand si torna a parlare del dipinto nel settembre del 1884, quando Alma-Tadema scrive al suo committente di aver rimodellato il suo soggetto perché non soddisfatto del risultato. Nella lettera si legge che: «The Rapsod[ist] still sits in a marble seat & there is some sort of a seat left for two women instead of one besides. I have added four more figures to the auditory, which seems to me a great improvement. The ilex grove which showed above the seat is now much clearer & makes a beautiful background for the figures, especially that through the stems of the trees. I intend showing a bit of [unintelligible word] sea & sunny distance through the columns of temple & amongst the trees an altar & statue of a God appropriate to the place. Somehow the thing looks more natural & that is of course a great gain I am sure you will like it better».⁸ Secondo Dorment, che pubblica la lettera, il pittore sta parlando del *Plato*, il dipinto su cui Alma-Tadema stava lavorando sicuramente al principio del 1885, come testimonia un corrispondente di *The Athenaeum* in un resoconto del 7 febbraio 1885 a seguito di uno “studio visit” all’artista;⁹ ma, a mio modo di vedere, potrebbe trattarsi di una versione intermedia di *A Reading from Homer*, una fase in cui il “working title” dell’opera poteva ancora essere *Singer of Homer*. La presenza del rapsodo e dell’uditorio permette di risalire, infatti, a questo soggetto piuttosto che a quello di un filosofo con i suoi discepoli.¹⁰ Inoltre, la presenza delle colonne, degli alberi e del mare, rimandano senz’altro al primo schizzo dell’opera. Secondo il corrispondente dell’*Athenaeum*, il Platone a cui Alma-Tadema stava lavorando vedeva protagonista il filosofo raffigurato seduto tra i fusti di due colonne doriche di marmo di un tempio posto su una scogliera a picco sul mare siciliano, circondata da lecci e ulivi grigi. Platone esponeva la sua filosofia a un pubblico composto da una madre, una figlia e una donna bruna reclinata e altre figure di astanti.¹¹ Se si confronta quanto scritto nella lettera e la descrizione del critico dell’*Athenaeum* capiamo che il dipinto del settembre 1884 è molto più vicino a *A Reading from Homer* che al *Plato* descritto nel febbraio del 1885, sebbene ci siano molti elementi in comune, dal tempio, alle colonne, ai lecci, al pubblico. A questo punto, sembra fuori di dubbio che l’e-

⁸ DORMENT 1986: 4.

⁹ Ivi: 3.

¹⁰ In particolare, il riferimento al rapsodo non sembra pertinente con la figura di Platone.

¹¹ DORMENT 1986: 3.

laborazione del quadro per Marquand e il Platone siano stati coevi, così come il fatto che le due opere si siano influenzate a vicenda nelle rispettive elaborazioni o addirittura, come plausibile dal mio punto di vista, sovrapposte in varie fasi in cui l'artista tornava ripetutamente all'uno o l'altro soggetto.¹² Le fonti informano, infine, che *A Reading from Homer* fu realizzato in un solo mese perché il *Plato* non era ancora pronto (*The Athenaeum*, il 2 maggio 1885) o, più credibilmente, in due mesi come indica la biografa e amica dell'artista, Helen Zimmern, sottolineando però che questo tempo era riferito alla versione finale mentre gli studi preliminari «including an abandoned picture that was to have been called *Plato*, occupied eight months work». ¹³ Comunque siano andate le cose, va detto che sia il dipinto descritto a Marquand che il Platone dimostrano che quell'anno l'artista era concentrato a dipingere soggetti greci (non così frequenti nel suo repertorio) che contemplavano l'interazione di diversi personaggi e, in particolare, il rapporto tra poeta/filosofo e il suo pubblico e che i due dipinti siano poi confluiti in *A Reading from Homer*.



Fig. 2. Lawrence Alma-Tadema, *Sappho and Alcaeus*, 1881, olio su pannello di legno, 66x122 cm. Baltimora, The Walters Art Museum, Acquired by William T. Walters, after 1881.

¹² Le fonti dicono che da luglio 1884 Alma-Tadema lavorava incessantemente al *Platone*. Swanson ipotizza che il *Platone* sia stato poi trasformato in *A Reading from Homer*. Dal mio punto di vista, invece, quest'ultimo è un dipinto del tutto nuovo come hanno anche dimostrato le radiografie del Philadelphia Art Museum pubblicate ivi: 4, fig. 1-1.

¹³ ZIMMERN 1886: 25

Nel ripensare, in un così breve lasso di tempo, a rivoluzionare una composizione complessa in termini di ambientazione e struttura, l'artista ha probabilmente messo insieme una gran messe di fonti, studi e riflessioni. Partendo dal suo repertorio, sicuramente l'impostazione generale – e credo che questo lo avesse già in mente nelle prime versioni – deriva da *Sappho and Alcaeus* (1881, The Walter Art Museum, fig. 2) con la divisione speculare tra esecutore a destra e pubblico a sinistra, oltre alla presenza di un emiciclo marmoreo. Tuttavia, credo che Alma-Tadema avesse in mente, per il suo soggetto, anche altri dipinti che tematizzano la lettura di poemi epici a un pubblico più o meno ristretto. Tra gli autori che l'artista olandese-britannico conosceva certamente e che hanno affrontato il tema, penso a Jean-Auguste-Dominique Ingres con *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste, Livie et Octavie* (1811-1812, Musée des Augustins, Tolosa), opera nota all'epoca anche per le numerose riproduzioni; oppure, a Domenico Morelli che, con *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este* (1865, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), ebbe gran successo all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, tenendo presente che i due si erano conosciuti a Napoli e Pompei proprio negli anni Sessanta;¹⁴ infine, a *Le Poète Florentin* di Alexandre Cabanel (1861, Metropolitan Museum of Art, New York, fig. 3), pittore della cerchia neogreca e pompier che Alma-Tadema aveva frequentato a Parigi. Quest'ultimo in particolare sembra averlo maggiormente colpito e poteva averne avuto notizia magari proprio da Marquand o da Deschamps, visto che il dipinto si trovava a New York dal 1880: seduti su di un ricco sedile di marmo istoriato, un poeta sta leggendo le sue poesie a un uditorio composto da una coppia amorevolmente abbracciata, e a due giovani, uno seduto al loro fianco con le ginocchia al petto e un altro sdraiato a pancia in sotto e con le gambe incrociate sopra lo schienale della panca. Soprattutto con riferimento a questi personaggi e alle loro posture, le tangenze tra *Le Poète Florentin* e *A Reading from Homer* sono troppo esplicite per non prendere in considerazione l'idea che Alma-Tadema possa avervi tratto ispirazione per asciugare il suo quadro su Omero.

¹⁴ QUERCI 2007: 31.



Fig. 3. Alexandre Cabanel, *Le Poète florentin* (Florentine poet), 1861, olio su legno, 30.5 x 50.5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The John Hobart Warren Bequest, 1923.

Tornando a Marquand e alla sua commissione per la sala da musica, ad Alma-Tadema fu affidato il compito di pensare all'intera progettazione tenendolo occupato nell'impresa negli anni tra il 1884 e il 1887.¹⁵ *A Reading from Homer* doveva pertanto inserirsi in un contesto ambientale in cui musica, poesia e teatro erano chiamate a convivere, assieme a *Amo te, ama me* (1881, Fries Museum, Leeuwarden), accomunate dall'ambientazione su terrazze marmoree molto simili tra loro, affacciate sul mare, da riferimenti letterari¹⁶ e dalla presenza di coppie in atteggiamento amoroso. In questo contesto, *A Reading from Homer* assunse una doppia valenza laddove veniva esaltata la poesia con riferimento al padre di tutti i poeti e, allo stesso tempo, posta l'attenzione sul rapporto artista/pubblico, oppure – più correttamente – tra *performance* e spettatori. In un gioco di

¹⁵ BARROW 2004: 126. Seguendo il gusto per le stanze a tema della ricca dimora del magnate americano (una sala da pranzo rinascimentale inglese, un fumoir arabeggiante, un salotto giapponese), Alma-Tadema scelse un'ambientazione greco-romana concretizzando il *pastiche* di elementi eterogenei che provenivano dall'antichità (greco, pompeiani, tardo-antichi) tipico dello stile dei suoi lavori.

¹⁶ *Ibidem*. «Amo te, ama me» è una frase tratta dal romanzo *Amazone* di Carel Vosmaer (1880) con riferimento all'iscrizione nell'anello che il protagonista dona alla sua amata, ma il dipinto non rappresenta una illustrazione del libro, ma solo una sua allusione. Si veda anche PRETTEJOHN 2012.

specchi e riferimenti tra la società antica e quella contemporanea, gli ascoltatori rapiti dalle parole di Omero si riflettono negli ospiti della stanza che li accoglie per ascoltare musica e letture poetiche. Del resto, come testimonia la fortunata formula “vittoriani in toga”,¹⁷ si è sempre evidenziato come i greci e i romani dei dipinti tademiani funzionassero come immagini speculari di loro stessi, della loro sostanza imperialista e del loro universo estetizzante,¹⁸ soprattutto proprio quando l’artista trasponeva attività di svago o commerciali dei suoi contemporanei in quel passato immaginato e reso vivo a un tempo, aspetti rilevati anche dalla critica coeva, non senza denunciare tra le righe (e spesso anche esplicitamente) la mancanza di correttezza filologica nelle ricostruzioni del pittore.

3. ΟΜΗΡΟΣ

Già dal titolo, *A Reading from Homer* ci informa della novità che il dipinto porta con sé rispetto alla tradizione iconografica dedicata a Omero. Come per altre opere dell’artista, si tratta di titoli didascalici che rimandano in maniera diretta al contenuto della scena: un poeta legge alcuni passi di Omero. Il momento congelato dall’immagine vede il recitante alzare gli occhi dal testo e rivolgersi direttamente, con enfasi, al pubblico astante totalmente assorbito dalle sue parole. Proprio questa relazione che si crea tra quegli sguardi, l’ardore con cui il poeta si rivolge al suo pubblico e allo stesso tempo il rapimento estatico dei quattro ascoltatori e, dunque, la capacità di creare una relazione empatica dell’artista con il suo pubblico sono sempre stati gli elementi che hanno attirato l’attenzione della critica, cogliendo in questi aspetti l’essenza stessa dell’opera.

Come già detto, l’originalità di *A Reading from Homer* risiede nell’essere – probabilmente – il primo dipinto che mette in scena una declamazione di poemi omerici senza la presenza del suo autore. Omero nell’opera è solo evocato e la sua presenza si dà, per lo più, sotto forma di parola. Questo avviene in maniera esplicita per due volte: nel titolo (che, come “paratesto”, è del tutto parte dell’opera) e nell’iscrizione in alto a destra. Impli-

¹⁷ SWANSON 1990: 39.

¹⁸ Cfr. GILLARD-ESTRADA 2019 e DORMENT 1986: 5.

citamente, il poeta si incarna nelle parole che riempiono il rotolo di papiro che il giovane uomo sta leggendo.

L'iscrizione tronca «OMHP[OΣ]» è incisa sullo schienale dello scranno su cui è seduto il poeta e che appare come il punto centrale di un emiciclo dedicato alla celebrazione dell'aedo. Tuttavia, Omero è presente nell'opera anche con riferimento a un altro elemento: la corona d'alloro che cinge il capo del lettore. Infatti, se si dà uno sguardo all'iconografia omerica, in particolare come tramandata nel corso del XVIII e XIX secolo, l'immagine del poeta è sempre identificabile da tre elementi: il fatto di essere cieco, la corona d'alloro e la cetra (questa presente anche nel dipinto di Alma-Tadema). Basta fare un confronto con la più importante celebrazione omerica nel campo dell'arte visiva ottocentesca, *L'Apothéose d'Homère* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1827, Musée du Louvre, Parigi) per trovare messi tutti insieme questi elementi. Interessante notare, poi, che sull'architrave del tempio davanti al quale si materializza la scena, compare, anche qui, una iscrizione tronca («OMHPO[Σ]»). Che Alma-Tadema avesse in mente questo dipinto è fuori di dubbio, visto che rappresentava – e rappresenta – il punto di arrivo di una tradizione visiva che ha origine nell'antichità classica e che si rivela ancora viva rispetto alla celebrazione del poeta come padre della cultura occidentale; allo stesso tempo, l'opera segna il superamento di una visione romantica che ha caratterizzato l'immagine di Omero quale portavoce delle tribolazioni subite dall'artista negletto della società e su cui si era imposta l'iconografia omerica diffusasi a partire dalla seconda metà del Settecento e nel corso dell'Ottocento.¹⁹ Nell'opera di Ingres, infatti, Omero, salendo sul trono della divinizzazione, attorniato dai più grandi autori, artisti e pensatori della storia, si lascia alle spalle gli aspetti narrativi della sua parabola “umana” tanto amata dalla pittura di storia primo ottocentesca e ormai relegata esclusivamente ai concorsi accademici. Tornerò nel prossimo paragrafo su questo aspetto.

L'assenza è il punto centrale di *A Reading from Homer*. Come in altri dipinti di Alma-Tadema, lo spazio vuoto tra chi parla/declama/recita e chi ascolta è, in realtà, pieno di significato.²⁰ In questo caso, si potrebbe dire, è proprio in quel vuoto che si insinua Omero.

¹⁹ WHITELEY 1974.

²⁰ Anne-Florence Gillard-Estrada ha parlato, per esempio, dello spazio vuoto significante tra Alceo e Saffo nell'omonimo dipinto in chiave di assenza di desiderio eterosessuale della poetessa per Alceo (GILLARD-ESTRADA 2019).

Egli è veicolato in quello spazio dalle parole pronunciate dal recitante e lo riempie prima di raggiungere il pubblico, ma solo gli spettatori interni al quadro (che vivono, quindi, *nel* quadro) possono goderne. Lo spettatore esterno (chi guarda il dipinto) non può udire, ma può vedere. Come ha suggerito in un passaggio molto suggestivo Garrett Stewart nel suo fondamentale libro *The Look of Reading*, i rettangoli che compongono il testo del rotolo sembrano dettare le pieghe verticali dei pilastri che corrono via verso la porzione di mare in cui si intravede un porto con le navi.²¹ Egli, con un approccio che pone l'attenzione alla centralità dello sguardo tanto cara ai *visual studies* di cui è autorevole esponente,²² definisce quella porzione «sliver of epic horizon as narrative vanishing point» quasi a indicare che lì possa materializzarsi, in un gioco di proiezioni, il contenuto del racconto (e se quel porticciolo si riferisse al celeberrimo passaggio del *Catalogo delle navi* in *Iliade*, II 494-759?).²³ Del resto, questo asse visivo che porta lo sguardo in prospettiva fino al porto e che passa proprio per lo spazio vuoto di cui si è detto sopra, in un certo senso, rappresenta la presenza di Omero e del suo spirito nel dipinto.

Qualunque lettura si voglia dare alla reinterpretazione dell'iconografia omerica offerta da Alma-Tadema, questa si inserisce in un contesto culturale attento agli studi di antichità nel quale lo stesso pittore era perfettamente inserito. L'artista non poteva non conoscere le note divulgazioni di John Addington Symonds con *Studies of the Greek Poets* (1873, 1876),²⁴ peraltro ben studiate e commentate da Oscar Wilde,²⁵ uno degli interlocutori privilegiati di Alma-Tadema per quanto riguarda le materie connesse all'antica Grecia, come dimostra la corrispondenza avuta ai tempi della realizzazione di *Sappho and Alcaeus*.²⁶ Già Elisabeth Prettejohn aveva intuito che l'assenza di Omero nel dipinto po-

²¹ STEWART 2006: 236.

²² Stewart ha dedicato numerosi contributi alla lettura e al rapporto tra il vedere e l'ascoltare, uno dei temi cardine della cultura visuale, così come alla performatività della lettura. Per una panoramica sulla cultura visuale e sugli aspetti legati ai metodi del guardare, così come ai soggetti che guardano, si rimanda a PINOTTI - SOMAINI 2016.

²³ Un riferimento al catalogo delle navi si trova nella recensione al dipinto all'Expo di Chicago nel 1893. Cfr. WALTON 1893: 15.

²⁴ SYMONDS 1880. Sulla ricezione greca nell'Inghilterra vittoriana si vedano TURNER 1981; EVANGELISTA 2009; e GOLDHILL 2011.

²⁵ NISBET 2017.

²⁶ Sui rapporti tra Wilde e Alma-Tadema dal 1877, cfr. Ross 2013: 106-110.

tesse essere connessa con l'attenzione (e la posizione) dell'artista rispetto al dibattito sulla questione omerica che infiammava le discussioni sulla poesia epica nell'Inghilterra vittoriana²⁷ e che magari Alma-Tadema appoggiasse la visione antitradizionale della cosiddetta "critica analitica" che vedeva in luogo di un autore unico, un insieme di autori che avrebbero elaborato i grandi poemi epici.²⁸

Rispetto alle conoscenze archeologiche e/o filologiche che interessavano la questione omerica del tempo, è importante ora porre l'attenzione proprio sull'oggetto centrale dell'opera, vale a dire il papiro che inevitabilmente catapultava la scena rappresentata ben oltre il momento in cui è ipoteticamente vissuto Omero (quando gli aedi trasmettevano solo oralmente le proprie poesie) o anche oltre i decenni successivi, quando erano i rapsodi a recitare a memoria i poemi epici accompagnati dalla cetra.

Seguendo il ragionamento di Prettejohn possiamo pensare che il dipinto voglia rappresentare il passaggio storico in cui avviene la registrazione scritta dei poemi omerici, con la cetra che accompagnava nel passato la recitazione orale, ora a terra inutilizzata. Proprio il papiro ci autorizza a spingere ancora più avanti la datazione della scena. Infatti, si tratta, con tutta evidenza, di una riproduzione del *Banks Homer Roll* (London, British Library) acquistato a Elefantina, in Egitto, nel 1821 da William John Banks e poi finito al British Museum nel 1879,²⁹ che Alma-Tadema certamente conosceva vista la sua compulsiva ricerca di fonti per i suoi dipinti. Il papiro è datato II-III secolo d.C. e certamente di contesto alessandrino. Possiamo dire che la scena è ambientata nell'Alessandria capitale culturale mediterranea dell'Impero Romano? In realtà, come noto, l'ambientazione dei dipinti all'aperto di Alma-Tadema è nella baia napoletana.³⁰ Questo gioco di anacronismi e dislocazioni è servito per sottolineare come la ricostruzione filologica non era affatto al centro della poetica tademiana, preoccupato di ottenere immagini verosimili di un generico passato greco-romano utilizzando gli strumenti del prelievo, della manipolazione, del montaggio, del ridimensionamento, del "riuso" e dell'attualiz-

²⁷ Cfr. TURNER 1981.

²⁸ Cfr. PRETTEJOHN 1996.

²⁹ Cfr. PARSON 2007: 22.

³⁰ Cfr. BARROW 2007.

zazione, modalità estranee alla filologia e più proprie del *pastiche* storicistico.³¹ Se ad Alma-Tadema, in definitiva, interessava principalmente la parvenza di una realtà possibile, un senso di concretezza, e, soprattutto, di quotidianità, Omero (o chi per lui) non poteva essere rappresentabile se non con l'unica testimonianza tangibile che di lui si ha: i dispositivi che tramandano le sue opere in forma scritta.

In generale, le opere di Alma-Tadema fondono due istanze: il “diletto” del pittore nel ricostruire virtualmente l'antichità “come poteva essere” nel quotidiano e il sollecitare l'interesse per un pubblico sempre più affamato di cose sorprendenti e seducenti. Non bisogna girarci intorno: Alma-Tadema era soprattutto un pittore attento al mercato e aveva ben compreso che una tecnica impeccabile, la bellezza dei protagonisti, la luminosità della scena ambientata in una ariosa terrazza affacciata sul mare erano (e sono tuttora) elementi apprezzati, prima di ogni altro, dal pubblico delle esposizioni, certamente meno avvezzo alle questioni più strettamente concettuali nascoste tra le pieghe di un'opera d'arte. In ogni caso, come per qualsiasi opera, anche quelle di Alma-Tadema avevano una doppia lettura. Infatti, non si può escludere che, sempre con riferimento all'iconografia tradizionale di Omero, si nasconda dietro al dipinto anche una celebrazione stessa dell'azione positiva dell'artista e della natura didattica dell'arte. Non è un caso, infatti, che il pittore firmi il suo *opus* CCLXVI³² con caratteri incisi proprio sulla seduta dello scranno dedicato al grande Poeta. Lo schienale, il sedile e il papiro teso, a ben guardare, formano un triangolo in cui il proprio nome, quello di Omero e la sua opera costituiscano nella prova di *A Reading from Homer* un'esaltazione del potere dell'arte e dell'aspirazione all'apprezzamento del pubblico.

In questa rivoluzione del soggetto omerico che vede scomparire la presenza fisica del Poeta, dunque, cosa sopravvive delle vecchie iconografie in *A Reading from Homer*? Molto in realtà e tutto legato proprio a quel pubblico che è protagonista del dipinto di Alma-Tadema e che rappresenta una proiezione attualizzata di quelli che erano gli antichi devoti ascoltatori di Omero.

³¹ Cfr. MUROLO 2007: 62.

³² Alma-Tadema “archiviava” le sue opere con numeri romani fin dai suoi primi lavori adolescenziali.

4. UN PUBBLICO DEVOTO

Jon Whitley ha dedicato nel 1974 un saggio specifico al soggetto dell’“Omero abbandonato”, vale a dire del poeta errante che vaga e si ferma a cantare le sue odi a un pubblico improvvisato. In queste opere si profila un primo spostamento rispetto alla tradizione ben radicata nell’arte occidentale rinascimentale e post rinascimentale di rappresentare scene tratte dai poemi omerici, consolidatasi con maggior forza durante la seconda metà del XVIII secolo, quando emerge la tematica dell’*exemplum virtutis* che infonde nuova forza al dipinto di storia. Lo spostamento dal contenuto letterario dei poemi epici a quello storico – seppur leggendario – della figura di Omero si ha a partire dall’ultimo decennio del Settecento e si consolida in Europa nel primo quarto dell’Ottocento con l’affermarsi, nella temperie preromantica, dell’esaltazione del genio artistico, per lo più negletto e emarginato dalla società,³³ diventando poi uno dei temi prediletti per i concorsi d’Accademia.³⁴ In questi dipinti Omero appare come una persona anziana, visibilmente cieca, spesso accompagnata da un giovane pastore. Nel bel mezzo della campagna o poco fuori da una città, seduto su un masso, su un rocchio di colonna o su qualche altro appoggio di fortuna, l’aedo canta i suoi versi, accompagnato dalla cetra, a gruppi di persone che accorrono ad ascoltarlo incantati.

Jaume Pòrtulas ha dedicato un articolo all’uditorio giovane che circonda spesso Omero,³⁵ ragazzi e ragazze, a volte bambini e adolescenti. Prendendo in prestito le parole di Pòrtulas, anche nell’iconografia ottocentesca omerica possiamo affermare che “l’immagine del Vecchio cantore attorniato da un gruppo di giovani” costituisce “una situazione performativa frequente”. Questo tema è ricorrente nelle fonti che costituiscono la “Leggenda omerica” e in particolare nella cosiddetta *Vita herodotea*, evidentemente al fine di porre l’attenzione sul ruolo centrale dei poemi omerici nella formazione dei giovani e delle giovani greci.³⁶ Se il filologo catalano ha focalizzato la sua discussione sulla polarità “canto-

³³ Cfr. WHITELEY 1974

³⁴ *The Legacy of Homer* 2005.

³⁵ PÒRTULAS 2016.

³⁶ *Ibidem*.

re vecchio >< uditorio giovane” per evocare la dimensione corale di certa attività poetica,³⁷ in *A Reader from Homer* il superamento della visione tradizionale dell’immagine omerica si dà anche per via della parità “cantore giovane = uditorio giovane” laddove, dunque, è il pubblico composto da ragazzi a mantenere il legame con il passato. Tenendo a mente siffatti aspetti, in questo paragrafo concentrerò l’attenzione sul pubblico dell’iconografia omerica tradizionale, isolando alcuni elementi ricorrenti che caratterizzano i partecipanti alla *performance* dell’aedo, protagonisti di diversi dei principali dipinti realizzati nella prima metà dell’Ottocento che hanno come tema Omero che recita i suoi versi a un pubblico di persone.

In *Homer Singing the Iliad Outside the Gates of Athens* (1814, Nottingham City Museums & Galleries)³⁸ di Guillaume Guillon Lethière, il vecchio bardo, piegato dalla stanchezza e dall’età, è seduto su una pietra perfettamente quadrangolare davanti a una tomba fuori dalla città. Il giovane pastore che lo accompagna è addormentato, probabilmente spossato dalle continue peregrinazioni. Del gruppo di persone che si raccoglie intorno al Poeta mi soffermo – partendo da sinistra – sulla coppia di giovani e sul pastore errabondo riconoscibile dal bastone e dal cappello.³⁹ Gli stessi personaggi ricorrono, infatti, anche nell’*Homère chantant ses vers* (1834, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi, fig. 4) di Paul Jourdy.⁴⁰ Ambientato in un paesaggio fuori città più asciutto e sintetico rispetto a quello di Lethière, lo schema compositivo rimane lo stesso: il poeta seduto sulla sinistra; il giovane pastore che lo accompagna, questa volta nudo, seduto al suo fianco per terra in posa melanconica; un altro giovane nudo disteso anch’egli per terra sul proprio mantello; il pastore-viandante con cappello dietro alle spalle e bastone dietro a Omero che guarda fuori dal quadro per richiamare l’attenzione dello spettatore sulla scena; la coppia di giovani abbracciati. Ancora, gli stessi personaggi sono presenti nell’*Homère* di

³⁷ Ivi: 26.

³⁸ Sul dipinto si veda ALFREY - WRIGLEY 2013

³⁹ Interessante segnalare un asse concettuale tra Lethière, che rappresenta quel passaggio tra la dimensione orale e quella scritta dell’epica antica, e il dipinto di Alma-Tadema in cui questa appare pienamente compiuta. Il tema della trascrizione dei poemi omerici torna anche in *Singender Homer auf Delos* del bavarese Johann Michael Wittmer (1839, Museum der Harmonie, Gernsbach), mentre in *Homère chantant l’Odyssée à l’entrée d’une bourgade de Grèce* di Jean-Pierre Saint-Ours (1793), si vedono chiaramente i papiri tenuti in mano dal pastore accompagnatore di Omero.

⁴⁰ Su questo tema si veda *The Legacy of Homer* 2005.

Jean-Baptiste Auguste Leloir (1841, Parigi, Musée du Louvre) in una composizione più ricca e movimentata, anche se più paratattica. Al fianco di questa iconografia più “cittadina” se ne affianca un’altra più bucolica che vede Omero recitare i suoi versi a dei giovani pastori vestiti di pellicce di capra, il cui esempio più importante è rappresentato da *Homère et le bergers* di Jean-Baptiste Camille Corot del 1843 (Musée d’art et d’histoire de Saint-Lô) e che torna nelle prove realizzate per il Prix de Rome del 1864 sul tema *Homère dans l’île de Syros*, in particolare di Diogene Maillart e Jean-Paul Laurens.



Fig. 4. Paul Jourdy, *Homère chantant ses vers*, 1834, olio su tela, 114x146,5. Parigi, ENSBA-École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Da tutti i dipinti a soggetto omerico sopra esaminati, ho scelto di prelevare esclusivamente le figure che tornano regolarmente con il fine specifico di dimostrare come l'iconografia abbia distillato alcuni “tipi” e che questi tipi siano stati poi scientemente rielaborati ulteriormente da Alma-Tadema in *A Reading from Homer*. Il viandante che si copre con il mantello pesante all'estrema sinistra della composizione è certamente ispirato alle statuette di Tanagra, come a volte riportato dalla letteratura,⁴¹ ma non può non rimandare anche al tipo del pastore-viandante che compare nei dipinti ottocenteschi; il giovane

⁴¹ GILLARD-ESTRADA 2019.

vestito di pelli di capra sdraiato a terra a pancia in sotto, con la mano sul mento, non può non essere un riferimento esplicito ai pastori che pendono dalle labbra di Omero nei dipinti sopra richiamati; infine, la coppia che si tiene per mano, non può non avere una relazione diretta con le stesse coppie presenti in tutte le opere citate e presente da protagonista di queste scene fin nei più antichi esempi, come dimostra *Homère chantant l'Odyssée à l'entrée d'une bourgade de Grèce* dello svizzero Jean-Pierre Saint-Ours (1793, MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève). La coincidenza tra i personaggi che compongono il pubblico rappresentato in *A Reading from Homer* e quelli del pubblico dell'iconografia classica, in definitiva, è troppo stringente per non poter supporre una consapevole rielaborazione di uno schema dato ormai per consolidato in ambito accademico. Ed è proprio nella riconoscibilità di tale derivazione che si legge, a mio modo di vedere, la volontà del pittore di staccarsi dall'accademia propriamente detta per trasportare l'immagine antica di un fatto storico nella fragranza di un evento quotidiano (il *quid* della poetica tademiana). Di nuovo, emerge in questa pratica il tratto caratteristico del *modus operandi* del pittore olandese-britannico: prelevare, manipolare, miscelare e montare elementi provenienti da più fonti per comporre una raffigurazione che sia non filologicamente corretta, ma ragionevolmente credibile.

A Reading from Homer, in ultima analisi, rivede in chiave “sintetica” e modernizzante l'iconografia omerica selezionando quattro personaggi che sono il distillato di quelli della tradizione storica, in ascolto di un recitante “vicario” del vecchio bardo. L'impostazione ridotta, come proposto sopra, può essere stata ispirata dal *Dante* di Cabanel, forse servito come spunto per trovare la quadra rispetto all'affollata versione del *Plato/Singer of Homer*; ridurre ai minimi termini il *parterre* di ascoltatori ha evidentemente portato Alma-Tadema a scegliere dei “rappresentati” tra gli astanti che figuravano di solito in tali scene nel passato. Detto ciò, però, il pittore sembra concentrare tutta l'attenzione sulla coppia, quasi che tutti gli altri personaggi (poeta compreso) non facciano altro che da cornice ai due giovani. Del resto, non appare strano che l'autore abbia concentrato l'attenzione su di loro: molte delle opere realizzate da Alma-Tadema in quel torno di anni, tutte ambientate sulla terrazza affacciata sul mare, comprendono scene aneddotiche e leziose di *flirtation*, molto apprezzate dagli acquirenti altoborghesi del pittore, spesso poco inclini ai temi complessi del reale e più avvezzi a scenette di puro piacere visivo. Basti pensare a

dipinti come il citato *Amo te, ama me* che lo affiancava a casa Marquand, per capire come *A Reading from Homer* sia una versione più intellettualmente elaborata di quelle scenette, tenuto anche conto della sua destinazione finale. Va tenuto pure in considerazione che molti dei commenti contemporanei all'opera si concentravano proprio sulla coppia, sulla bellezza dei volti e delle espressioni, in particolare del ragazzo, considerato da alcuni il pezzo forte del dipinto⁴². Effettivamente, anche allo spettatore contemporaneo non sfugge l'intensità dei due giovani totalmente rapiti dall'interpretazione del poeta: i loro sguardi sono calamitati sulle labbra del recitante con un trasporto che si potrebbe definire a tratti sensuale. Quali parole possono attirare così l'attenzione di quei giovani? Che insegnamenti traggono da quei brani? Cosa porta la bionda fanciulla a rimanere quasi a bocca aperta ascoltando quei versi?

5. LE DONNE DI OMERO

L'unica figura femminile presente nella lettura pubblica di *A Reading from Homer* porta a interrogarsi sul perché di tale scelta da parte di Alma-Tadema, tenendo conto che i suoi dipinti sono per lo più abitati da numerosi personaggi femminili e, soprattutto, che il primo schizzo a matita noto del quadro prevedeva addirittura la sola presenza di due donne. Si è detto sopra, infatti, che il rifiuto del progetto iniziale da parte di Marquand possa essere legato, come suggerisce Barrow, al fatto che questi poteva ritenerlo troppo languido e femminile rispetto a un soggetto serio e legato all'universo maschile come Omero. Probabilmente, con la sua proposta, Alma-Tadema puntava a sottolineare l'aspetto più introspettivo dell'ascolto dell'epica omerica, in continuità con altri suoi quadri in cui sono presenti donne che ascoltano letture⁴³. Nel pensare a un dipinto destinato a una sala da musica, non è escluso che ipotizzasse di infondere un'atmosfera più placida e idilliaca, per sottolineare – in linea con altre sue opere volte all'esaltazione della donna – che anche nella poesia omerica c'era spazio per un pubblico femminile. In questo senso, la rivoluzione

⁴² *The Athenaeum* 1885b; ZIMMERN 1886.

⁴³ Per esempio, *Venantius Fortunatus reading his poems to Radegonda VI and the abbess in the monastery of Poitiers*, 1862, Dordrechts Museum; *Catullus Reading his Poems at Lesbia's House*, 1870, collezione privata.

iconografica rispetto al pubblico di Omero in seguito poteva essere, per certi versi, ancora più spinta nel suo rifiutare qualsiasi appiglio con la tradizione, sebbene questa attitudine tradisse un malcelato sessismo. È indubbio, infatti, che delle donne mollemente adagate su cuscini posti a terra richiamavano, dell'epica omerica, l'ascolto di qualche passaggio pruriginoso, come la celebre scena dell'*Inganno di Era* (*Iliade*, libro XIV), uno dei rari punti in cui emergono riferimenti al desiderio, alla seduzione, al sottile erotismo evocato, nel potenziale dipinto, dalla due fanciulle, piuttosto che modelli costruttivi eroici o virtuosi. Non credo che questa interpretazione dell'idea iniziale di Alma-Tadema e del cambio successivo di rotta – autonomo o imposto – possa essere così lontana dalla realtà se si pensa al languido *Love in Idleness* (1891, Newcastle-upon-Tyne, Laing Art Gallery), dipinto dedicato alle Odi oraziane con cui Alma-Tadema ha poi effettivamente elaborato lo schizzo iniziale per il cantore di Omero.

Non meraviglia che l'artista abbia tentato di imboccare quella strada, in quanto si profila come il pittore per eccellenza di una visione ambigua della donna in età vittoriana. Si pensi al fatto che i suoi dipinti erano spesso dedicati a celebrazioni di riti esclusivamente femminili, ostentando così una volontà di far emergere una tendenza a tratti “matriarcale”; ma poi, a conti fatti, il suo sguardo si rivelava sempre smaccatamente maschilista e classista laddove l'appropriazione di tali immaginari femminili si costruiva attraverso l'esaltazione di nobili matrone o belle ragazze.

Infatti, in generale, gli artisti vittoriani che si dichiaravano vicini alle cause dell'emancipazione della donna, sia di ambito accademico che della pittura più avanzata, continuavano a produrre immagini di donne languide e sognanti che non sembrano affatto mettere in crisi i concetti convenzionali di femminilità, anzi, continuavano a riservare loro rappresentazioni in ruoli subalterni rispetto a quelli maschili, anche negli svaghi. In questo senso, la lettura femminile in Alma-Tadema, come dimostrano i dipinti dedicati a questo tema (quando non strettamente legati a fatti storici), non offre mai l'immagine di una donna colta o indipendente, ma quasi sempre di una signora che si diletta, non senza un sottotesto erotico (si pensi a *A Favourite Poet*, 1889, Liverpool, Lady Lever Art Gallery).

Negli ultimi anni si sono moltiplicati gli studi dedicati all'iconografia della donna che legge, in quanto ne è stato riconosciuto un genere quasi autonomo⁴⁴, specificatamente

⁴⁴ STEWART 2006.

ottocentesco. Molti di questi studi hanno posto l'accento, per contrapposizione, sul legame che queste iconografie istaurano con l'universo maschile. Fin dall'antichità la dualità che caratterizza il rapporto uomo/donna si è sempre basato anche sulla diade pubblico/privato: l'uomo vive in società, la donna vive a casa; l'uomo è eroico, la donna la virtuosa; l'uomo dipinge, la donna legge. Alessandro Del Puppo, nel suo intervento sull'immagine della lettrice nell'Ottocento, sottolinea come la polarità maschile/femminile in un ambito culturale più o meno alto si dà come contrapposizione tra creativo (appannaggio prevalentemente maschile) e ricreativo (dominio del mondo femminile).⁴⁵ Se l'uomo è l'artista, il grande scrittore o musicista, la donna è colei che ricama, legge, suona il piano. Quest'ultimi sono i temi dominanti dei dipinti d'interno dell'Ottocento: che siano *intérieur* biedermeier o della pittura più avanzata, tutte queste immagini rimandano a una visione della donna introspettiva, assorbita nelle proprie azioni, comunque chiusa nei propri pensieri.⁴⁶ Da qui ne deriva che anche i generi pittorici cavalcano questa visione binaria: il dipinto di storia appartiene al campo del maschile, quello di genere a quello del femminile.

Nello sforzo di voler sintetizzare questi due generi pittorici, Alma-Tadema continua a camminare sul filo sottile che separa l'esaltazione del ruolo femminile e il mantenimento del controllo sulla donna. Questo atteggiamento, tipico degli uomini di cultura dell'età vittoriana, si riflette anche sulle letture date all'epica omerica e ai suoi protagonisti.⁴⁷ Gli studiosi e gli eruditi classici impegnati nei dibattiti sulla questione omerica esaltavano la visione di un Omero popolare, educatore del popolo, costruttore di identità. In questo senso, *A Reading from Homer* vuole rappresentare, con i suoi personaggi eterogenei, esattamente questa pluralità di destinatari, compresa la fanciulla che diventa così la referente per l'intero mondo femminile. Premessa dunque una visione della donna ancora legata ai pregiudizi vittoriani, non possiamo descrivere Alma-Tadema come un conservatore intransigente. Del resto, come ha dimostrato Gillard-Estrada nella sua lettura di *Sappho*, Alma-Tadema era capace – nell'esaltare tra le righe gli aspetti più strettamente legati agli amori omosessuali della poetessa – di poter sfidare le regole e i

⁴⁵ DEL PUPPO 2021: 21.

⁴⁶ PICCIONI 2015 e ID. 2016.

⁴⁷ Su alcuni aspetti del rapporto tra donne, epica e cultura patriarcale si veda DOWNES 2014.

limiti della società bigotta in cui viveva.⁴⁸ Tuttavia, in *A Reading from Homer* il fatto che il pittore rappresenti l'unica donna come componente di una coppia, conferma il suo collocarsi nella situazione di ambiguità di cui si è detto. La poesia epica è stata nell'antica Grecia per secoli lo strumento principale per la formazione di una donna, della sua identità e dei suoi valori, soprattutto nel momento in cui si affacciava alla vita adulta in direzione del matrimonio.⁴⁹ Del resto, se si rimanda ai principali interventi dedicati alle donne di Omero nell'Inghilterra vittoriana, si riscontra chiaramente un asseccamento di una visione siffatta nel confezionare una sorta di compendio della cultura greca "per signore". Partendo dal capitolo "The Women of Homer" di *The Greek Poets* di Symonds⁵⁰ in cui sono esaltate come figure positive, ma comunque deboli, Penelope e Andromaca, oppure all'omonima recensione mai pubblicata di Wilde al libro dello scrittore⁵¹ o, ancora, più didascalicamente nel testo, sempre dal medesimo titolo, di Walter Copland Perry, che si perde nell'esaltazione di tutte le virtù di grazia, bellezza e perfezione delle devote donne epiche fino a dire che sono il modello femminile di tutti i tempi,⁵² quel che emerge è che la società inglese vittoriana conferma il *cliché* che una donna in Omero esiste solo in relazione all'uomo a cui è attaccata⁵³. In questo senso la coppia di *A Reading from Homer* interpreta coerentemente questo ruolo. Alma-Tadema, in altre parole, sembra indicare che la fanciulla che tiene per mano il suo innamorato, con la testa cinta di fiori, le rose al suo fianco, ascolta affascinata ed entusiasta – oltre alle avventure della conquista di Troia, o delle peregrinazioni di Odisseo – le gesta e gli insegnamenti di Penelope, Andromaca e le altre che indicavano la corretta via rispetto a quello che una donna di buona società doveva imparare a essere in funzione del proprio consorte.⁵⁴ Nulla di nuovo sotto il sole, verrebbe da dire. E da questo punto di vista, sembra quasi che *A Reading from Homer* esprima

⁴⁸ GILLARD-ESTRADA 2019.

⁴⁹ Cfr. GENTILI 1984: 145, 317.

⁵⁰ SYMONDS 1880: 72-106.

⁵¹ *The Women of Homer* non fu mai pubblicato quando lo scrittore era in vita. Tuttavia, il pezzo poteva riflettere il pensiero che Wilde condivideva con i suoi amici e colleghi, compreso Alma-Tadema. Cfr. WRIGH - MEAD 2008.

⁵² COPLAND PERRY 1898.

⁵³ MONSACRÉ 2018.

⁵⁴ *Ibidem*.

perfettamente l'osservazione di Lillian Eileen Doherty per cui l'Odissea sembra corteggiare il suo pubblico di donne offrendo di identificarsi con figure femminili idealizzate che, per la loro astuzia, assomigliano all'eroe protagonista, ma che in realtà sono solo ricompensate di quel dono per essersi asservite a lui.⁵⁵

⁵⁵ DOHERTY 1995: 192.

BIBLIOGRAFIA

- ALFREY - WRIGLEY 2013 = Nicholas Alfrey - Richard Wrigley, *Guillaume Guillon Lethière's Homer Singing the Iliad Outside the Gates of Athens (1814): A French Neoclassical History Painting's Journey from Rome to Nottingham*, in «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», 10 (2013), 250-263.
- BARROW 2004 = Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema* (edizione italiana), London, Phaidon, 2004.
- BARROW 2007 = Rosemary J. Barrow, *Un passo da Omero (A Reading from Homer)*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 263.
- COPLAND PERRY 1898 = Walter Copland Perry, *The Women of Homer*, London, William Heinemann, 1898.
- DEL PUPPO 2021 = Alessandro Del Puppo, *Lettura, assenza, desiderio. Variazioni sulla tematica dell'assorbimento*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*, a cura di Giovanna Capitelli - Olivia Santovetti, Roma, Campisano Editore, 2021, 17-26.
- DOHERTY 1995 = Lillian Eileen Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- DORMENT 1986 = Richard Dormont, *British painting in the Philadelphia Museum of Art from the seventeenth through the nineteenth century*, Philadelphia, Museum of Art, 1986.
- DOWNES 2014 = Jeremy M. Downes, *Recursive Desire: Rereading Epic Tradition*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2014.
- EVANGELISTA 2009 = Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- GENTILI 1984 = Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Roma - Bari, Laterza, 1984.
- GILLARD-ESTRADA 2019 = Anne-Florence Gillard-Estrada "Not so, surely, looked the Greeks": *Alma-Tadema's reconstructions of Grecian scenes*, in «Polysèmes», 21

- (2019), n. speciale *Reconstruction(s)*, a cura di Xavier Giudicelli (<<http://journals.openedition.org/polysemes/4805>>).
- GOLDHILL 2011 = Simon Goldhill, *Victorian Culture and Classical Antiquity: Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- MONSACRÉ 2018 = Hélène Monsacré, *The Tears of Achilles*, trans. Nicholas J. Sneed. Introduction by Richard P. Martin, Washington DC, Center for Hellenic Studies, 2018 (<http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_MonsacreH.The_Tears_of_Achilles.2018>).
- MUROLO 2007 = Nadia Murolo, *I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: alcune considerazioni*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 54-69.
- NISBET 2017 = Gideon Nisbet, *How Wilde Read John Addington Symonds's. Studies of the Greek Poets*, in *Oscar Wilde and Classical Antiquity*, edited by Kathleen Riley et al., Oxford, Oxford University Press, 2017, 7-56.
- PARSON 2007 = Peter Parsons, *City of the Sharp-Nosed Fish. Greek Lives in Roman Egypt*, London, Weldenfen and Nicolson, 2007.
- PHILLIPS 1885 = Claude Phillips, *The Royal Academy*, in «The Academy», 27 (9 May 1885), 335-336.
- PICCIONI 2015 = Matteo Piccioni, *Le stanze di Flaubert. Intérieurs tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di Michele Nicolaci - Matteo Piccioni - Lorenzo Riccardi, Roma, Campisano Editore, 2015, 241-249.
- PICCIONI 2016 = Matteo Piccioni, *Dall'interno all'esterno. "Intérieur à Arcachon" di Édouard Manet*, in «L'Uomo Nero», 13 (2016), 12-27.
- PINOTTI - SOMAINI 2016 = Andrea Pinotti - Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2017.
- PÒRTULAS 2016 = Jaume Pòrtulas, *ΓΕΡΩΝ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΑΟΙΔΟΣ*, in «Myrtia», 31 (2016), 13-31.

- PRETTEJOHN 1996 = Elizabeth Prettejohn, *A Reading from Homer*, in *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Catalogo della mostra (Van Gogh Museum, Amsterdam e Walker Art Gallery, Liverpool), edited by Edwin Becker - Edward Morris, New York, Rizzoli, 1996, n. 67, 231-232.
- PRETTEJOHN 2012 = Elizabeth Prettejohn, *Seeing and Making Art in Rome: Carel Vosmaer's The Amazon*, in *Romans and Romantics*, edited by Timothy Saunders et al., Oxford, Oxford University Press, 2012, 285-304.
- QUERCI 2007 = Eugenia Querci, *Nostalgia dell'antico: Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, in *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 2007-2008), Milano, Electa, 2007, 20-39.
- ROSS 2013 = Iain Ross, *Oscar Wilde and Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- STEWART 2006 = Garrett Stewart, *The Look of Reading: Book, Painting, Text*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- SWANSON 1990 = Vern Grosvenor Swanson, *The biography and catalogue raisonné of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, Garton, 1990.
- SYMONDS 1880 = John Addington Symonds, *Studies of the Greek Poets*, New York, Harper, 1880.
- The Athenaeum* 1885a = *Fine Art Gossip*, in «The Athenaeum», February 7, 1885, 191.
- The Athenaeum* 1885b = *Royal Academy (First Notice)*, in «The Athenaeum», May 2, 1885, 571.
- The Legacy of Homer* 2005 = *The Legacy of Homer. Four Centuries of Art from the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris*. Catalogo della mostra (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; Art Museum, Princeton; Dahesh Museum, New York) a cura di Emmanuel Schwartz, New Haven, Yale University Press, 2005.
- TURNER 1981 = Frank M. Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- WALTON 1893 = William Walton, *World's Columbian Exposition Art and Architecture*, Vol. II. *The Art*, Philadelphia, G. Barrie, 1893.

WHITELEY 1974 = Jon Whiteley, *Homer abandoned: a French neo-classical theme*, in *The Artist and the Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec*, edited by Francis Haskell - Anthony Levi - Robert Shackleton, Oxford, Clarendon Press, 1974, 40-51.

WRIGHT - MEAD 2008 = *Oscar Wilde: The Women of Homer*, edited by Thomas Wright - Donald Mead, London, The Oscar Wilde Society, 2008.

ZIMMERN 1886 = Helen Zimmern, *Sir L. Alma Tadema, Royal Academician: His Life and Works*, London, Art Journal Office, 1886.

THE REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTERS IN BUTLER'S TRANSLATION OF THE *ODYSSEY*: A CORPUS-BASED APPROACH

Daniel Russo

Università degli Studi dell'Insubria

RIASSUNTO: In *The Authoress of the Odyssey* (1897), Samuel Butler sviluppò un'intuizione particolarmente controversa sull'autorialità del poema. Nelle sue analisi, egli giunse alla conclusione che la stessa persona non poteva aver creato l'*Iliade* e l'*Odissea*: mentre la prima era stata indubbiamente scritta dal poeta greco maschio Omero, la seconda doveva essere considerata come un'opera di accompagnamento dell'*Iliade* ed era invece opera di una donna «young, headstrong, and unmarried» (come recita il titolo del suo capitolo VII) della Magna Grecia, più precisamente di Trapani, in Sicilia. Questa teoria si basava sul presupposto che i personaggi femminili nell'*Odissea* sono ritratti con favore, mentre i personaggi maschili sono relativamente trascurati. Le traduzioni in prosa di Butler dell'*Iliade* e dell'*Odissea* ebbero un grande successo e vengono consultate ancora oggi; tuttavia, le sue opinioni sulla paternità delle opere di Omero furono duramente criticate all'epoca. Lo scopo di questo lavoro è esplorare in che misura la teoria di Butler abbia influito sulla sua traduzione dell'*Odissea*, analizzando la sua rappresentazione dei personaggi femminili attraverso le collocazioni («word sketches»); a tal fine, sarà adottato come disegno di ricerca per questo studio un approccio che combina la *corpus linguistics*, la *corpus stylistics* e la *translational stylistics*. Questo studio analizza il testo di arrivo per capire come il genere viene rappresentato e recepito attraverso le scelte linguistiche.

PAROLE CHIAVE: *Odissea*, Butler, corpus stilistico, traduzione, rappresentazione di genere

ABSTRACT: In *The Authoress of the Odyssey* (1897), Samuel Butler developed a notably controversial intuition about the poem's author. In his analyses, he concluded that the same person could not have created the *Iliad* and the *Odyssey*: whilst the former was undoubtedly written by the Greek male poet Homer, the latter should be regarded as a companion piece to the *Iliad* and was instead the work of a «young, headstrong, and unmarried» woman (as the title to his chapter VII

phrases it) from Magna Graecia, more precisely Trapani, Sicily. This theory rested upon his assumption that female characters in the *Odyssey* are favourably portrayed, whereas there is a relative disregard for male characters (Ebbott 2005). Butler's prose translations of the *Iliad* and the *Odyssey* became highly successful and are still consulted nowadays; however, his views on the authorship of Homer's works were severely criticised back then. The purpose of this paper is to explore to what extent Butler's theory impacted his translation of the *Odyssey* by analysing his portrayal of female characters through collocations («word sketches»); to this end, an approach combining corpus linguistics (Fischer-Starcke 2010), corpus stylistics (Mahlberg 2012), and translational stylistics (Boase-Beier 2006) will be adopted as the research design for this study. This study analyses the target text to understand how gender is represented and received (Venuti 2019) through linguistic choices.

KEY-WORDS: *Odyssey*, Butler, corpus stylistics, translation, gender representation

1. INTRODUCTION

In *The Authoress of the Odyssey* (1887), Butler presents several controversial claims about the authorship of the ancient Greek epic poem, delving into various aspects of its creation and authorial identity. One of his key assertions is that the *Odyssey*'s author is distinct from the author of the *Iliad*, a viewpoint he suggests is gaining traction among scholars and literary critics. By examining the stylistic differences and thematic elements of the two epics, Butler posits that they were likely composed by different individuals, challenging the traditional view of Homer as the singular author of both works. Furthermore, Butler contends that the *Odyssey* was authored by a single individual, countering the prevalent view that proposes multiple authors for each poem. This stance represents a significant departure from established scholarly consensus and requires thorough examination and substantiation. To support his argument, Butler conducted a detailed analysis of the landscape descriptions in the poem, drawing parallels to geographical features in Sicily, particularly in the region of Trapani. He also suggested a specific timeframe for the composition of the *Odyssey*, proposing a date between 1050 and 1000 BC based on various textual and historical clues. Butler dedicates several chapters of his book to developing and defending

these conclusions, meticulously presenting evidence and engaging with existing scholarly debates. However, the most contentious aspect of his argument is his claim that the *Odyssey*'s author was a woman, whom he labels an "authoress". He goes on to characterise her as «a woman-young, headstrong, and unmarried», as highlighted in the title of Chapter vii. Despite the apparent popularity of Butler's book during his era, the notion of female authorship of the *Odyssey* failed to gain widespread acceptance among scholars and readers. Today, the book is primarily regarded as a historical curiosity, offering insight into the evolving scholarly discourse surrounding the origins and authorship of ancient texts.

According to Butler, an author's gender is crucial for interpreting a text, and the text itself often reveals the author's gender. Butler assumes that women are fundamentally different from men, and therefore, they write differently. He argues that this difference does not make women's literature «any the less charming when it is good of its kind; on the contrary, it makes it more so».¹ To properly appreciate texts written by women, they must be evaluated as women's literature. The distinct characteristics that reveal the author's gender must also be considered when interpreting and assessing the text, as Butler claims to have done with the *Odyssey*. He suggests that ignoring these differences would lead to incorrect judgments.

There is a common belief that men and women communicate differently, and earlier research in language and gender explored this idea,² but sociolinguists have largely moved away from the notion that men and women use language in fundamentally different ways.³ The focus in language and gender research has shifted from comparing men and women as homogenous groups to examining how gender interacts with other aspects of identity and exploring variations within gender categories. This type of research recognises that gender is constructed through language use rather than merely reflected in it. Consequently, studies often involve a small number of participants to provide in-depth analyses of how language and identity are negotiated in interactions.⁴

¹ BUTLER 1897: 11.

² E.g., MALTZ - BORKER 1983.

³ See BAKER 2014.

⁴ E.g., BUCHOLTZ 1999; MENDOZA-DENTON 2008.

Corpus analysis techniques are increasingly used in language and gender research to examine large datasets and uncover hidden patterns, allowing researchers to test hypotheses about language use. Baker's review⁵ of corpus studies on gender reveals that women's and men's language use is largely similar, contrary to the widespread belief in distinct gendered speech patterns. Differences are often due to a small number of atypical speakers. Corpus studies align well with small-scale «community of practice»⁶ investigations, which explore how individuals project identities and how linguistic forms contribute to these constructions.

Corpus studies have highlighted patterns of gendered representations in language. Feminist scholars⁷ have noted the asymmetrical linguistic portrayal of women and men, pointing out how language often subjugates and marginalises women. Key debates have centred on the use of generic masculine pronouns and terms of address,⁸ as well as the semantic degradation of female equivalents of word pairs. Motschenbacher demonstrated the persistent tendency for male items to appear first in mixed-gender personal binomials.⁹ Additionally, there is inequitable representation of women and men based on descriptors related to age, appearance, and labelling trends.¹⁰ Caldas-Coulthard found a significant disparity in the reporting of women's and men's voices in newspapers, highlighting a rhetoric of silencing women.¹¹ Similarly, Gidengil and Everitt observed that verbs used to report female politicians' speech in Canada were often aggressive and negatively connoted, underscoring a perceived combative nature of female politicians.¹²

Corpus studies have revealed that people still often indulge in the notion that men and women are fundamentally different in nature; in other words, the prevailing ideology posits that the genders – and notably there are assumed to be only two, as the

⁵ BAKER 2014.

⁶ ECKERT - McCONNELL-GINET 1992.

⁷ CAMERON 1992; SPENDER 1998.

⁸ MILLS 2008; ROMAINE 2001.

⁹ MOTSCHENBACHER 2013.

¹⁰ E.g., BAKER 2010; PEARCE 2008; MOON 2014.

¹¹ CALDAS-COULTHARD 1995.

¹² GIDENGIL - EVERITT 2003.

binary system is central to this traditional belief¹³ – are inherently distinct, and these differences are reflected in language. Such discrepancies are evident when women and men are discussed. There are numerous corpus-based studies on the portrayal of male and female characters in literature, including children's literature;¹⁴ however, as Cameron points out, when we examine language use, we find that «Men are from Earth, women are from Earth».¹⁵ Asymmetry in language is significant, and understanding the unequal representation of females and males is crucial. Identifying these asymmetries can lead to insights into how such differences contribute to gender imbalance in society; conversely, understanding more symmetrical representations can help work towards reducing this disparity.

Female representation in Homer's *Odyssey* has been a focal point of scholarly research, revealing the complexity and diversity of female characters in the epic. The portrayal of women in the *Odyssey* is multifaceted, encompassing figures who range from goddesses to slaves, each contributing uniquely to the narrative. Scholars such as Schein have analysed these representations, noting the intricate roles women play within the epic's mythology and oral poetic tradition.¹⁶ These roles often reflect broader societal views on gender during the time the *Odyssey* was composed and later interpreted. One of the central female figures in the *Odyssey* is Penelope, whose character has been extensively studied for her depiction as a faithful wife and clever woman. In her work, Murnaghan explores Penelope's use of knowledge and power, illustrating how she navigates her precarious situation in Odysseus's absence.¹⁷ Penelope's loyalty and intelligence make her a symbol of ideal womanhood, yet her character also challenges the passive female archetype, showcasing her active role in maintaining her household and fending off suitors. Circe and Calypso, two powerful goddesses in the *Odyssey*, embody different aspects of femininity and divine influence. LeClair's study contrasts Circe's bewitching allure and Calypso's nurturing captivity, highlighting the tension between female power and vul-

¹³ See MOTSCHENBACHER - STEGU 2013; ZIMMAN 2014.

¹⁴ E.g., EBERHARDT 2017.

¹⁵ CAMERON 2006.

¹⁶ SCHEIN 1995: 17-28.

¹⁷ MURNAGHAN 2009.

nerability.¹⁸ These characters demonstrate how female deities in the *Odyssey* can be both agents of transformation and obstacles to the hero's journey, representing a complex interplay of enchantment and entrapment.

Feminist scholars have further explored these themes, emphasising how the epic reflects and perpetuates gender norms. Bodiştean discusses the representation of female strength and independence, particularly through characters like the Amazon, who challenge traditional gender roles.¹⁹ This analysis extends to mortal women in the *Odyssey*, who often embody a range of virtues and vices, contributing to the epic's rich tapestry of human experience. The representation of female slaves in the *Odyssey* is another critical area of study. Thalmann examines the depiction of servitude and the narrative roles these women play.²⁰ Female slaves, such as Eurycleia, are portrayed with a mix of loyalty and subservience, reflecting their marginalised status within the social hierarchy. Thalmann's analysis underscores the complexities of these characters, who are integral to the household yet remain subject to the whims of their masters. Recent feminist retellings of the *Odyssey* offer contemporary perspectives on its female characters. Bretzinger highlights how modern adaptations reframe the narrative to foreground women's experiences and agency.²¹ These retellings, such as Margaret Atwood's *The Penelopiad*, provide a critical commentary on the traditional interpretations of female roles in the epic, challenging patriarchal narratives and giving voice to previously marginalised characters.

Visual representations of female characters from the *Odyssey* in ancient art provide additional layers of interpretation. Buitron-Oliver and Cohen explore how these images convey cultural values and gender dynamics.²² The contrast between depictions of monstrous figures like Skylla and virtuous women like Penelope reveals societal attitudes toward female power and morality.

Language and literary scholars have also examined the rhetorical strategies used to portray female characters in the *Odyssey*, e.g. Lesser compares the ethical representations of

¹⁸ LECLAIR 2023.

¹⁹ BODIŞTEAN 2012: 187-194.

²⁰ THALMANN 2005.

²¹ BRETZINGER 2023.

²² BUITRON-OLIVER - COHEN 1995.

female figures in Homer's epics, revealing how their moral characterisations influence the narrative's thematic development.²³ Lesser's work underscores the importance of understanding these characters within the broader context of epic tradition and literary rivalry.

The present study examines the collocational profiles in Butler's translation of the *Odyssey* to explore whether Butler's ideological perspectives influenced his rendition of Homer's epic. By analysing specific verbs, the study aims to reveal how Butler's choices in language shape the reader's perception of characters and their relationships and actions²⁴. This investigation involves comparing the collocates associated with four female characters (Penelope, Athena, Circe, and Calypso) and four male characters (Telemachus, Antinous, Zeus, and Poseidon). Odysseus, being the protagonist, was deliberately excluded from this list to avoid potential bias in the results.

The objectives of this study are twofold: firstly, to provide an overarching view of how female and male characters in the *Odyssey* are depicted through Butler's translation, and secondly, to offer a more nuanced understanding of these characters by closely analysing the verbs associated with their actions. By focusing on these linguistic elements, the research aims to shed light on the representation of gender in the *Odyssey* through collocation patterns. Ultimately, this study seeks to contribute to the broader discourse on gender representation in classical literature and translation studies by illustrating how translation choices can reflect and reinforce ideological perspectives.

2. DATA AND METHODS

The dataset for this study is derived from Butler's translation of Homer's *Odyssey* (1900), specifically in its digital form edited by Henry Festing Jones in 2015. This corpus consists of 126,656 words, offering a substantial body of text for analysis. The primary tool used for analysis is Sketch Engine,²⁵ a corpus analysis software that facilitates the examination of "word sketches" i.e. collocational profiles providing a detailed view of a word's collo-

²³ LESSER 2019.

²⁴ SEMINO - SHORT 2004; CALDAS-COULTHARD - MOON 2010.

²⁵ KILGARRIFF 2004; ID. 2014.

cates and its surrounding lexical environment. This involves categorising the results into grammatical relations, such as words that function as objects or subjects of verbs, and words that act as modifiers.

The methodology involves a comparative analysis of the word sketches associated with the four most recurring female characters (Penelope, Athena, Calypso and Circe), labelled altogether as “F”, and the four most recurring male characters besides Odysseus (Telemachus, Zeus, Poseidon and Antinous)²⁶, labelled altogether as “M”. To ensure a comprehensive overview of gender representation, these characters are grouped by gender and analysed collectively. This bulk analysis approach allows for identifying overarching patterns and trends in how male and female characters are portrayed linguistically.

The analytical process includes the following steps. The corpus is uploaded into Sketch Engine, where word sketches are generated for each character. These word sketches highlight the most frequent and significant collocates for both groups, categorised by their grammatical function; e.g., verbs associated with each character, adjectives describing them, and nouns with which they frequently interact are all examined. The results are then organised into comparative tables to facilitate the analysis of similarities and differences in the linguistic portrayal of male and female characters.

The study employs a multi-layered analytical framework that includes corpus linguistics,²⁷ corpus stylistics,²⁸ and translational stylistics.²⁹ Corpus linguistics provides the tools to handle large datasets and identify patterns in language use. Whilst corpus stylistics focuses on the stylistic elements of the text, examining how linguistic choices contribute to the portrayal of characters, translational stylistics considers how Butler’s translation choices might reflect his ideological perspectives and how these choices influence the representation of gender.

²⁶ Notably, in his version, Butler insisted that all the Greek names of gods be converted to their Roman equivalents because these names were more familiar and popular with the British public at the time, as explicitly stated in the preface of his first editions. Therefore, the names referenced in the text are Minerva, Jove, and Neptune.

²⁷ See PEARCE 2008; FISCHER-STARCKE 2010; MAHLBERG 2012; BAKER 2014.

²⁸ HALL 2012: 134-178.

²⁹ BOASE-BEIER 2006.

In examining the semantic fields and grammatical relations associated with both groups, the study seeks to uncover implicit biases and underlying assumptions in Butler's translation. By comparing the linguistic environments of male and female characters, the research aims to reveal how gender roles and characteristics are constructed through language. This analysis not only provides insights into Butler's translation but also contributes to broader discussions on gender representation in translated literature.

Moreover, this study adopts the approach articulated by Venuti in *Contra Instrumentalism* (2019). Venuti posits that translation is inherently an interpretive act that carries ethical responsibilities and political commitments. He advocates for a hermeneutic model, which offers a more thorough and insightful understanding of translation. This approach enables an appreciation of the translator's creative and scholarly contributions, while also highlighting the significant role that translation plays in the cultural and social institutions that influence human life. By following Venuti's framework, this study emphasises that analysing the reception of the target text does not necessitate a parallel evaluation of the source text. Instead, it focuses on how translation, as an interpretive act, influences the representation of gender and the broader cultural implications within Butler's translation of the *Odyssey*.

Overall, the study's methodology combines quantitative analysis through Sketch Engine with qualitative interpretation through stylistic frameworks. This approach allows for a nuanced understanding of gender representation in Butler's *Odyssey*, shedding light on how linguistic choices shape the reader's perception of male and female characters. The findings aim to contribute to the fields of corpus linguistics, literary studies, and translation studies, offering a comprehensive analysis of gender dynamics in one of the most enduring works of Western literature.

3. RESULTS

This section presents a comparative analysis of the word sketches, or collocational behaviour, associated with four female characters (Penelope, Athena, Calypso, and Circe), collectively labelled as "F", and four male characters (Telemachus, Zeus, Poseidon, and

Antinous), collectively labelled as “M”. These characters were selected based on their frequency of occurrences in the text, deliberately excluding Odysseus to avoid an imbalanced representation and potential bias due to his role as the protagonist. This selection strategy has an additional beneficial outcome: within each group, two characters support the hero (Penelope, Athena, Telemachus, and Zeus) and two characters oppose him (Calypso, Circe, Poseidon, and Antinous). This balance helps ensure that the interpretation of the word sketches remains unbiased and comprehensive.

The collocational profiles analysed in this section include modifiers, verbs with the character as subject and object, possessive constructs and predicates. The lexical items listed in the following tables are obtained by extracting the typicality score, which is an index determining how typical or strong the collocation is, with the frequency index provided in brackets. By examining these linguistic elements, the analysis aims to uncover patterns in how gender and character roles are represented through language in Butler’s translation of the *Odyssey*. This approach provides insights into the portrayal of both female and male characters, offering a deeper understanding of the text’s linguistic and stylistic nuances.

Table 1 presents an analysis of the use of modifiers – phrases that add information about the names under examination – applied to the two groups of characters, labelled “F” and “M”. Although Butler stated in the preface of his prose translation that he intended to avoid Homer’s epithets to improve the text’s readability, we can clearly see that some forms of epithets are actually used as modifiers. Thus, it is interesting to observe which ones he preserved.

Firstly, it is evident that there is an imbalance between F and M, with more modifiers applied to male characters. The main modifiers include terms such as ‘goddess’, which applies to Athena, Circe, and Calypso. Calypso also receives the modifier ‘nymph’, reflecting her divine nature, along with ‘divine’, which is applied across various contexts. Circe is further identified as an ‘enchantress’, a traditional epithet linked to her character. In contrast, Penelope is primarily referred to as Odysseus’s ‘queen’ and ‘wife’. Notably, the modifier ‘daughter’ applies to all four characters in group F, highlighting their identification through paternal relationships. Additionally, ‘beautiful’ is a common modifier applied to all members of group F. Penelope, despite having a list of epithets in Homer’s

source text (e.g., 'cautious', 'careful', and 'wise'), retains none of these in Butler's translation. Instead, she is characterised only by either her marital relationship or the adjective 'long-suffering', which conveys a passive and negative image of her as an enduring sufferer. Circe is also associated with the term 'Aeaeon', referring to her dominion over the island of Aeaea. Both Calypso and Circe are described as 'powerful', 'cunning', and 'mean', emphasising the negative aspects of their power. Interestingly, Athena's famous epithet *γλαυκῶπις* ('bright-eyed') appears only once in Butler's translation as 'blue-eyed'.

As mentioned earlier, Table 1 shows that the characters in group M have an overall larger number of modifying phrases. This applies especially to Zeus and Poseidon, who are frequently referred to with modifiers such as 'father', 'king', 'mighty', 'divine', and 'great' throughout Butler's rendition. Specific modifiers for Zeus include "Aegis-bearing" (*αἰγίοχος*), 'Olympian', and 'lord of thunder', which likely translates many epithets relating to thunder. Poseidon is often described with terms like 'earth-encircling' (*γαίῳχος*) and 'sea-god'. Telemachus and Antinous, on the other hand, receive fewer modifiers and are primarily identified by their relationships to their respective fathers ('son').

The analysis of modifiers is perhaps the most significant aspect of examining gender roles in Butler's translation of the *Odyssey*. Despite Butler's alignment with the theory that the author of the *Odyssey* might have been a woman, his translation tends to identify female characters mainly through their relationships with male characters or the effects they exert on male characters. This focus on relational and effectual identifiers underscores a gender bias in representation, which is critical to understanding the broader implications of translation choices in shaping character portrayals.

Modifiers	
F	M
goddess (25)	father (47)
daughter (19)	king (29)
beautiful (17)	son (22)
nymph (16)	mighty (19)
queen (6)	divine (14)
wife (6)	Aegis-bearing (12)

divine (6)	uncle (4)
long-suffering (5)	chief (8)
powerful (2)	Olympian (8)
cunning (3)	lord of thunder (6)
enchantress (2)	earth-encircling (4)
Aeaeon (4)	great (4)
mean (3)	sea-god (4)
blue-eyed (1)	

Table 1. Modifiers in the F and M groups

Table 2 provides an analysis of verbal collocations for the groups F and M. This analysis distinguishes between instances where the characters function as subjects (e.g., verbs with ‘Penelope’ as the subject) and as objects (e.g., verbs with “Penelope” as the object), revealing notable gender differences and their implications. For the female characters (F) as subjects, the most frequent verbs include ‘say’, ‘go’, ‘give’, ‘tell’, and ‘smile’. These verbs suggest a focus on communication, emotional expression, and domestic or supportive actions. For instance, verbs like ‘smile’, ‘weep’, ‘tremble’, and ‘persuade’ indicate a nuanced portrayal of female characters that leans towards emotional and interpersonal interactions. The presence of verbs such as ‘teach’ and ‘explain’ suggests a dimension of wisdom and knowledge-sharing, especially relevant to characters like Athena. This also emphasises the role of guidance provided by female characters in Odysseus’s journey. However, the verb ‘weep’ underscores a stereotypical association with vulnerability and emotional distress and it is associated with Penelope (see discussion on ‘long-suffering’ above). When examining the female characters as objects, the verbs include ‘say’, ‘tell’, ‘hear’, ‘answer’ and ‘shout’. This set of verbs continues to emphasise communication, but also highlights passivity and receptivity, as female characters are often on the receiving end of actions. ‘Disguise’ only applies to Athena, who frequently takes on different forms to interact with mortals and influence events in the *Odyssey*. The verb ‘marry’ concerns Penelope, who faces pressure from numerous suitors to remarry during Odysseus’s prolonged absence.

For the male characters (M) as subjects, the most frequent verbs are ‘say’, ‘tell’, ‘go’, ‘come’ and ‘send’. These verbs indicate a more active and commanding presence,

focusing on movement, communication, and the exertion of power. Verbs such as 'strike', 'kill', 'scold', 'begin' and 'shout' further highlight a portrayal of male characters as assertive, authoritative, and often violent. The use of 'murder' and 'rebuke' underscores a harsher and more dominant depiction of masculinity, which contrasts with the more communicative and emotive portrayal of female characters. As objects, male characters are associated with verbs like 'serve', 'please', 'shout' and 'hate'. The verbs 'serve' and 'please' indicate expectations of deference and satisfaction from others, reinforcing a hierarchical view of gender roles. Verbs such as 'strike' and 'kill' suggest vulnerability to violence, though this is portrayed differently compared to female characters, often highlighting conflict and power struggles among men. The verbs 'say' and 'speak' suggest that male characters, even as objects, maintain a significant role in communication and discourse.

Overall, the collocational analysis in Table 2 reveals a clear distinction in the portrayal of gender roles within Butler's translation of the *Odyssey*. Female characters are predominantly associated with emotional, communicative, and relational actions, reflecting traditional stereotypes of femininity. In contrast, male characters are depicted through actions that emphasise authority, power, and assertiveness, aligning with conventional views of masculinity. This analysis underscores the gendered dynamics at play in the text, highlighting how linguistic choices contribute to the construction and reinforcement of gender roles within the narrative.

Verbs			
F		M	
as subject	as object	as subject	as object
say (32)	say (21)	say (51)	serve (19)
go (27)	tell (17)	tell (43)	please (18)
give (21)	hear (15)	go (31)	shout (18)
tell (18)	answer (15)	come (27)	hate (14)
smile (11)	shout (14)	send (27)	save (13)
speak (11)	exclaim (8)	strike (27)	strike (13)
know (11)	mind (8)	kill (26)	kill (12)
answer (9)	send (8)	scold (21)	say (12)

disguise (9)	marry (3)	begin (20)	speak (12)
warn (8)	propitiate (3)	shout (20)	reply (12)
explain (8)		answer (16)	make (12)
persuade (8)		hate (15)	answer (9)
weep (7)		take (14)	
convince (6)		murder (14)	
live (4)		save (14)	
tremble (3)		speak (13)	
teach (4)		reply (9)	
		raise (9)	
		rebuke (7)	
		grant (6)	

Table 2. Verbal collocations in the F and M groups.

Table 3 provides an analysis of possessive constructs in the two groups. This examination of possessives – phrases like ‘Penelope’s house’ – reveals significant insights into how gender roles and relationships are linguistically represented in the text. For the female characters (F), the most frequent possessives include ‘house’, ‘instruction’, ‘suggestion’, ‘assistance’, and ‘help’. These terms suggest a focus on domestic and supportive roles, reinforcing traditional views of women as caretakers and advisors within the household. The possessive ‘house’ emphasises the centrality of the home in the lives of female characters, particularly Penelope, who manages her household in Odysseus’s absence. Terms like ‘instruction’, ‘suggestion’, ‘assistance’ and ‘help’ highlight the advisory and nurturing roles that female characters often occupy. Interestingly, ‘hatred’ also appears, indicating the complex emotional landscapes navigated by these characters, possibly reflecting Penelope’s feelings towards the suitors. The inclusion of ‘prayer’ and ‘heart’ points to the spiritual and emotional depth of female characters, while ‘sight’ suggests a perceptive quality. The possessive ‘wife’ underscores the relational identity of female characters, tying them to their husbands. More unique terms like ‘cave’ and ‘pigstye’ highlight specific narrative elements related to characters like Calypso and Circe, emphasising their connection to distinct locations and roles within the story.

In contrast, the male characters (M) are frequently associated with possessives such as ‘daughter’, ‘son’, ‘message’, ‘mind’ and ‘word’. These terms reflect a focus on lineage, communication, and intellectual authority. The prominence of ‘daughter’ and ‘son’ underscores the importance of familial relationships and the continuation of lineage for male characters, particularly figures like Zeus and Telemachus. Possessives like ‘message’, ‘mind’ and ‘word’ suggest control over information and thought, highlighting the authoritative and communicative roles of male characters. The term ‘protection’ indicates a protective and possibly dominant role in safeguarding others. Physical attributes and connections are evident in possessives like ‘eye’, ‘friend’ and ‘age’ (mostly relating to Telemachus’ inexperience) illustrating a blend of personal relationships and martial prowess (cfr. “spear”). Less frequent terms such as ‘room’, ‘voyage’, ‘mother’, ‘death’, ‘altar’ and ‘temple’ reflect a broader range of experiences and responsibilities, from domestic settings to religious (specifically relating to Zeus and Poseidon) and existential concerns.

The analysis of possessives in Table 3 reveals a clear differentiation in how gender roles are portrayed through language in Butler’s translation. Female characters are primarily associated with domestic, supportive, and relational roles, emphasizing their connection to the household and advisory capacities. In contrast, male characters are linked to authority, lineage, communication, and protection, highlighting their roles as leaders, communicators, and protectors. These linguistic choices reflect and reinforce traditional gender roles, offering insights into the broader cultural and social contexts within which Butler’s translation was produced.

Possessives	
F	M
house (13)	daughter (39)
instruction (12)	son (31)
suggestion (12)	message (19)
assistance (12)	mind (18)
help (12)	word (18)
hatred (9)	protection (18)
prayer (4)	eye (17)

heart (4)	friend (15)
sight (3)	spear (14)
wife (3)	age (9)
cave (1)	room (5)
pigstye (1)	voyage (5)
	mother (5)
	death (5)
	altar (2)
	temple (2)

Table 3. Possessives in the F and M groups.

Table 4 presents an analysis of predicates, comparing the usage between the two groups. This analysis focuses on predicate constructs that include a copula and a noun phrase or adjectival phrase (e.g., ‘Penelope is (a)...’), shedding light on how characters are described and characterised in the text. For the F group, the most frequent predicates include ‘daughter’, ‘afraid’, ‘unable’, ‘eager’, ‘woman’ and ‘judge’. The prominence of ‘daughter’ underscores the recurring theme of female characters being defined by their familial relationships, specifically their connection to their fathers. The adjectives ‘afraid’ and ‘unable’ suggest a portrayal of female characters as experiencing fear and incapacity, which can imply a sense of vulnerability and passivity. Conversely, ‘eager’ introduces a dynamic of enthusiasm and willingness, adding a layer of complexity to their characterisation. The use of ‘woman’ as a predicate is relatively infrequent but significant, highlighting their gender explicitly. The predicate ‘judge’, though rare, indicates moments where female characters are attributed with authority and discernment, showcasing their ability to make decisions and assessments, which underlines Athena’s role in the hero’s quest.

In contrast, the male characters are frequently associated with predicates such as ‘god’, ‘immortal’, ‘lord’, ‘angry’, ‘furious’, ‘oath’, ‘son’, ‘friend’ and ‘quick’. The terms ‘god’, ‘immortal’ and ‘lord’ highlight the divine and authoritative status of male characters, particularly figures like Zeus and Poseidon. These predicates underscore their power and dominance within the narrative. The adjectives ‘angry’ and ‘furious’ reflect intense emotional states, often linked to their roles in conflicts and displays of power. The pred-

icate ‘oath’ suggests a focus on their commitments and promises, further emphasizing their role as figures of authority and reliability. ‘Son’ and ‘friend’ indicate relational roles, but unlike their female counterparts, these terms are less about dependency and more about their own identity and social connections. The adjective ‘quick’ points to their physical agility and responsiveness, aligning with traditional masculine virtues of strength and action.

As seen in Table 1, 2 and 3, the analysis stresses that female characters are often defined by their relationships and emotional states, suggesting a more passive and dependent characterisation. In contrast, male characters are described with terms that emphasise their power, divinity, authority, and emotional intensity, reflecting a more active and dominant role. These linguistic choices reinforce traditional gender stereotypes and provide insight into the broader cultural and social contexts influencing Butler’s translation.

Predicates	
F	M
daughter (14)	god (18)
afraid (13)	immortal (18)
unable (9)	lord (11)
eager (7)	angry (10)
woman (3)	furious (10)
judge (2)	oath (5)
	son (4)
	friend (4)
	quick (4)

Table 4. Predicates in the F and M groups.

4. CONCLUSIONS

The analysis presented in Tables 1, 2, 3, and 4 illustrates how Butler’s translation choices reveal his own gender biases. Table 1 shows that female characters are frequently associated with domestic and relational modifiers, while male characters are linked to terms

of power and authority. This underscores a traditional view where women are seen as caretakers and men as leaders. Verbal collocations reported in Table 2 further highlight gendered distinctions, with female characters performing actions related to communication and emotion, and male characters engaging in acts of aggression and authority. This reinforces the perception of women as passive and men as active agents. The analysis of possessive constructs reported in Table 3 reveals that female characters are often defined by their roles within the home and their relationships to others, whereas male characters are portrayed through terms indicating their lineage and authority. This highlights a bias that sees women as supportive figures and men as dominant forces. Finally, the data related to predicates in Table 4 show that female characters are frequently described in terms of their dependencies and vulnerabilities, while male characters are associated with divine status and authority. This further underscores the gendered portrayal of characters, where women are seen as dependent and men as powerful.

Butler's translation, despite his claims of objectivity, is deeply influenced by his own gendered assumptions. His portrayal of female characters aligns with traditional stereotypes, emphasising their domestic roles and emotional expression, while male characters are depicted as authoritative and aggressive.³⁰ These patterns reflect broader societal norms and expectations about gender, which Butler perpetuates in his translation. Regarding gender and the influence of an author's gender on their writing, Butler portrays these concepts as straightforward and unambiguous. In presenting his argument, Butler, whether intentionally or not, aligns his reading methodology with his views on gender.³¹

³⁰ This can be seen in specific instances where Butler's rendering deviates from the original Homeric text. For example, in passages where Homer's Greek offers more neutral or multifaceted descriptions of female characters, Butler's translation tends to heighten their domestic or emotional roles. Additionally, while the original text presents male characters with a range of qualities, Butler's translation often emphasises their authority and aggression in ways that are less pronounced in Homer's version, e.g. Homer describes Penelope's cleverness using the word *περίφρων* (*periphron*), meaning 'very thoughtful' or 'full of care'; in contrast, Butler refers to her as 'long-suffering' and 'patient', focuses heavily on her sadness and emotional turmoil. Conversely, Homer describes Zeus as *πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* (*patēr andrôn te theôn te*), meaning 'father of men and gods', which presents him as a paternal figure with the authority to balance justice among gods and mortals, Butler's translation frequently emphasises Zeus as 'lord of thunder', which focuses more on his power and aggression, reinforcing a more traditionally masculine portrayal of authority through physical strength and dominance. To demonstrate this further, a more detailed comparison with the original Greek text would reveal the subtle ways in which Butler's gendered assumptions influence his interpretation.

³¹ BUTLER 1897: 73.

These views, likely less contentious than the conclusions they helped him reach, form the foundation of his interpretive approach. Central to Butler's interpretation and the resulting conclusions are his beliefs about gender and the dynamic between authors and their texts: how authors craft their works and how texts reflect their creators. Butler treats these beliefs as self-evident truths, indisputable, and uses this assurance to underpin his argument.

The analysis of Butler's translation highlights the importance of critically examining how gender biases influence literary interpretation and translation. By uncovering these biases, we can gain a deeper understanding of how classical texts are shaped by the cultural and social contexts in which they are read and interpreted. This approach calls for a more reflective analysis of gender in classical literature, one that acknowledges the complexities and contradictions inherent in our interpretations.

Ultimately, this study contributes to a richer understanding of the *Odyssey* and its translation by illustrating how linguistic choices can reflect and reinforce gender biases. By examining the interplay between gender, authorship, and textual interpretation, we can develop a more comprehensive understanding of classical texts and the cultural contexts that shape them. This approach aligns with the need for a nuanced and critical perspective on gender in literary studies.³²

The analysis of Butler's translation through the lenses of "word sketches" reveals significant insights into the gender dynamics both in source text and in the target text. Butler's assertion of a female author for the *Odyssey* provoked significant controversy in his time, as it challenged the traditional scholarly perspective, even amidst debates about the composition and textual history of the Homeric epics. The notion of a woman authoring the *Odyssey* was considered absurd. Butler's work, while condescending at times, also offers praise, but we must avoid letting our own unexamined gender biases reinforce stereotypes. Exploring Butler's arguments reveals how gender assumptions can both promote and ridicule women's literature, even when praising its distinctive qualities as «charming».³³ A new method that incorporates our understanding of gender is particularly necessary for studying Homeric poetry. An approach that avoids categorising

³² EBBOTT 2005: 116.

³³ BUTLER 1897: 11.

the *Iliad* and the *Odyssey* into “masculine” and “feminine” realms, as Butler did, could enable gender-focused and feminist perspectives to enrich our understanding of all Homeric poetry. We should aim to make gender considerations more integrated, ensuring future research diligently examines and articulates its own gender-related assumptions and motivations. This will help prevent future Homeric scholars from questioning the seriousness of our work in the same way Butler’s was.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

HOMER, *Odyssey* [Butler] = Homer, *The Odyssey of Homer, Rendered into English Prose*, in *The Works of Samuel Butler: Prose and Poetry*, edited by Henry Festing Jones, London, Delphi Classics, 2015 [1900].

SECONDARY SOURCES

ATWOOD 2005 = Margaret Atwood, *Penelopiad*, London, Faber & Faber, 2005.

BAKER 2010 = Paul Baker, *Will Ms ever be as frequent as Mr?: A corpus-based comparison of gendered terms across four diachronic corpora of British English*, in «Gender and Language», IV, 1 (2010), 125-149.

BAKER 2014 = Paul Baker, *Using Corpora to Analyze Gender*, London, Bloomsbury, 2014.

BOASE-BEIER 2006 = Jean Boase-Beier, *Stylistic approaches to translation*, London - New York, Routledge, 2006.

BODIȘTEAN 2012 = Florentina Bodiștean, *Patterns of Femininity in the Heroic Epic. Homer: The Iliad and the Odyssey*, in «Mediterranean Journal of Social Sciences», (2012), 187-194.

BRETZINGER 2023 = Brianna R. Bretzinger, *Feminist Retellings of Homer's The Odyssey, 2005-2022*, «Huskie Commons. Honor Capstones», DeKalb, Northern Illinois University, 2023.

BUCHOLTZ 1999 = Mary Bucholtz, «*Why be normal?»: Language and identity practices in a community of nerd girls*», in «Language in Society», XXVIII, 2 (1999), 203-223.

BITRON-OLIVER - COHEN 1995 = Diana Bitron-Oliver - Beth Cohen, *Between Skylla and Penelope: Female Characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek*

- Art*, in *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, edited by Diana Buitron-Oliver - Beth Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1995, 29-57.
- BUTLER 1897 = Samuel Butler, *The Authoress of the Odyssey*, London - New York, Longmans Green and co., 1897.
- CALDAS-COULTHARD 1995 = Carmen R. Caldas-Coulthard, *Man in the news: The misrepresentation of women speaking in news-as-narrative discourse*, in *Language and Gender: Interdisciplinary Perspectives*, edited by Sara Mills, New York, Longman, 1995, 226-239.
- CALDAS-COULTHARD - MOON 2010 = Carmen Caldas-Coulthard - Rosamund Moon, 'Curvy, Hunky, Kinky': Using Corpora as Tools for Critical Analysis, in «Discourse & Society», XXI, 2 (2010), 99-133.
- CAMERON 1996 = Deborah Cameron, *Feminism and Linguistic Theory*, New York, St Martin's Press, 1992.
- CAMERON 2006 = Deborah Cameron, *On Language and Sexual Politics*, New York, Routledge, 2006.
- EBBOTT 2005 = Mary Ebbott, *Butler's "Authoress of the Odyssey": gendered readings of Homer, then and now*, in «Classics», III, 1 (2005), 115-136.
- EBERHARDT 2017 = Maeve Eberhardt, *Gendered representations through speech: The case of the "Harry Potter" series*, in «Language and Literature», XXVI, 3 (2017), 227-246.
- ECKERT - McCONNELL-GINET 1992 = Penelope Eckert - Sally McConnell-Ginet, *Think practically and look locally: Language and gender as community-based practice*, in «Annual Review of Anthropology», XXI (1992), 461-490.
- FISCHER-STARCKE 2010 = Bettina Fischer-Starcke, *Corpus Linguistics and the Study of Literature: Stylistics in Jane Austen's Novels*, London, Continuum, 2010.
- GIDENGIL - EVERITT 2003 = Elisabeth Gidengil - Joanna Everitt, *Talking tough: Gender and reported speech in campaign news coverage*, in «Political Communication», XX, 3 (2003), 209-232.
- KILGARRIFF 2004 = Adam Kilgarriff et al., *The Sketch Engine: A Web-Based Corpus Tool for Language Learning*, in «English Language Teaching», XIII, 2 (2004), 1-4.

- KILGARRIFF 2014 = Adam Kilgarriff - Vit Baisa - Jan Bušta *et al.*, *The Sketch Engine: ten years on*, in «Lexicography. Journal of ASIALEX», 1 (2014), 7-36.
- LECLAIR 2023 = Olivia Anne LeClair, *The Witch and the Wife: Female Roles in Homer's Odyssey*, Wolfville, Acadia University, 2023.
- LESSER 2019 = Ruth H. Lesser, *Female Ethics and Epic Rivalry: Helen in the Iliad and Penelope in the Odyssey*, in «American Journal of Philology», CXL, 1 (2019), 1-24.
- MAHLBERG 2012 = Michaela Mahlberg, *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*, London, Routledge, 2012.
- MALTZ - BORKER 1983 = Daniel N. Maltz - Ruth A. Borker, *A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication*, in *Language and Social Identity*, edited by John J. Gumperz, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 196-216.
- MENDOZA-DENTON 2008 = Norma Mendoza-Denton, *Homegirls: Language and Cultural Practice among Latina Youth Gangs*, Malden, Wiley-Blackwell, 2008.
- MILLS 2008 = Sara Mills, *Language and Sexism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- MOON 2014 = Rosamund Moon, *From gorgeous to grumpy: Adjectives, age, and gender*, in «Gender and Language», VIII, 1 (2014), 5-41.
- MOTSCHENBACHER 2013 = Heiko Motschenbacher, *Gentlemen before ladies? A corpus-based study of conjunct order in personal binomials*, in «Journal of English Linguistics», XLI, 3 (2013), 212-242.
- MOTSCHENBACHER - STEGU 2013 = Heiko Motschenbacher - Martin Stegu, *Queer linguistic approaches to discourse*, in «Discourse & Society», XXIV, 5 (2013), 519-535.
- MURNAGHAN 2009 = Sheila Murnaghan, *Penelope's Agnoia: Knowledge, Power, and Gender in the Odyssey*, in *Homer's Odyssey*, edited by Lillian E. Doherty, Oxford, Oxford University Press, 2009, 231-248.
- PEARCE 2008 = Michael Pearce, *Investigating the collocational behavior of MAN and WOMAN in the BNC using Sketch Engine*, in «Corpora», III, 1 (2008), 1-29.
- ROMAINE 2001 = Suzanne Romaine, *A corpus-based view of gender in British and American English*, in *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Men*

- and Women*, vol. 1, edited by Marlis Hellinger - Hadumod Bußmann, Philadelphia, John Benjamins, 2001, 153-175.
- SCHEIN 1995 = Seth L. Schein, *Female Representations and Interpreting the Odyssey*, in *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, edited by Beth Cohen, Oxford, University Press, 1995, 17-28.
- SEMINO - SHORT 2004 = Elena Semino - Mick Short, *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*, London - New York, Routledge, 2004.
- SPENDER 1998 = Dale Spender, *Man Made Language*, New York, Pandora, 1998.
- THALMANN 2005 = William G. Thalmann, *Female Slaves in the Odyssey*, in *Women and Slaves in Greco-Roman Culture: Differential Equations*, edited by Sheila Murnaghan - Sandra R. Joshel, London - New York, Routledge, 2005, 11-27.
- VENUTI 2019 = Lawrence Venuti, *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019.
- ZIMMAN 2014 = Lal Zimman - Jenny L. Davis - Joshua Raclaw, *Queer Excursions: Rethorizing Binaries in Language, Gender, and Sexuality*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

FEMININE *TA'ZIEH*: BREAKING THE STRICT MASCULINE WALL BY IRANIAN WOMEN IN THE QAJAR DYNASTY

Ehsan Zivaralam - Yassaman Khajehi
Université Clermont Auvergne

RIASSUNTO: Durante la dinastia Qajar (1779–1955), il *Ta'zieh* – la rappresentazione epica di narrazioni religiose – ha rappresentato una opportunità storica per le donne iraniane di trascendere le strutture patriarcali e estendere i propri ruoli sociali attraverso l'impegno con i miti religiosi. Questo articolo esplora il modo in cui il *Ta'zieh* abbia permesso la formazione di un'identità femminile unica, dimostrando come le donne abbiano utilizzato la cornice religiosa per sfidare e oltrepassare le restrizioni, prendendo parte a queste *performances* epiche. L'attenzione si concentra sugli indicatori chiave che hanno facilitato l'ingresso delle donne nel teatro e sul più ampio impatto che questi sforzi hanno avuto sulle loro vite.

PAROLE CHIAVE: donne, *Ta'zieh*, dinastia Qajar, epica, *Ta'zieh* femminile, movimenti delle donne

ABSTRACT: During the Qajar dynasty (1779–1955), *Ta'zieh* – the epic performance of religious narratives – presented a historical opportunity for Iranian women to transcend patriarchal structures and expand their societal roles through engagement with religious myths. This article explores how *Ta'zieh* enabled the formation of a unique female identity, demonstrating how women utilized religious frameworks to challenge and overcome restrictions by participating in these epic performances. The focus is on key indicators that facilitated women's entry into theater and the broader impact these efforts had on their lives.

KEY-WORDS: Women, *Ta'zieh*, Qajar dynasty, Epic, Feminine *Ta'zieh*, Women's movements



1. INTRODUCTION

Before the Constitutional Revolution (1905-1909), Iranian women were largely confined by traditional norms, where they were viewed as the property of men and served as a means to enhance family prestige through childbirth and parenting. This restrictive condition was more pronounced among urban populations. Iranian-Islamic culture framed women's roles through concepts such as harem, harim, mahram, and hormat.¹ Women were often required to live within a harem, while men were responsible for defining their privacy based on Islamic principles to protect women.

In its physical manifestation, the harem was part of the household, reflecting Iranian architectural traditions that distinctly separated women's spaces from the outside world. Iranian homes were typically divided into two sections: *Andarūnī* ('interior') and *Bīrūnī* ('exterior'). *Bīrūnī* was where men engaged with the public and their male peers, while *Andarūnī* was reserved for women, covering them from the view of male visitors. Islamic jurisprudence dictated that men were prohibited from looking at women to whom they

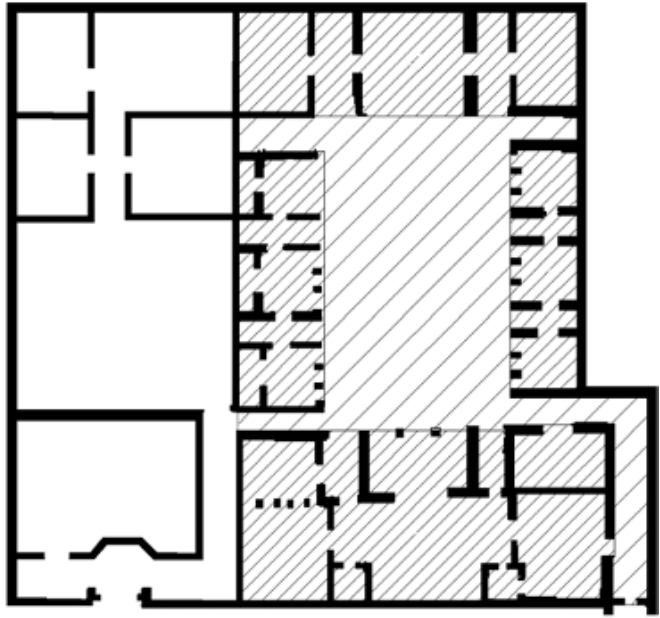


Fig. 1. Plan of a large courtyard house in the city of Yazd, illustrating the *andarūnī* (unshaded area) and *bīrūnī* (hatched area) sections. Courtesy of Pamela Karimi.

¹ All of these terms – *harem*, *harim*, *mahram*, and *hormat* – entered the Persian language from Arabic, and they share a common linguistic root. The origin of these words can be traced back to the Hebrew term חֲרֵם (*ḥērem*), meaning ‘taboo’, which has evolved into various, but closely related, derivatives within the Arabic linguistic structure. For instance, today, the word *ḥarīm* is commonly understood to mean an “exclusive space”, but its original meaning is more accurately linked to a “restricted place”. For a more detailed exploration of these terms, refer to Ibn Manzur’s *Lisan al-Arab*.

were not related, a rule known as *mohramāt*. This religious ruling governed a complex network of relations, allowing men to control women's social presence, with the aim of preventing interactions between women and unrelated men.²

This ruling compelled women within a patriarchal structure to accept the *hijāb* as part of their belief system. However, *hijāb* extends beyond women's clothing; it is also reflected in architectural spaces such as the *andarūnī*, which serves as a physical veil, covering women from the gaze of unrelated men. As a garment, *hijāb* is intended to protect women – considered part of the *haram* – from strangers. As these man-made boundaries became increasingly rigid, Iranian women faced limited prospects for social opportunities. In his article *Feminist Rereading of Shabih'khani in Iran*, Milad Azarm argues that *hijāb*, in its more extreme forms, strips femininity from the body and face, reducing a woman's identity to the *hijāb* itself. He adds «All aspects of femininity are within the *hijāb*, suggesting that the mere presence of a woman's body, including her face, can be seen as potentially seductive to men».³

Before the Constitutional Revolution, Iranian women, regarded as the weaker gender and as men's property, were largely confined to the roles of mother, wife, or a means of social advancement through marriage into powerful political and economic families. The patriarchal interpretation of Islam in this period restricted women's social roles to domestic duties. However, throughout history, women have sought opportunities to break free from these male-dominated structures. Since social restrictions were often justified by religious principles and traditional society showed little willingness to oppose religion, one of the least risky ways for women to gain social privilege in a patriarchal religious society was through religion itself.

During the Qajar dynasty (1779-1925), *Ta'zieh*, the most important form of Iranian drama, which combined epic storytelling with religious narratives, offered women such an opportunity. A subsidiary form of *Ta'zieh*, known as “feminine *Ta'zieh*”, allowed women to transcend patriarchal boundaries by engaging with religious and epic narratives. Initially, women were only considered part of the audience for *Ta'zieh*, but over

² KARIMI 2016: 22-30, discusses how this separation led to social change and how both women and men adopted Western concepts to reinforce their authority within the household in her book.

³ AZARM 2024:135.

time, they were permitted to play more active roles in its production and performance. This shift marked one of the first attempts by women to perform in theater and coincided with the social changes following the Constitutional Revolution, which granted women some civil liberties with the help of epic narratives.

Negar Mottahedeh, in her article *Karbala Drag Kings and Queens* (2005), argues that Iranian Shi'ism, in its effort to assert superiority over Ottoman Sunnis, fostered an identity based on *Ta'zieh*. However, this identity also allowed for the emergence of alternative cultures, including a feminine identity within *Ta'zieh*.⁴ Although *Ta'zieh* was originally intended to reinforce patriarchal identity through Shi'ite beliefs, it inadvertently created a space for women to form their own distinct identity, which this article seeks to explore through the artistic epic narration of *Ta'zieh*.

Contemporary feminist scholars, such as Afsaneh Najmabadi and Janet Afary, have highlighted the Qajar era as a significant period for understanding women's efforts to play a social role. The Qajar era is particularly well-documented due to the advent of photography and the intellectual trend toward documentation among Iranian elites. Despite this, feminine *Ta'zieh* has remained largely neglected in historical studies, even among those focusing on women's history. The widespread illiteracy of women and the exclusion of men from attending feminine *Ta'zieh* performances have limited the available sources on this socio-cultural phenomenon.

While *Ta'zieh* studies have been popular in Iran, prominent scholars such as Bahram Beyzai, Enayatollah Shahidi, and Jamshid Malekpour have overlooked feminine *Ta'zieh* due to the lack of available resources. The primary sources on this subject are scattered references, including the memoirs of Nasser al-Din Shah (1831-1896) and a book about his handmaiden, Mouns al-Dowlah, who reported the peak of feminine *Ta'zieh*. By examining Mouns al-Dowlah's accounts, it is possible to trace the evolution of feminine *Ta'zieh* and its impact on women's social status, even after its disappearance. To fully understand this development, it is essential to explore the historical relationship between Iranian society and concepts such as epic and religion, which have deeply influenced the cultural fabric of Iranian life.

⁴ MOTTAHEDEH 2008: 75.

2. NATIONAL EPIC/RELIGIOUS EPIC

The origins of Persian epic literature lie in the Zoroastrian holy book, *Avesta*, which chronicles the lives of mythical Iranian kings from the «Pishdadian» and «Kayanian» dynasties. As Zoroastrianism became more established, epics were written to legitimize the religion of two Zoroastrian dynasties: the «Parthians» (247 BC-224 AD) and the «Sassanids» (224-651 AD). Works like *Yadegar Zariran* and *Khodanameh* later served as sources for post-Islamic epics, including *Shahnameh*.⁵ The interplay between “epic” and “religion” has consistently presented Iranian society with a tension between nationalism and religiosity, especially following the transition from Zoroastrianism to Islam. During this time, Iranians sought to preserve their national identity through epic narratives, while adapting to the new religious framework. By reinterpreting these epics, Iranians have managed to synthesize their national and religious identities, a process that continues to this day.

While one segment of society created religious epics based on Shiite history – just as in the past they had crafted Zoroastrian epics – another group treated Iranian history and mythology as national epics. As a result, epics flourished in artistic forms such as poetry and drama. In poetry, Abolghasem Ferdowsi’s *Shahnameh* (940-1020) stands as the most significant national epic, serving as a comprehensive model for epic creation. Although Ferdowsi reinterpreted Iran’s mythological past, he also sought to reconcile Zoroastrian narratives with Islamic teachings. This method became a popular approach among Iranian poets who composed religious epics, in which Shiite figures became the protagonists of fictionalized stories akin to *Shahnameh*. Works such as *The Attack of Heydari* by Bazel Mashhadi (18th) and *Khavaran-nameh* by Ibn-Hessam Khusfi (1380-1470) are notable examples. In these works, Ali ibn Abi Talib (600-661), the first Shiite Imam, is portrayed battling demons and giants, despite the lack of Islamic connection to these figures.⁶

This transition from nationalistic to religious epics is also evident in Iranian drama. *Ta'zieh* is a dramatic and epic retelling of the events of 680 CE in Karbala (in pres-

⁵ For more information see KHALEGHI MOTLAGH 2007.

⁶ For more information about roots of religion epics see RAZMJOO 2002.

ent-day Iraq), where Hussein ibn Ali (626-680), the third Shiite Imam, fought against the forces of Yazid ibn Mu'awiyah (647-683), the sixth caliph. Hussein's small band of supporters was killed, and his family captured. In *Ta'zieh*, the courage and sacrifice of Hussein's supporters are transformed into poignant epics, performed through a musical drama known as *Shabih-Khāni*.

Many scholars of Iranian theater history argue that the roots of *Ta'zieh* trace back to the mourning rituals of Siavash, a legendary Iranian prince whose death mirrors that of Hussein. Both figures were minorities, surrounded by religious prejudice, and ultimately murdered. Evidence, such as *History of Bukhara* (943) and the frescoes of Panjakent (in present-day Tajikistan), suggests that the performance elements of Siavash's mourning may have been transferred to *Ta'zieh*.⁷ During Siavash's mourning, Iranians would march in processions, striking their faces and chests while chanting. However, proving a direct connection between these rituals and *Ta'zieh* remains difficult, as the earliest recorded evidence of *Ta'zieh* dates to the 11th CE. A key document from Shah Tahmasb II Safavid's reign (1704-1740), signed by Mullah Mohammad-Ali Vaez Khansari in 1723, provides the earliest known reference to *Ta'zieh*.⁸

The acceptance of certain Zoroastrian concepts by Iranian Shiites, such as the celebration of *Nowruz* ('first day of year') and the *Sedeh* ('the middle day of winter') festival in rural traditions, further strengthens the theory that Siavash's mourning rituals influenced *Ta'zieh*.

3. THE ABSENCE OF WOMEN IN EPIC WRITING

Epic writing in Iran has a long-standing yet predominantly masculine history, with women playing a limited role in its production. Most epics in Iran are poetic, predominantly authored by male poets, despite some being centered around feminine subjects. Notable examples include *Banu Goshsabnameh* (date unknown) and *Susannameh* (12th), both of

⁷ For more information about roots of *Ta'zieh* see BAIZAEI 1965, and MALEKPOUR 2004.

⁸ See FATHALI BEGI 2015: 1-4.

which were written by men. This absence of women in epic literature contrasts sharply with their presence in the history of lyrical poetry.⁹

Similar to the Shiite tradition prevalent in Iran prior to the «Pahlavi» era, women are depicted as men's property within epic narratives. This is evident in the mourning traditions surrounding the story of Siavash, where female characters in the *Shahnameh* are often portrayed as possessions.¹⁰ For instance, in the tale of Zakhak's downfall, Ferydun, the legendary Persian king, must marry Jamshid's daughters to legitimize his rule. Similarly, in the narrative of Esfandiar, the Iranian prince, he is compelled to rescue his sisters, Homa and Behafrit, from «Turanian» captivity. In Iranian epics, men bear the responsibility of protecting their *harems* from enemies, while women are portrayed as vulnerable to abduction. This notion of female vulnerability is encapsulated in the concept of *Gheyrat*¹¹ ('jealousy'), where women symbolize the *Nāmous* – a metaphor for the homeland, suggesting that the loss of a woman equates to the fall of the nation.¹²

The absence of women becomes even more pronounced in *Ta'zieh*, where their participation as actresses is prohibited by religious beliefs.¹³ The Iranian patriarchal society, underpinned by Islamic laws, disallows women from performing on stage. Even roles of female characters are typically portrayed by cross-dressing men who imitate female voices. This prohibition also stems from religious restrictions on women's singing. Consequently, women are unable to engage in the reproduction of epic narratives through writing or performance in *Ta'zieh*, relegating them to the role of mere spectators.

This dynamic has intrigued Western travelers, particularly due to the separation of men and women in *Ta'zieh* performances. Notably, Lady Schell (1825-1869), the wife of the British ambassador between 1849-1853, provides a captivating account in her

⁹ See RAZMJOO 2002.

¹⁰ Siavash is a mythological prince in Persian literature who marries Farangis, the daughter of Afrasiab, the king of Turan, and Piran-e-Viseh, Afrasiab's minister. After Siavash is murdered by Afrasiab, Giv, an Iranian general, embarks on a secret mission to Turan. During this journey, he not only seeks out Keykhosrow, Siavash's son and the future king of Iran, but also brings Farangis back with him to Iran, thereby reuniting her with her husband's legacy.

¹¹ The term is derived from the Quranic verses that state, «Men are the protectors and maintainers of women» (Quran, Surah An-Nisa: 34).

¹² NAJAMABADI 1996.

¹³ BIRJANDI 2009.

memoir, *Glimpses of Life and Manners in Persia* (1856). She describes the seating arrangements and behaviors of women at these events

The house was filled and there must have been several thousand persons present. Part of the pit was appropriated to women of humble condition who were in great numbers, all however carefully veiled, and all seated on the bare ground. Before the curtain drew up it was ludicrous to witness the contention among these dames for places which were not always limited to cries and execrations. They often proceeded to blows striking each other heartily on the head with the iron heel of their slippers dexterously snatched off the foot for the purpose and, worse still, tearing off each other's veils several guardians were present to keep the peace armed with long sticks, with which they unmercifully belabored these pugnacious devotees.¹⁴



Fig. 2. A domestic *Ta'zieh* performance in the Kamraniyeh mansion, the residence of Kamran Mirza, viceroy under Naser al-Din Shah. Photograph by Yusuf Khan, courtesy of the Golestan Palace Museum collection.

¹⁴ SHEIL 1856: 128.

The report highlights the unique challenges faced by women, including the violent behavior exhibited by their guardians. As a result, women participated primarily as observers of *Ta'zieh* and mourners. Sheil, who observed the *Ta'zieh* performance from among the women, noted their distinct expressions of grief. Women would harmonize their cries with the *Ta'zieh-Khans* to publicly display their mourning for Hussein; when one woman wept loudly, it often prompted others to join in. Sheil remarked on the profound emotional impact of this collective mourning, which moved her to tears as well.¹⁵

Sheil's observations also reveal a significant social gap between men and women. While men could engage in various social roles and contexts, women's presence was largely restricted to religious ceremonies. This shared space for women was often marked by insults and limitations imposed by the male society. Mirza Agha Tabrizi, the first Iranian playwright, discussed these dynamics in his 1874 essay, *Essay on Ethics*. He reported that male spectators frequently disrupted the experience for women during *Ta'zieh*, engaging in flirtatious behavior that threatened the safety and comfort of female attendees. Tabrizi described how these interactions could lead to altercations among men, underscoring the precarious situation of women in the Qajar era.¹⁶

Bushra Delrish, in her book *Women in the Qajar Period* (1997), classifies the circumstances of women during this time as follows:

1. Forced marriages in childhood, early pregnancies, and minimal rights within marital relationships,
2. The prevalence of polygamy among men, which confined women to domestic roles, though some worked in agriculture or as shepherds in rural areas,
3. Limited access to healthcare, as medical professionals were prohibited from entering the *Andarūnī*,
4. Prohibition of education for girls, resulting in widespread illiteracy,
5. The exploitation of women as prostitutes, singers, dancers, and servants, particularly among the elite,
6. Restrictions on women's societal participation,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ TABRIZI 2003: 275.

7. Mandatory adherence to *hijāb*,
8. Increased vulnerability to violence and theft.¹⁷

Delrish substantiates these issues with numerous documents but emphasizes that, despite these challenges, women's most active social engagement occurred during religious ceremonies such as *Ta'zieh*, which took place during *Muharram* and *Safar*, two significant months in Shiite Islam. During these periods, *Ta'zieh* performances were held in dedicated spaces known as *Takiyeh*, which, while primarily male-dominated, served as important gathering places for women. Despite this, women were still required to cover their bodies completely and wear veils to protect their faces from male onlookers.

Jane Dieulafoy (1851-1916), in her narrative *At Susa, the Ancient Capital of the Kings of Persia: Narrative of Travel Through Western Persia and Excavations Made at the Site of the Lost City of the Lilies, 1884-1886* (1890), describes a scene in Qazvin:

On one side there are veiled women, and on the other side, the men are wearing the round peasant caps... The women let out gasps of pain or words of commiseration addressed to the victims hitting their chest and shoulders.¹⁸

Other European Orientalists encountered similar portrayals of Iranian women, indicating that their attire often obscured their individual identities and experiences.

4. BREAKING THE MASCULINE BOUNDARIES

For women to enter the world of epics and participate in their reproduction, Iranian society needed major changes in its social structures. These changes occurred a century after the earliest version of *Ta'zieh*, driven by class transformation during the Qajar era and Iranians' increasing familiarity with the West, which influenced family structures and social behaviors. One of the most significant changes was the diversification of the methods of

¹⁷ It's a summary of the book DELRISH 1997.

¹⁸ DIEULAFOY 1887: 109.

performing *Ta'zieh*. Previously, *Ta'zieh* was primarily performed in *Takiyeh*, a religious venue akin to Western theaters. *Takiyeh* featured a central courtyard and a circular platform, with rooms surrounding the courtyard serving as audience seating, resting areas, locker rooms for actors, and storage for accessories. Its architecture was directly adapted from traditional Persian homes, which also have a central courtyard and several surrounding rooms.

During the Qajar class transformation, the nobility began to hold *Ta'zieh* performances in their homes. This shift was indicative of the growing popularity of *Ta'zieh* among various guilds and classes of society.¹⁹ Enayatollah Shahidi, a researcher of *Ta'zieh*, describes in his book on *Ta'zieh* how the prevalence of home performances led to a decline in the quality of these performances. Unlike *Ta'zieh* in *Takiyeh*, which featured numerous instruments, horses, and camels to authentically represent the events of Karbala, domestic performances were limited and shorter due to constraints on the means of display. This situation created opportunities for women to engage more in the production of *Ta'zieh*, as these performances did not require extensive skills or the gathering of elaborate equipment, enabling women to perform in their homes with minimal resources.

Shahidi explains that «performing *Ta'zieh* in homes allowed some aristocratic women to host performances in which the actors were women».²⁰ This adaptation came to be known as feminine *Ta'zieh*, marking the first time that women transitioned from spectators to performers. He notes that this shift not only allowed women to express their sincerity and religious beliefs but also included elements of «show-off, ostentation, and feminine entertainment».²¹ Women's entertainment included dramatic games performed in the absence of men, characterized by rhythmic and textless performances at events such as birthdays, weddings, circumcisions, and childbirth celebrations. In the absence of men, these games sometimes contained erotic elements, with women assuming roles related to the theme of the event. For instance, at a wedding, women would portray the bride, groom, and their families.²²

¹⁹ SHAHIDI 2001: 109.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi: 110.

²² Seyyed Abolqasem Enjovi Shirazi, an Iranian anthropologist, compiled a collection of 20 different games

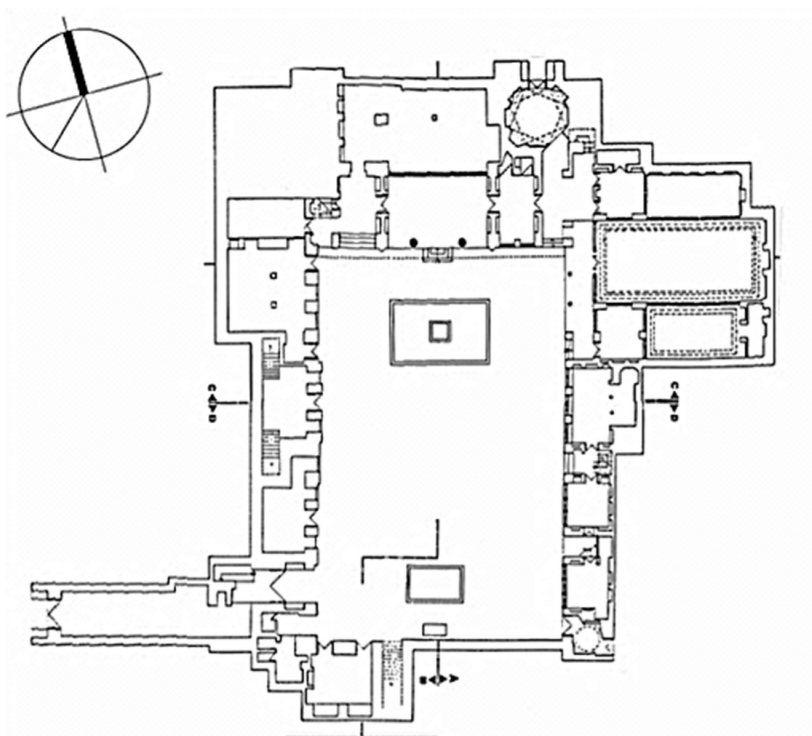


Fig. 3. The layout of Moshir Takiyeh in Shiraz, which closely resembles the architectural design of an Iranian house from the Qajar era. Courtesy of Maryam Kian.

The feminine *Ta'zieh*, much like dramatic games, was exclusively for women. Men were prohibited from entering this space due to the religious laws forbidding them from seeing women or hearing their voices, which ultimately provided women with an opportunity for cultural independence. Consequently, the courtyards of noble households became single-sex spaces. Given the similar architectural designs of the house and *Takiyeh*, domestic *Ta'zieh* performances could occur without issue, allowing women to transform the *Andarūnī* into a male-free community that contrasted with its traditional nature.

The house also offered several advantages over *Takiyeh*; it had no windows facing public passages, effectively serving as a form of *Hijāb*, and promoting a feminine archi-

shows in 1973 at the request of Iran's National Television Organization. This compilation, titled *Dramatic Games*, aimed to present various versions of each game to highlight the differences in gameplay across different cities.

tectural design with rooms arranged around the courtyard. This configuration created a nurturing environment for participants, akin to a mother's womb. The metaphorical connection between the house and the female body is further emphasized by the power dynamics at play: women held authority within the *Andarūnī* but lost it upon stepping outside. According to Azarm's views on *hijāb*, a woman's departure from the home significantly diminished her femininity. Thus, women's efforts to assert their position outside the patriarchal framework become evident, as they navigated a society dominated by men while seeking ways to strengthen their standing.²³

Reports indicate that the first feminine *Ta'zieh* was established during the reign of Fath-Ali Shah Qajar (1769-1834), primarily supported by nobles and courtiers. For instance, Mahlaqa Khanum, one of Fath-Ali Shah's daughters, is noted for organizing feminine *Ta'zieh* events at Golestan Palace, the Shah's residence. Mah Taban Khanum, known as Qamar al-Saltaneh, another daughter of the Shah and wife of Mirza Mohammad Khan Sepahsalar, the prime minister during Nasser al-Din Shah's reign, hosted the most magnificent feminine *Ta'zieh*. Similarly, Munir al-Saltaneh, Nasser al-Din Shah's wife, also held feminine *Ta'zieh* events at her residence, known as *Muniriyyeh*.²⁴

Unlike most women of their time, these pioneering figures in the establishment of feminine *Ta'zieh* were not confined to traditional roles. They had access to some Western influences due to their aristocratic backgrounds, proximity to Europeans, and even European educators for foreign language studies.²⁵ This socio-political freedom enabled them to exert influence over men's decisions; for example, Qamar al-Saltaneh played a crucial role in her husband's political choices. Pouran Farrokhzad, in her book *Iranian Elite Women's Achievement: Past and Present*, describes Qamar al-Saltaneh as a key figure in the establishment of "feminine *Ta'zieh*", noting her literacy in French and Turkish and her involvement in constructing a library for Sepahsalar School. She adds, «She was so astute

²³ Hijazi has utilized numerous documents to illustrate the ways in which Iranian women were subjected to humiliation by men during the Qajar era.

²⁴ MOTTAHEDEH 2008: 79

²⁵ In her book, Lady Sheil recounts multiple encounters with Iranian aristocratic women, noting the presence of a French teacher in the court of Mahd Olia, the mother of Naser al-Din Shah. Sheil also highlights the curiosity of these aristocratic women to learn more about the intricacies of Western life. SHEIL 1856.

in political matters that her husband consulted her before making governmental decisions and held great respect for her opinions».²⁶

Political power allowed aristocratic women to participate in activities typically inaccessible to other women. Doust Ali Khan Mu'ir al-Mamluk, Naser al-Din Shah's son-in-law, in *Notes from the Private Life of Nasser al-Din Shah* (1982), describes a Muharram mourning ceremony in the Golestan Palace, where 3,000 women gathered in the Shah's *Andarūnī* to perform a ritual. A specially decorated flag was raised in the courtyard, and one of Fath-Ali Shah's daughters sang beneath it, while the other women rhythmically beat their chests in unison with her voice. These women were performing actions traditionally reserved for men, though in an all-female space.²⁷ Singing in front of men was strictly forbidden for women, making this display particularly significant for courtly women, as it was considered taboo for others.

The political empowerment of these aristocratic women, owing to their literacy and political acumen, resulted in significant changes in women's social roles. *Ta'zieh* emerged as a vital tool for women seeking to challenge and navigate the rigid male-dominated system.

5. THE REPORT OF MOUNS AL-DOWLAH

Due to women's illiteracy, the lack of female writers, and the absence of men in feminine *Ta'zieh* performances, there exist limited reports on this subject. Mouns al-Dowlah (1871-?), a notable figure in the Qajar court, is among the few individuals to have documented these *Ta'ziehs* in her book, *Memoirs of Mouns al-Dowlah: The Maidservant of Naser al-Din Shah's Harem* (2001). In her concise report, she adeptly outlines the characteristics of feminine *Ta'zieh*, the factors contributing to its production, its thematic content, the relational dynamics among women involved, the significant differences between women's and men's practices, and the opportunities that feminine *Ta'zieh* afforded women.

²⁶ FARROXZAD 2001: 643.

²⁷ MOĀYER OL-MAMALEK 1982: 66.

The report reveals that feminine *Ta'zieh* markedly differed from its male counterpart in both structure and content. For instance, rather than performing popular *Ta'ziehs* featuring male protagonists, women centered their performances around female heroines and their narratives. This shift indicates that, within a female-dominated context, the traditional tales of male heroism on the battlefield held diminished appeal. Azram, in discussing feminine *Ta'ziehs*, suggests that the staging and representation of female characters are likely influenced by female desires and preferences.²⁸

This inclination toward female protagonists and narratives is closely associated with dramatic games, which serve as a significant aspect of women's gatherings at social events. According to Mouns al-Dowlah, both feminine *Ta'zieh* and dramatic games shared similar patterns, including the staging of *Ta'zieh* during wedding ceremonies, which is a popular element in these performances. She references notable *Ta'ziehs*, such as the weddings of Bilqis and Suleiman, Yusuf and Zulaikha, and Fatemeh, all of which are derived from Persian *Bazmi* literature, known for its convivial narratives. This genre typically recounts tales of love involving heroes and kings who strive to win their beloveds, characterized by a level of elegance that resonates more with female audiences.

In discussing their popularity, Mouns al-Dowlah highlights the immense interest in the *Ta'zieh* « Going Fatemeh to a Wedding, » noting that «sometimes women from distant cities would travel to Tehran with great difficulty to watch this performance, in which all the performers were women».²⁹

Mouns al-Dowlah provides a detailed analysis of a *Ta'zieh* titled *The Quraysh Bride*, which illustrates the progression of *Ta'zieh* content toward a feminine discourse and a redefined understanding of the relationships between characters. In this *Ta'zieh*, the feminine dynamics give rise to conflicts that diverge from the frequent violence and bloodshed characteristic of male-centered *Ta'ziehs*, where the antagonist is typically portrayed as a purely evil figure. Instead, the feminine conflict reveals a more nuanced perspective, wherein the antagonist comes to recognize her faults.

²⁸ AZARM 2024: 129

²⁹ MOUNS AL-DOWLAH 2001: 99.

For instance, in *The Quraysh Bride*, the non-Muslim Quraysh³⁰ women host an extravagant wedding to flaunt their financial and social status in a bid to undermine the Prophet's daughter, Fatemeh, by inviting her to the event as a means of mockery. Mouns al-Dowlah notes:

The costumes and makeup of the Quraysh women were depicted as quite absurd. They donned red *Charqad*³¹ garments and short, thigh-high blue skirts, accessorizing with the tails of dogs and cats draped around their necks. On one leg, they wore a shoe, while on the other, they wore a *Giveh*.³² Some Quraysh women were portrayed wearing saddlebags instead of traditional clothing, riding on bare donkeys. Eunuchs were responsible for holding the reins of the donkeys, guiding these women into the scene.³³

In male *Ta'zieh*, the appearance of enemies was not subject to ridicule as a means of humiliation. Distinctive signs in dress and music were employed to differentiate between antagonists and protagonists; for example, antagonists typically wore red garments and remained silent, while protagonists donned green and engaged in song. In contrast, costume in feminine *Ta'zieh* emerged as a more complex element, serving as a significant marker within the feminine world. While it had the potential to limit women's roles and deprive them of their human rights, it also exhibited a contradictory function, becoming a tool for humiliation despite its intended parodic aspect.

Although the wealthy Quraysh women were expected to wear opulent clothing, the actresses portrayed them in ugly and unconventional attire that failed to reflect their class status, instead resembling beggars. Rather than riding horses, they were depicted riding donkeys – a symbol of humiliation, as donkeys were typically associated with villagers and lacked saddles and horseshoes. Fatemeh's dress and posture as the protagonist did not conform to the stereotypical image of a prince. According to Mouns al-Dowlah's report, this representation conveyed a feminine message shaped by the era in which feminine *Ta'zieh* was developed.

³⁰ It refers to a tribe of Hijaz Arabs from the region of present-day Arabia, to which the Prophet of Islam belonged.

³¹ An old-fashioned scarf in Iran.

³² Iranian traditional shoe.

³³ *Ibidem*.

By describing the performance atmosphere and reviewing its chronological order, Mouns al-Dowlah indicates that Fatemeh's entrance occurs while she is engaged in making flour at home, dressed without luxury. This portrayal is significant, as it reflects the importance of traditional women's roles in Iran, particularly the management of household affairs, for the organizers of the performance. Unlike the heroic representation of figures such as Joan of Arc, Fatemeh is depicted in a manner that seeks to reinforce the social status of the organizers, who hailed from noble families and could influence their husbands in socio-political decisions, despite their confinement to the *Andarūnī*.

As the daughter of the Prophet, Fatemeh also lends legitimacy to this group of women, many of whom identified as descendants of the Prophet based on their genealogy. Notably, Fatemeh is the only child of the Prophet who had offspring, thereby granting her a unique position of power among Shiite women. In Shia Islam, family relations are often traced through the father-daughter relationship, and there exists a concept known as *seleh rahem*, which refers to the connection established through the womb, contrasting with blood relations.

Mouns al-Dowlah subsequently explains how Fatemeh transforms into a heroine. Initially, she declines the invitation to the wedding; however, the angel Gabriel, the messenger of revelation, appears. Mouns al-Dowlah describes this scene as featuring a beautiful woman with two wings, accompanied by twelve enchanting nymphs clad in luxurious garments. These nymphs carried bags and chests filled with expensive clothing for Fatemeh, purportedly delivered from heaven.³⁴

Gabriel's arrival and the bestowal of gifts served as strategic maneuvers to legitimize the changes desired by the organizers. The nymphs presented Fatemeh with luxurious clothing and fragrant perfumes, transforming her simple attire. Clad in her new garments, she attended the wedding to thwart the Quraysh women's conspiracy. Upon her entrance, the bride – typically depicted as an unattractive girl afflicted with smallpox and poorly dressed – fainted at the sight of Fatemeh. The women present urged Fatemeh to pray and beseech God to restore the bride's vitality. Fatemeh prayed, and miraculously, the bride was revived. Witnessing this miracle, the women converted to Islam.

³⁴ MOUNS AL-DOWLAH 2001: 99-104.

Fatemeh departed her home in attire that was deemed impossible for the audience. As a heroine, she broke societal taboos and showcased a feminine aspect that is less prominent in male *Ta'zieh*. Through her actions, Fatemeh successfully invited many women to Islam without resorting to physical force or violence. In contrast, her father had engaged in nearly a decade of warfare against the Quraysh to propagate Islam, culminating in their conversion following the conquest of Mecca.

The distinction between female and male perspectives on historical events is poignantly illustrated in feminine *Ta'zieh*, particularly through the symbolism of clothing. Fatemeh's appearance was integral to her triumph, whereas, in male *Ta'zieh*, appearance plays a minimal role in shaping events. In feminine *Ta'zieh*, the protagonist ultimately reconciled with her antagonists through a religious act, such as prayer, while the prayers of male protagonists typically failed to influence their adversaries. Women wielded religious power as a transformative means for dramatic turning points, distancing themselves from violence and conflict.

This dynamic reflects the fertility aspect of women, underscored by the Persian word *zan*, ('creator'), which transforms the epic narrative into an opportunity for joy and life, rather than the tragedy of others' deaths.

Women also introduced changes in the performance of *Ta'zieh*. In male *Ta'zieh*, the director, known as Mo'in al-Boka, is responsible for overseeing the stage, managing the actors' entrances and exits, and coordinating the music. His role includes supervising the *Ta'zieh-Khan* to ensure that they recite the poems precisely according to the texts. In contrast, the situation in feminine *Ta'zieh* differs significantly, as roles such as *Mo'in al-Boka* and *Ta'zieh-Khan* were adapted due to the lack of literate women who could read the scripts.

Mouns al-Dowlah addresses this challenge by noting that some literate eunuchs took on the responsibility of reading and memorizing Mo'in al-Boka's texts. They learned to sing the roles of antagonists and angels, subsequently returning to the *Andarūnī* to teach the women and girls what they had learned. Mouns al-Dowlah adds «This group of women was referred to as *Mullah*. The title of *Akbund* designated the chorus leader, who sometimes possessed only a basic level of reading literacy».³⁵

³⁵ Ivi: 98.

Mullah and *Akbund* typically refer to clerical men. The term *Mullah* is derived from Arabic, ('a person who holds authority over others'); in Persian, it specifically denotes traditional teachers educated in religious schools. As such, *Mullahs* were often attired in the clothing of Shiite clerics. The term *Akbund* refers to a man who is literate, but within Shiite culture, it signifies a cleric who has completed his religious education.

Women were traditionally barred from attaining the ranks of *Mullah* or *Akbund*. However, in feminine *Ta'zieh*, they appropriated these male titles, which symbolize the masculine abilities – such as singing, writing, acting, and, notably, donning combat attire – from which they had been excluded. Through feminine *Ta'zieh*, women were able to adopt male titles and break free from these constraints. Mouns al-Dowlah reports that women donned helmets and swords and rode horses. In Persian epics, only two women are depicted wearing such garments: Gordafarid, the daughter of Gazhdam, a legendary Persian general who battles against the “Turan army”, and Banu Goshasb, Rostam’s daughter, a prominent figure in Iranian epics who also participates in the fight against the Turan. Thus, in the context of feminine *Ta'zieh*, women were afforded the opportunity to challenge the conventional stereotype that only men could take to the battlefield.

When it became impossible for men to direct *Ta'zieh*, this role was assigned to some literate aristocratic women. Mouns al-Dowlah mentions a princess who directed the performance in a manner akin to Mo'in al-Boka. To distinguish herself, she donned a short, creased skirt, a robe made of cashmere or satin, a long veil, and special shoes known as *Saqari*. Additionally, she wielded a short cane to command the musicians and actors. Mouns al-Dowlah illustrates how the director endeavored to create impactful moments, narrating:

When a girl or woman sang a sad song, the princess would step forward and gently strike the woman or girl’s ears, sharing in their pain and tears. This interaction infused the melody of that part with a sense of natural sadness.³⁶

One of the most significant feminine *Ta'zieh* was held in the royal palace, and according to Mouns al-Dowlah’s report, this event took place on Ashura night, the 10th of Mu-

³⁶ Ivi: 105.

haram, commemorating the martyrdom of Hussein. During this *Ta'zieh*, a princess bared her head and feet, leading the others while holding a bag full of straw. She sang *Noheh* ('lament') and threw the straw with a loud voice. The harem women, including both nobles and handmaidens, followed suit, also with bare heads and feet, beating their chests and shedding tears. They moved to a room known as the *Museum*, where they retrieved a ceremonial flag adorned with jewels, referred to as the Shah's flag, and carried it to another area of the palace known as the Marble Throne Courtyard. After spinning it among themselves, they returned it to the *Museum*.

The events of this *Ta'zieh* hold historical significance and understanding them requires knowledge of the *Museum's* context. The *Museum* was the most important section of the Golestan Palace, serving as the seat of the Qajar kings' government and housing the royal treasury. High-ranking figures, including ministers and ambassadors, were permitted to visit the king there during important ceremonies. Traditionally, the *Museum* was a domain reserved for powerful men. However, during this feminine *Ta'zieh*, women occupied this masculine space, at least on Ashura, allowing even ordinary women to participate amidst the royal treasures.

Feminine *Ta'zieh* succeeded in transcending significant class and gender boundaries rooted in religious rituals; the women of the Shah's court, invoking religious justification, discarded the taboos imposed by these traditions. This breaking of taboos was also reflected in the clothing of women spectators.

Mouns al-Dowlah notes a notable change in the way women dressed when attending feminine *Ta'zieh*. In contrast to their customary attire, she observed that «they came very freely, with their unveiled faces, and watched very comfortably».³⁷ This freedom in dress is particularly evident in a special *Ta'zieh* that featured joyful aspects. This event, held on the twentieth of Jumada al-Thani ('a lunar month'), celebrated Fatemeh's birthday, during which a *Sayyida* ('a woman of the Prophet's lineage') was chosen to embody Fatemeh as a bride. She adorned herself with jewelry and luxurious clothing, and the *Ta'zieh* was performed in her presence.

³⁷ *Ibidem*.

Mouns al-Dowlah reports that nearly 2.000 women participated as spectators in this ceremony, and unlike in their everyday lives, they attended without *hijāb*. This absence of *hijāb* was complemented by makeup and expensive garments. Some women made a concerted effort to enhance their appearance in hopes of entering the royal *harems*, aiming to attract the Shah or his son, the only men permitted within. The Shah and his son would select one, two, or more girls for immediate marriage.³⁸

Feminine *Ta'zieh* enabled women to assume new roles in society, granting them enhanced social value. Titles such as *Mullah* and *Akhund* were viewed as religious and social privileges, allowing women to benefit from certain distinctions even within a patriarchal framework. Prior to the emergence of feminine *Ta'zieh*, female singers and dancers, often stigmatized as prostitutes in Iran, were utilized in aristocratic ceremonies. These women possessed little social standing, as in Islam, female singing, and dancing are generally regarded as reprehensible. This contrasted sharply with the status of female *Mullahs*, who were honored figures among the Shiite Imams.

The *mullahs* did not confine their activities to *Ta'zieh*; their melodious voices also allowed them to perform at joyful events. They recited poems celebrating Fatemeh's birth and wedding, opting for household items such as trays and basins in place of instruments, which were forbidden. Thus, unlike female singers and dancers, the *mullahs* employed these tools to avoid offending religious sensibilities.

However, women's participation in *Ta'zieh* appears to have been accompanied by innovations. Shahidi remarks that this participation introduced a modern aspect to the tradition. While Shahidi does not view this modernity positively, considering it to be in contradiction with the essence of *Ta'zieh*, the disruption of masculine structures by women during the continuation of feminine *Ta'zieh* facilitated the introduction of other epic elements.³⁹ Traditionally, mourning for Shiite Imams had been a masculine endeavor, reflecting participation in epic recitation.

Banafsheh Hejazi, in *Women's History* (2009), recounts an event from the Constitutional Movement (1905-1908), a revolutionary movement aimed at curtailing the Shah's power, in which Iranian women challenged the male-dominated mourning rituals.

³⁸ Ivi: 107.

³⁹ SHAHIDI 2001.

In 1907, several women in Qom donned shrouds to protest military tyranny, mourning and lamenting in the streets and bazaars while attempting to close shops in solidarity with their cause. This movement garnered the support of the Shiite clergy.⁴⁰

Evidently, women's events such as feminine *Ta'zieh* reinforced their acquisition of roles previously held by men, fostering a heightened awareness of their collective power. Azram argues that the association of court women with European women also significantly contributed to Iranian women's inclination to assert their positions. This trend became even more pronounced after the victory of the Constitutional Movement, which helped dismantle longstanding patriarchal and religious boundaries.⁴¹

6. GOING BEYOND *TA'ZIEH*

With the constitutionalists' victory, the decline of the Shah and princes' power, and the growing social and political inclination towards modernity, *Ta'zieh* began to wane in Iranian society. This decline coincided with the rising popularity of European theater among intellectuals and urban dwellers. Consequently, feminine *Ta'zieh* ultimately disappeared during the reign of Ahmad Shah (1898-1930), the last Qajar king. During this period, female *Ta'zieh-Khans* lost their social roles, in stark contrast to their male counterparts, who held various social positions, including shopkeepers, and were able to engage politically through the constitutional movement.

With the rise of theater, modernists viewed this emerging medium as an excellent opportunity to articulate their socio-political demands. Despite the constitutionalists' efforts to secure rights for women, including literacy and social freedom, patriarchal norms continued to restrict women's civil liberties. At the onset of the first parliament, women were denied voting rights and barred from representation within the legislative body. Furthermore, Muslim women were not only prohibited from performing in theaters but were also excluded from entering them. Despite the socio-political changes of the time, women remained largely marginalized in public spaces.

⁴⁰ HIJAZI 2009.

⁴¹ AZARM 2024: 132.

With the conclusion of the Qajar era, women intellectuals began to leverage existing media to advocate for women's rights. In 1913, Maryam Amid Semnani published *Shokoufeh*, the first women's magazine in Iran, which featured articles addressing women's rights, challenging superstition, combating child marriage, and promoting cultural awareness among women. Women's associations consistently sought to utilize the medium of theater to enhance awareness of women's rights. Given the prohibition on women's presence in theater – both as actors and directors – the only way to challenge this taboo was to model the structure of feminine *Ta'zieh*, which allowed women to assert their agency and limit men's presence in their feminine spaces.

Two significant attempts to perform theater occurred at relatively long intervals, both reflecting conditions akin to feminine *Ta'zieh*. The first instance took place in 1910, when a group known as the Women's Association organized a feminine play held in the Atabak Garden, a well-known venue in Tehran. All the actors were women, and no men were permitted to attend the performance. The proceeds from the play were donated to charity. On June 28, 1910, the only surviving documentation of this event is a newspaper report published in *Iran-e-Noe*. The program aimed to address issues such as child marriage, male polygamy, women's illiteracy, societal insecurity for women, and the diminishing role of women in society. It began with a speech by the organizer; however, the report does not provide the name of the play, its actors, or its storyline, although it notes that 500 women attended.⁴²

The second attempt occurred in 1924 when a group known as the Patriotic Women's Association, which was active in promoting literacy among women, decided during one of its board meetings to stage a drama to raise funds for establishing classrooms for illiterate women. Noor-ul-Hoda Manganeh (1902-?), the first secretary of this association, recounts this decision in her book *The Story of an Iranian Woman* (1965). She proposed her home as the venue for the performance due to the ban on women's presence in theaters. Manganeh owned a spacious house on a prominent street, encompassing 2,000 square meters, which included a hall with a capacity of 300 to 400 seats. Following the regulations, the group approached the police office to obtain a performance permit.

⁴² ANONYMOUS 1910.

They were granted permission on the condition that they declare the event as a wedding on the invitation cards. This license was facilitated by the support of the officers' wives.⁴³



Fig. 4. Board of Directors of the Patriotic Women's Society, Tehran, 1910. Courtesy of Ms. Manganeh.

The play titled *Adam and Eve* was an adaptation of the creation story rooted in Islamic tradition, incorporating epic elements. What distinguished this performance from the feminine *Ta'zieh* was its transgression of religious boundaries. Manganeh notes, «In those days, Muslim women knew nothing about the play, and I had to reach out to the Armenian Ms. Terian». ⁴⁴ The initial steps taken by Iranian women in theater were supported by religious minorities, as Muslim women faced restrictions on their presence in theatrical spaces. Armenian women, enjoying greater freedom, aided their Muslim counterparts in fostering national unity – a goal central to Iranian epic narratives throughout history. These narratives emphasized the need for various Iranian tribes, despite their racial and linguistic diversity, to identify as Iranian to maintain a cohesive central rule.

The play was staged on May 2, 1924, coinciding with Ramadan, the holy month of fasting for Muslims. Manganeh explains that the choice of Ramadan was strategic;

⁴³ MANGENEH 1965: 31-33.

⁴⁴ Ivi: 32.

unlike other months, the nights during this time were more permissive, allowing easier access to the venue. This illustrates how religious opportunities enabled women to circumvent societal restrictions, similar to those imposed during Muharram. However, the performance elicited a fierce backlash from the ruling male society. The following day, clerics delivered impassioned speeches in mosques condemning the event as an attempt to undermine the *hijāb*. Their assertion was based on the fact that women appeared without *hijāb* during the performance, despite Islamic law dictating that *hijāb* is necessary only in the presence of strange men, which was not the case during this show.

The vehement rhetoric from the clergy incited an angry mob to storm Nur al-Huda's residence on May 3, 1924, resulting in the destruction of her property and violence against her staff. Nevertheless, she persevered, successfully establishing a literacy class for adult women in Tehran.

Following this event, the *Patriotic Women's Association* successfully challenged the taboo against women attending cinema by organizing a home cinema in a rented house. This time, however, there was no violent backlash. Four years later, Satnik Aghababian, widely known as Pari Aghababian (1900-1979), a prominent Armenian theater star in the 1920s and 1930s, established a cinema in Tehran called *Pari* for Women.

Mangeneh's report, along with the Iran-e-Noe newspaper's coverage of the Women's Association's efforts, highlights several commonalities between feminine *Ta'zieh* and women's theater. First, both took place in the home of a wealthy individual, with performances exclusively by women for an all-female audience, excluding men from attendance. Second, both used religious epics as a framework to express their goals and thoughts, even though religion had historically contributed to the limitations they faced. However, this dynamic ultimately evolved, allowing women to engage in cultural environments such as theater without the same restrictions.

7. CONCLUSIONS

Although religion has historically imposed many restrictions on women, they have succeeded in improving their social conditions even amidst the most challenging social and

religious traditions by leveraging religious possibilities. Through re-enacting their ancient epics in various art forms, women sought to achieve a different social status. The Iranian women's movement toward modernization has paralleled their ongoing participation in the reproduction of these epics. To this day, women find themselves in situations that call for the revival of these narratives, as evidenced by contemporary movements advocating for freedom of attire.

Considering the deep religious roots in Iran and their strong presence in people's customary beliefs, efforts like feminine *Ta'zieh* serve as significant examples of women protesting patriarchy. This form of protest, intertwined with religion, effectively prevents men from confronting it, thus allowing women to occupy religious spaces traditionally held by men. While the potential for promoting *Ta'zieh* has grown in recent years, the lack of awareness among female artists about the rich history of feminine *Ta'zieh* has hindered any attempts to revive this unique art form.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- AZARM 2024 = Milad Azarm, *Feminist Rereading of Shabib'khani in Iran*, in «New Theatre Quarterly», 40, 2 (April 2024), 25-141.
- DIEULAFOY 1887 = Jane Dieulafoy, *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, Hachette, 1887.
- KARIMI 2016 = Pamela Karimi, *Domesticity and Consumer Culture in Iran: Interior Revolutions of the Modern Era*, London, Routledge, 2016.
- NAJAMBADI 1996 = Afsaneh Najabadi, *Is our name remembered? Writing the history of Iranian constitutionalism as if women and gender mattered*, in «Iranian Studies», 29, 1-2 (1996), 85-109.
- SALIMI 2020= Rana Salimi, *Harem Entertainers: Female Performers in Qajar Courts*, in *Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics*, edited by Babak Rahimi, London, Anthem Press, 2020, 43-62.
- SHEIL 1856= Lady Mary Leonora Woulfe Sheil, *Glimpses of Life and Manners in Persia*, London, John Murray, 1856.

- دلریش ۱۳۷۱ = بشری دلریش، زنان در دوره قاجار، تهران، سوره مهر، ۱۳۷۱.
- حجازی ۱۳۸۱ = بنفشه حجازی، تاریخ خانمها: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار، تهران، انتشارات قصیده سرا، ۱۳۸۱.
- معیرالممالک ۱۳۶۱ = دوستعلی خان معیرالممالک، یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه قاجار، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱.
- فرخزاد ۱۳۷۳ = پوران فرخزاد، کارنمای زنان کارای ایرانی، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳.
- منگنه ۱۳۴۱ = نورالهدی منگنه، سرگذشت یک زن ایرانی، تهران، روزنامه پست تهران، ۱۳۴۱.
- مونس‌الدوله ۱۳۸۱ = مونس‌الدوله، خاطرات مونس‌الدوله: ندیمه حرمسرای ناصرالدین شاه، تهران، نشر زرین، ۱۳۸۱.
- شهیدی ۱۳۸۱ = عنایت‌الله شهیدی، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران، تهران، کمیسیون ملی یونسکو در همکاری با دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱.
- تبریزی ۱۳۸۱ = میرزاآقا تبریزی، چهار نمایشنامه و رساله اخلاقیه، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۸۱.
- ناشناس ۱۳۸۱ = ناشناس، برنامه شرکت خواتین، تهران، روزنامه ایران‌نو، ۶ تیر ۱۳۸۱، صفحه ۳.

SECONDARY SOURCES

IBN MANZUR 1990= Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, Beirut, Dar Sader, 1990.

MALEKPOUR 2004= Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, London, Routledge, 2004.

MOTTAHEDEH 2008= Negar Mottahede, *Karbala Drag Kings and Queens*, in «The Drama Review», 49 (2008), 4 (T188), Winter 2005, 73-85.

NAJAMBADI 1993= Afsaneh Najabadi, *Zanba-yi Millat: women or wives of the nation?*, in «Iranian Studies», 26, 1-2 (1993), 51-71.

بیضایی ۳۴۳۱ = بهرام بیضایی، نمایش در ایران، تهران، نشر کاویان، ۳۴۳۱
بیرجندی ۹۸۳۱ = محمدباقر بیرجندی، الکبریت الأحمر فی شرائط المنبر، قم، نشر صبح پیروزی، ۹۸۳۱
انجوی شیرازی ۲۵۳۱ = سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، بازی‌های نمایشی، تهران، امیرکبیر، ۲۵۳۱.
فتحعلی بیگی ۴۹۳۱ = داوود فتحعلی بیگی، دفتر تعزیه ۳۱، تهران، انتشارات نمایش، ۴۹۳۱.
خالقی مطلق ۶۸۳۱ = جلال خالقی مطلق، از شاهنامه تا خداینامه: جستاری درباره مآخذ مستقیم و غیر مستقیم، تهران، نامه ایران باستان، ۶۸۳۱.
رزمجو ۱۸۳۱ = حسین رزمجو، قلمرو ادبیات حماسی، جلد ۱، تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۸۳۱.

WOMEN AND TRADITIONAL STORIES IN SECOND WAVE FEMINISM

Felice Amato
Boston University

RIASSUNTO: Questo articolo esamina la riappropriazione delle storie tradizionali – miti, fiabe e epica – da parte delle artiste del femminismo della seconda ondata, con un approfondimento sul lavoro interdisciplinare di Joan Jonas. Le storie popolari sono state spesso criticate dal femminismo per il modo in cui rappresentano le donne e il loro destino. Sebbene vi sia un'immensa varietà all'interno di questi generi, i racconti sono stati spesso percepiti come maschio-centrici; le donne sono assenti o esistono solo al servizio dei protagonisti maschili. È quindi sorprendente trovarli come oggetto di lavoro delle femministe della seconda ondata. Eppure, durante questo periodo di trasformazione, segnato da sperimentazione, attivismo e autorealizzazione, le artiste e le scrittrici femministe hanno attinto a piene mani da queste storie, esplorando le tensioni e le possibilità che offrivano. Le artiste femministe, come Jonas, hanno partecipato al cambiamento radicale all'interno delle arti e alla generazione di nuove forme, in particolare alla proliferazione della performance artistica. Influenzate dal post-strutturalismo, strutture interdisciplinari innovative hanno destabilizzato i significati e illuminato la complessità e l'ambiguità dei racconti. La varietà degli approcci evidenzia la differenza delle posizioni e delle sensibilità all'interno del femminismo della seconda ondata e le molte contraddizioni insite nel movimento, che hanno influenzato in modo significativo sia l'arte che la società contemporanea.

PAROLE CHIAVE: femminismo, seconda ondata, post-strutturalismo, interdisciplinarietà, performance, Joan Jonas, fiabe, miti, storie popolari, archetipo, sesso, genere

ABSTRACT: This article examines the reappropriation of traditional stories – myths, fairy tales, and epics – by second wave feminist artists, with a focus on Joan Jonas's interdisciplinary work. Traditional stories have often been critiqued within feminism because of the way that they portray females and their fate in the plotlines. While there is immense variety within these genres, the sto-

ries are often perceived to be male-centric, where women are absent or only exist in service of the male protagonists' stories. It is surprising then to find them as subject matter in the work of second wave feminists. Yet during this transformative period, marked by experimentation, activism, and self-actualization, feminist artists and writers drew heavily on these stories, exploring the tensions and possibilities they offered. Feminist artists, like Jonas, participated in the radical shift within the arts and the generation of new forms, specifically the proliferation of performance art. Influenced by poststructuralism, innovative interdisciplinary structures destabilized the meanings and illuminated the complexity and ambiguity of the stories. The diversity of approaches highlights the diversity of positions and sensibilities within second wave feminism and the many contradictions embedded in the movement, significantly influencing both contemporary art and contemporary society.

KEY-WORDS: Feminism, second wave, poststructuralism, interdisciplinary, performance, Joan Jonas, fairy tales, myths, traditional stories, archetype, sex, gender

1. INTRODUCTION

The retelling of traditional stories – comprising epics and myths, sagas and legends, and fairy, folk, and wonder tales – presents a conundrum for feminists. As cultural touchpoints, the narratives often mirror the disparate consequences of being female. The characters and the plots and motifs that drive the stories underscore the same constraints, threats, and omissions that women encounter in the world, albeit in sometimes exaggerated and supernatural forms. Gendered violence such as rape, femicide, and incest appear with regularity. And yet, these stories have so fully permeated the culture that their weight and significance in the collective consciousness makes them difficult for female writers and artists to ignore. In responding to the provocation for this issue, I look at a historical moment: the second wave of feminism, lasting from approximately the mid-1960s through the early 1980s.¹ During this period, there was a coalescing of energy and activity aimed at reorganizing society to create different conditions for women (though not all visions were

¹ The wave model is useful in that it conveys a sense of surges of activity and the collective concerns that generated enough energy to create a surge. The wave model allows us to look at patterns and the relationship of the

the same). The movement consisted in political activity but also in cultural production, in the form of scholarship and the arts. Interestingly, the magnetism of traditional stories drew the attention of feminist artists and writers, as well as scholars. I examine the impulses and strategies employed and what they reveal about this far-from-monolithic movement.

Throughout this article, I weave in the work of various artists and writers, with a specific emphasis on artist Joan Jonas. Since the late 1960s, Jonas has been an influential explorer of new media and innovative approaches to narrative and representation. During the era of the second wave, Jonas not only engaged fully with the zeitgeist but helped shape it. While I include some other examples, this article focuses on the American experience – not because it was the only site of second-wave production, but because New York (where Jonas grew up) and California were considered centers of the art world in the second half of the twentieth century. These places were sites of intense feminist cultural production, including happenings, performance art, and various interdisciplinary and hybrid forms. Women were instrumental in creating these new forms of storytelling.

It is impossible to imagine postmodernism without second wave feminism (or the reverse). Feminism happened in tandem with poststructuralism during a period in which the theories of Julia Kristeva, Hélène Cixous, Jacques Derrida, and Roland Barthes disrupted notions of the text in ways that were particularly appealing to feminist theorists and artists. In fact, I don't distinguish here between writing, visual arts, and performance, since there was an intentional interdisciplinary blurring. Today, traditional stories are written down. However, they emerged from and still are disseminated via oral and performative means – even through song. In the visual arts texts are created without the use of language or in hybrid forms. Coinciding with this, Mario Klarer argues that «orality was one issue that feminist literary esthetics re-enlisted as a means to challenge patriarchal literary discourse».¹ Challenging the primacy of text and privileging other forms of communication (the visual, the performative, and the oral) were tactics embraced (in theory) by the intellectual second wave.

particular feminisms to the societal and even the technological contexts in which they emerge. For example, the internet and social media shape the feminism of the moment (e.g. #MeToo).

¹ KLARER 1995: 129-142.

Postmodernist strategies for engaging with traditional stories included the transgressing, undoing, dislocating, and recontextualizing of a text. A folktale could be layered onto a news story or entwined with memoir.² Even the appropriation and incorporation of quotidian objects (as I later discuss), contemporary songs, or references to popular culture created a dislocation to the traditional stories, which themselves added a symbolic weight to contemporary cultural products and events. Finding ways that the stories mirrored other cultural narratives such as the news, family histories, and religious parables, gave them new contexts.

References to traditional stories are particularly prevalent within the art and literature of the second wave of feminism, which extended from 1960 through the early 1980s. This period, which constituted a sort of collective awakening for women, provides an opportunity to examine the varied ways that these archetypal narratives were reappropriated and infused with the manifold liberatory impulses of that era. In some inquiries, it would be important to tease out and distinguish the various genres of traditional stories, such as myth versus folktale. Often, what distinguishes them might include the presence of supernatural beings or an origin story. Here, it seems unnecessary and even counterproductive to do so, since the second wave often engaged with multiple forms. The traditional categorization and frameworks used to draw distinctions rely, to an extent, on Western literary tradition and many stories defy the categorical boundaries. One example, from which Jonas drew was the Icelandic *Laxdaela Saga* (1989), which is described as both a myth and a folktale.

At first glance, it would seem that the traditional stories could only serve to reinforce female tropes and societal constructs (e.g. beauty as a symbol of goodness, female servitude and obedience, virginity as a good, and the exchange of women for social, economic, and political gain). Broadly, they seem to lack the equivalent models of heroism offered to men. Nevertheless, many women artists and writers have chosen to work with these same tales – reshaping them, parodying them, and even mining them for the richness they may have buried within.

² Because traditional stories are often first encountered in pop culture versions, artists might draw on these versions of these tales alongside or in place of more literary ones.

2. A MULTIFARIOUS MOVEMENT

The period referred to as the «second wave» was a coalescence of energy and activity. Interdisciplinary artist Joan Jonas, who came of age during this era, recalls the quality of the collective energy and also suggests inadvertently why storytelling came to feature prominently in her work:

The feminist movement exploded. Anger was a positive driving force. New technology gave women a new way of expression. [...] This was a time of women talking, becoming more open, sharing how they were represented, revealing their position. My work developed against this background; I became involved in the roles women play.³

This was not only an era of activism, but also of intense intellectual and cultural production – the ripples of which have shaped the current political and cultural landscape. The feminist art created at this time changed the very conceptualization of art in many ways, not least of which was the way that the body was foregrounded. Many feminist artists at this time, like Carolee Schneemann, Ana Mendieta, and Eleanor Antin, used their own bodies as both the site and the medium of artmaking. In *Body Art: Performing the Subject*, Amelia Jones describes one of the appeals of performance and body art for feminists: it could «exacerbate, perform, and/or negotiate the dislocating effects of the social and private experience».⁴ There was immense variety, however; Jonas describes her body's role in her work as her vehicle.⁵

It is important to bear in mind that the second wave was not a monolithic movement, and this is echoed in its contrasting engagements with traditional stories. There were both divergent conceptualizations of progress and strategies proposed. But also, there were radically different sensibilities and notions around the body. There were conflicting beliefs about everything from motherhood to pornography. The second wave, in some ways found itself in a more complex (and sometimes contradictory) position with regard to the articulation of sex and gender than had the previous eras. While the first

³ JONAS N.D.

⁴ JONES 1998.

⁵ JONAS - TILLMAN 2024.

wave sought, for the most part, to minimize the body's significance, the second wave dwelled heavily on and in the body. One need only look to Carolee Schneeman's performances, including *Interior Scroll* (1975), or Judy Chicago's *The Dinner Party* (1974-79). The writings of Kathy Acker and Anne Sexton bring in the body explicitly. In her book *Transformations*, Sexton incorporates the mundane and the modern with the fairy tale (while drawing heavily on her struggles with mental illness and her efforts to come to terms with childhood abuse). She relocates the fairy tale archetypes in another emotional landscape: with another disposition. Sexton also writes to communicate intimate experiences of the female body, referencing masturbation and menstruation—something that was previously not done. A sometimes encrypted feminist critique of power runs through the poems. Scholar Kiss Boglárka argues:

What establishes a connection between the surgeon of [Sexton's poem] «The Abortion» and the figure of Rumpelstiltskin is the fact that in both Grimm's fairy tale and Sexton's poem a child is the basis of economic exchange. This way, the poem also suggests that the process of terminating a pregnancy is not a purely personal, intimate decision, but it is entrenched in a web of financial interactions and interests.⁶

The second wave generally differentiated between sex and gender, with the latter being cast as a social construct that varied across time and culture. Upholding the consistency of this belief was much more challenging in practice than in theory.⁷ While some feminists sought to pry gender from sex, others argued that there were innate female qualities that should be elevated for the betterment of society, such as Carol Gilligan's theory of the «Ethics of Care». And, while some wanted to minimize notions of sexual difference, the imagery and many of the core causes (abortion, childcare, health and self-knowledge, and sexual liberation) tied directly to the female body. So while Shulamith Firestone sought a technological liberation from reproductive roles in the book *The Dialectic of Sex* (1970), Mary Kelly foregrounded it as a site of artistic production in *Post-Partum Document* (1973-79).

⁶ BOGLÁRKA 2018: 359.

⁷ The influential work of the French poststructuralist feminists, including Julia Kristeva and Hélène Cixous, put forth a materialist and even 'maternalist' feminism.

There were ideological battles about how and whether to engage with men. Lesbians, also by no means a monolithic group, fought for visibility in the larger movement. Meanwhile some other feminists sought to distance themselves from the trope of the lesbian, worrying it would create more resistance to their efforts. Profound differences, such as those of social class and educational background, created strong fault lines. Even one of the primary slogans from this era: «The Personal Is Political», was fraught. For some, the political needed to guard against the personal and, for others, the personal was simply the personal: reconceiving of the self and the myriad new possibilities afforded by societal changes, such as going back to college, pursuing sexual gratification, or filing for divorce. Thus, it is amid this complexity that traditional stories found an immense variety of expressions.

It is hard to draw strict chronological boundaries regarding what to include in the «second wave». While the second wave of feminism is a time-bound movement, cultural expressions tend to seep out both sides. «Which works of which artists?», since careers comprise decades and many artists influential in this era (like Jonas) are still productive. Likewise, the enmeshment of lineages of women (teachers and students, mentors, role models, and even older siblings) makes it difficult to enforce exact dates onto the cultural production. The bodies of work created by younger artists in the subsequent decades were often influenced by sensibilities developed during this time.

Nevertheless, by the early 1980s the ethos was changing. One could argue that the central themes of the movement had started to burn themselves out, to dissolve, and/or to morph into what eventually became the third wave in the 1990s. Women achieved many of the sought-after legislative and cultural changes. The movement became institutionalized in the form of women's studies departments in universities, which solidified it and a body of knowledge but also transformed the nature of the movement. Conflict within the movement, fragmentation, and the emergence of new feminist ideologies created pressures from the inside. There was a strong rejection of the second wave by many of the next generation of feminists who, at times, seemed to define their feminism as a repudiation of the second wave. This was compounded by a 1980s backlash by conservatives who had «traditional values», something that was extensively chronicled by Susan Faludi *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991).

3. THE SECOND WAVE, THE FEMINIST AVANT-GARDE, AND TRADITIONAL STORIES

Why would traditional stories be so central in the new storytelling of this era? One possibility is that, in the loosely-collective effort to identify and protest against the roots of women's oppression, second wave feminists felt obliged to contend with these cultural tales. As theorists Sandra Gilbert and Susan Gubar argue in their 1979 book *The Madwoman in the Attic*, fairy tales state «culture's sentences with greater accuracy than more sophisticated literary texts because they reduce a complicated process of socialization to its essential paradigm».⁸ Women could hardly ignore these components of canonical and popular culture, which they themselves had inherited and integrated throughout their lives. Also, one cannot dismiss the stories themselves, which are truly compelling – even when they are most shocking and confounding. Crafted over centuries and even millennia, they offer rich and complex content that taps into core human archetypal motifs, such as motherhood, paternity, jealousy, violation, and vengeance.

Writer Marina Warner notes that in fairytales we find significant and plentiful female characters – protagonists (however fraught the plotlines) – and even suggests that women might be drawn to «malignant» female characters because they are more interesting. Greek myths are «full of women, full of different scenarios around women».⁹ The epics also provided household name celebrity-level characters that feminists could relocate, applying a mytho-poetic sensibility to current events, revealing power relationships, and adding the gravitas of a larger symbolic weight. For example, in Jonas's piece *Lines in the Sand* (2002), about Helen of Troy, by «juxtaposing images, texts and gestures, the artist questions and contradicts the official history and collective memory».¹⁰ Jonas explains:

I often refer to mythology and have become interested in a particular time and place and how to bring it into the present. [...] I set the piece in Las Vegas where Luxor the casino sto-

⁸ GILBERT - GUBAR 2020: 36.

⁹ WARNER 2018.

¹⁰ JONAS 2024a.

od for a contemporary copy. I did not attempt to play Helen but to translate the situation, referring in a poetic way to present conflict.¹¹

We also see this in the early, autobiographical performance art of puppeteer Theodora Skipitares, a contemporary of Jonas who was also active in the performance art scene in New York. Skipitares drew on her Greek-American family heritage to intertwine the personal with the mythic and epic. Melding a heavy interest in materiality, embodied by handmade costumes and sets, with the technology of new media, she projected scenes onto her body. Peppering her pieces with references to traditional stories, she returned strongly to the Greek epics in response to the Iraq war in the 2000s. This is an example of how women often elevated the role and the perspective of female characters (as witnesses, for example), allowing a story to be retold from a different perspective.

Traditional stories lend themselves to politics, intimacy, and also the sort of fantasy involved in world making. With their supernatural elements and slippage between animals and personhood, fairy tales and myths contain transformative possibilities for women: superhuman powers, shape-shifting, and imaginative escape. Rewards earned could defy the laws of nature: a handless maiden could grow new hands, as in the fairy tale of that name. Women artists have often drawn upon the imagined possibility of transformation into and communion with animals and the power of the female chimera to both celebrate and escape the materiality of the female body. In Jonas's work, a white dog (her dog) appears as a stand-in for many things and as a way of portaging content.

Interestingly, in traditional stories, the possibility of shape-shifting does not extend to changing sex (being changed into a tree or given a stinking donkey skin as a disguise are offered as escapes from rape: becoming a man is not). Hence these genres permit many forms of crossover – but not that one. Perhaps this is because destiny in these tales is so tied to sex, and thus these categories must be kept set in stone. Hence, not only do these stories include gender, but myths, epics, and fairytales seem frequently to center sex and gender as archetypal aspects of the story. The explicitly gendered narratives lend themselves to both contemplation and interrogation of how societies organize around

¹¹ JONAS N.D.

gender which, in these stories, even permeates notions of morality and justice – a built-in provocation for feminists.

Despite the embrace of tales and epics by many, there was also critique of these traditional stories and their patterns. Literature and art were scrutinized for their gender biases, and men's outsize roles in storytelling or in gathering and editing oral stories, affecting the shape of culture, was also called out. In 1970, writer, theorist, and visual artist Kate Millett published *Sexual Politics*, a landmark analysis of sexism in literature and art that she described as «notes toward a theory of patriarchy».¹² By documenting the subjugation of women in canonical works, Millett sought to demonstrate that «sex is a status category with political implications».¹³ Her work continues to have a profound impact. Years later, theorist Sue-Ellen Case echoed Millett, urging feminist readers of traditional stories and scripts to «uncover [texts'] gendered bias», insisting that they must «read against the text».¹⁴

4. OLD NARRATIVES, NEW FORMS

The women's movement brought a specific narrative turn, one that included new speculative work, the revision and reclamation of older works, and an emphasis on autobiography and memoir. What was deemed appropriate content changed radically; literature and art was frequently confessional, personal, and graphic, emerging from the same atmosphere as (and probably influenced by) the practice of «consciousness raising». The groups had the goal of creating greater unity among women through an understanding of shared conditions, encouraging them to explore their experiences. In these groups, where domestic violence and other forms of abuse were shared, women practiced a form of storytelling that likely at times mirrored the violence and tragedies in Greek myths and the cunning survivalism of the protagonists in fairy tales. One must wonder if, by casting their lives

¹² MILLET 1970.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ CASE 1988: 5; 15.

against the backdrop of an enduring and larger than life story, women could draw upon a sense of heroine-ism that they felt they needed to overcome their circumstances.

The prevalence of violence in traditional narratives is explored by scholar Maria Tatar in *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), who came of age during the second wave and, like other women, was influenced by Angela Carter's appropriation of the genre in the collection of stories in *The Bloody Chamber* (1979). Tatar points out that even in the intentionally curated and milder versions of these stories, people are surprised by the «graphic descriptions of murder, mutilation, cannibalism, infanticide, and incest that fill the pages of these bedtime stories for children».¹⁵ Tatar takes on the most violent aspects of the traditional stories while also connecting them to popular culture and politics. She interrogates the enduring fascination with sexual violence against women, which she points out goes as far back as the Greek myths, rife with stories of rape. She also analyzes the women's strategies, in particular as they pursue justice. Critiquing while also finding seeds of empowerment in the graphic description of the rape of Philomela by her brother-in-law and her subsequent silencing when he cuts out her tongue, Tatar says:

Ovid gives us several lines about the tongue quivering on the ground and the stump in Philomela's mouth. She is voiceless. [...] She cannot tell her story and what does she do? She uses her craft, her ingenuity. She weaves the story into a tapestry [...] she manages to find a way to tell her story, to pass it on. It's just an early example of the #metoo movement in this powerful way women have been using stories: they've been using story as this extrajudicial tool. [...] They did not have access to the official legal system so [...] they found ways to secure justice and not just for themselves but for others as well.¹⁶

Here we clearly see the radical potential when looked at from an angle other than victimhood. The material and embodied experience of the woman and the potential to appropriate a traditional craft to subvert injustice.

Interestingly, women often seemed drawn to some of the bloodiest and most harrowing stories. Jonas's reworkings of *The Juniper Tree*, described below, represents one

¹⁵ She also traces changes in the tales, which often suited the tastes of male collectors and editors like the Brothers Grimm or Charles Perrault (TATAR 1987: 3).

¹⁶ TATAR 2022.

of the most gruesome fairy tales and one of her most enduring projects. These violent stories resonated at a time when the first rape crisis centers and domestic violence shelters were being created by second wave feminists. Performative protests like the «Take Back the Night» marches (first held in 1978) harnessed a feeling of power before the specter of violence against women. Perhaps some artists or writers saw a symbolic opportunity in these stories to confront the deep fears that kept women from manifesting their potential. Whether symbolic or real, the enduring threat of femicide is a motif found in many traditional tales, like *BlueBeard* and *Scheherazade*. It is from *BlueBeard* that Angela Carter took the name for her fairy tale-inspired short story collection *The Bloody Chamber* (1979). Carter, a self-described feminist, championed a sort of artistic disobedience to the expectations of the movement: she looked to Sigmund Freud and even the Marquis de Sade and her stories are infused with violence and eroticism – something other feminists might condemn as complicit.

Narratives were often characterized by intertextuality, unreliability, and self-reflexivity. Objects frequently came into play. Second wave artists reappropriated those habitually in their orbits as women and girls. Within the burgeoning body of feminist performance, a language emerged of domestic settings, quotidian objects (intimately associated with female roles), and mismatched affect. Work being made at this moment was often somber and earnest, but humor and irony – and even detachment – were also powerful tools. This incongruity seemed designed to provoke affective states in viewers. An example is Martha Rosler's 1975 *Semiotics of the Kitchen*, where viewers experience (through demeanor but also jarring sound) «Rosler's sometimes aggressive behaviour as she demonstrates the function of each object, [as] a lexicon of domestic utensils is transformed into one that foregrounds anger and frustration».¹⁷

Even gendered girlhood toys were fair game, like Miriam Schapiro's *Dollhouse* (1972). In a sense, the appropriation of fairy tales was also in keeping with the reappropriation of girlhood: Faith Wilding, who created elaborate environments using crochet and macrame, drew on mythology and the fairies in books she loved as a girl. This was a fine line. Marina Warner, who has written extensively on fairy tales, myths, archetypes and

¹⁷ ROSLER 2024.

art, mentions her difficulty in coming to terms with her desire to study fairy tales and even the discouraging impact that poet Anne Sexton had when she published her 1971 poetry collection of retellings of Grimms' fairy tales, which placed them in the contemporary moment but also presented them in a way that was patriarchal and somewhat reductionist. Sexton, says Warner, was «[blazing] with scorn of fairytale promises in her 1971 volume *Transformations*».¹⁸ Sexton found these stories less enchanting than did Warner, but saw them as generative, nonetheless.

Women seemed especially drawn to objects and activities associated with traditional crafts and labor. Time was content. Fairy tales, folktales, epics, and such are full of powerful metaphorical and material objects, like looms and weavings that connected to the body and to women's history across time periods and cultures. The metaphor, gesture, and time involved in weaving emphasized the real expenditure of time – an aspect of performance and durational art.

The materiality of the body is often very visible and very material in traditional stories, where there might be the mention of bones and blood and objects that could be experienced by the body: stones or fire, for example. These building blocks of the human experience, beckon to writers and artists with their symbolic and phenomenological presence.

Myth was integral to the poetry of second wave writers Adrienne Rich, Sylvia Plath, Muriel Rukeyser, Denise Levertov, and others. Rachel Blau DuPlessis described the entanglement of womanhood with personhood and the personal with the societal in the mythmaking, poetry, and politics of these women:

Essentially, the poets construct critiques of culture and ideology, from a radical and often feminist point of view. [...] They use their poems to analyze women's assumptions and patterns of action, revealing the cultural norms that uphold the traditional consciousness of women... Their myths have an unusual dimension, for criticism becomes the heart of the myth. Their myths are critical of prior mythic thought; they are historically specific rather than eternal; they replace archetypes by prototypes. The poets have learned from the critique of women's consciousness and from its extension, the discussion of the individual

¹⁸ WARNER 2014: 137.

in history, to honor the experiences of individual and social change that belie cyclic interpretations of history and archetypal readings of their own lives.¹⁹

Myth could also involve reclaiming maligned figures. Hélène Cixous, for example, selects Medusa in her 1976 essay, *The Laugh of Medusa*:

They riveted us between two horrifying myths: between the Medusa and the abyss. That would be enough to set half the world laughing, except that it's still going on. For the phallogocentric sublation is with us, and it's militant, regenerating the old patterns, anchored in the dogma of castration [...]. You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing.²⁰

Distinct from the myth is the prehistoric goddess – a pretextual and pre-narrative goddess recognized by her often-exaggerated female anatomy. A potent motif in feminist art (as well as in academic inquiry and even spiritual practice), she was an emblem of fertility, sexuality, and power. In her book *Overlay: Contemporary Art and The Art of Prehistory*, second wave art historian and critic Lucy Lippard covers the myriad ways that women incorporated goddess imagery into their work, with examples from Judy Chicago, Ana Mendieta, and Carolee Schneemann, among many others:

Schneemann's courageous stands in trying to present a "primitive" unselfconsciousness about the body, poorly rewarded by the "high art" world, function like that of the maid-figure Baubo in the Demeter myth; she allayed the goddess' sorrows through obscene jokes and dances and, as Nor Hall put it, 'by lifting her skirts, lifted her spirits.'

Judy Chicago's *Dinner Party* (1973-1979) – monumental table on a raised tile floor, dedicated to the buried history of women in Western civilization – arose from her conviction that 'myth has to be challenged before economics or sociology will change,' that women's deep, 'cultural hunger' for affirmative symbols is a key to the process of feminizing society. This gigantic, cooperatively executed work, which took her and hundreds of others six

¹⁹ DUPLESSI 1975: 200.

²⁰ CIXOUS 1976: 885.

years to make, begins with a series of oversized ceramic plates, devoted to the prehistoric goddesses.²¹

Some of the goddesses, like Baubo, slipped more easily between mythology and prehistory. Not only are they likely to have older roots but their iconography didn't require story. Interestingly, some pieces – in particular Chicago's – create new forms of text – rooted in the preverbal world of objects, materials, and symbols. While the female sexual and, ultimately, reproductive body were central to this visual discourse, it did not resonate with all. Firestone declared birth to be barbaric and sought alternative means of reproduction in her 1970 *The Dialectic of Sex*.

Interestingly, as the 80s ushered in a greater emphasis on the self and spiritual and personal development replaced some of the collective organizing and action. The popularity of Wicca and other goddess-centric religions, that emerged in the second wave, expanded in the 80s and 90s but became loosened from the political agenda from which they were reborn, revealing quiet yet significant changes. The self-help movement and the New Age religions came into fuller bloom and were ultimately more compatible with growing conservatism and consumerism. Traditional stories, unsurprisingly, remained of interest but perhaps with heroines with a less combative form. Alternatively, the battle became more internalized. Books meant to generate self-knowledge and growth, like *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype* by psychoanalyst Clarissa Pinkola Estés, demonstrate the enduring and shape-shifting potential of the traditional story for women.

5. JOAN JONAS

The exhibition «Joan Jonas: Good Night Good Morning», held at the Museum of Modern Art in New York in 2024, staged more than fifty years of the artist's conceptual art, video, performance, and installation. In the late 1960s, Jonas began what would become a lifelong «pioneering exploration of gender and identity through a combination of myth,

²¹ LIPPARD 1983: 93.

choreography and new media».²² From the beginning, her work was a unique form of interdisciplinary, as well as intertextual storytelling. The presence of the epic, the folktale, the fairy tale, and the myth permeate the exhibition. Among others, Jonas references *The Juniper Tree*, *The Frog Prince*, *The Boy Who Went Out to Learn Fear*, Helen of Troy, and Narcissus and Echo. These archetypal tales, with their «childlike elements, ritual, magic, and so forth», form frameworks within which Jonas works out ideas about complex contemporary themes, such as perception, the commodification of women's images, and the multiple forms of gaze.²³ Sometimes fragmented or only evoked, the stories add grounding and structure to the multifaceted pieces. Jonas's work has captivated critics and historians as well as the public. Critic Sally Banes says that Jonas seems to use the stories as «backgrounds against which to create images and events».²⁴ Pamela Lee describes the complexity of Jonas's practice and the challenge of trying to summarize her work:

The world is revised, always to begin again. [...] There's the feminist reading of Jonas's work and the mediated body to account for. There are the labyrinthine fairy tales collected and rehearsed, and the peculiar ethnographies, as well as art histories, animating her investigations.²⁵

Jonas had started out less than a decade earlier with more abstract and conceptual work, employing mirrors and video (and combinations) to create visually immersive experimental pieces that, among other things, applied a directed gaze to women's faces and bodies. The mirror, the video close-ups of her and other women's faces, the screen and the frame, the mask, and the projections, echo the preoccupations too complex to be succinctly articulated. She was able to use video to fragment, disrupt, and distort.

In *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), masks are added, and character emerges. Nicholas Birns writes that «the distinct contribution of Joan Jonas to postmodern performance has been the introduction of a defined narrative and a complicated relationship with anterior source material into tableaux, without yielding to conventional

²² JONAS - COOKE - MORAN 2006.

²³ JONAS - CRIMP - ROSS 1983: 79.

²⁴ BANES 1998: 83.

²⁵ LEE 2015.

storytelling».²⁶ Her first engagements with the fairy tale between 1976 and 1980, coincided with text entering her work and, with it, narrative sequence and the question of storytelling.²⁷ The arrangement of action in space offered productive challenges and offered Jonas a way to work with and against storytelling in more narrative pieces. Fairy tales embedded her feminist concerns in fragmented and layered narrative and an expanding visual field. Jonas explains: «With the fairy tale, I was once again looking to see what roles women play and how they are represented».²⁸

There was, during this time, a tension in the broader field of performance between the rejection and embrace of the theatrical, with happenings and performance and body art at the center. The new forms pioneered during this era proved to be tools to subvert the content, heightening ambiguity through juxtaposition. Short vignettes built of fragments, required the audience to piece together the story's sequence and its meaning, as they actively participated in constructing a narrative which showed itself to not be fixed. Overall this was a period in which artists seemed to not trust their own earnestness. Theatricality might be presented as tongue-in-cheek pastiche, or have its earnestness purposely destabilized by the inclusion of misfit ready-mades; Jonas did some of this. Not unlike Anne Sexton and others of the era, she balanced the stories' sense of gravity and history against the quotidian and contemporary, which she brought in through a mix of music, including more pop and country. The costumes had a provisional feel. They were paired with a curation of objects, which were more than props. In the case of masks and mannikins, their status as object, costume, or character was blurred. The aura of intentional selection and their gestural use elevated the objects and imbued them with sacred and theatrical potential (while their sourcing tethered them to the store down the street, the kitchen, or the closet). Objects in fairy tales and myths often represent the exchange of goods or transformation via goods. They might even be tied to the exchange of women – a theme seen in many traditional tales. Objects can stand in for or connect people. They mark actions and events. They mediate ritual. They also suggest new forms of ritual,

²⁶ BIRNS 2007: 74.

²⁷ JONAS - CRIMP - ROSS 1983: 79.

²⁸ JONAS 2003: 127.

like in Rosler's «Semiotics», which bombastically appropriated and even anointed the objects of the kitchen through a deadpan ceremony.

For many female artists in the 1960s and 1970s, reinvestment in storytelling was a response to and a rejection of the supremacy of minimalism, as well as abstract expressionism. Feminist artists tended to reject the quest for disciplinary purity, incorporating the ethos of Fluxus, craft, decorative arts, and other movements. Judith Baca, for example, intentionally abandoned her minimalist painting to create large community murals, epic in size and full of content. Women were reclaiming what might have been dismissed as a fussy, feminine aesthetic. For example, Miriam Shapiro and Melissa Meyer's coining of the term «femmeage». Yet Jonas's narratives are not ornamented, and aspects of their minimalist quality (visible in her early work) remained as narrative and costuming entered. Even Jonas's deadpan delivery has a minimalist quality. Warner writes about her resistance to messaging and reassurance:

She deepens the strangeness of fairytales when she breaks into them and exposes their elements [...]. She cuts, intercuts and reverses the plot flow of *The Frog Prince* and *The Boy Who Set Out to Discover Fear*, then recites them in an affectless monotone. This treatment effectively strips them of consolation.²⁹

Like solid shapes, her minimalist ethos balances out what could become cluttered in the cacophonous mix of the quotidian and utopian/dystopian. It is also seen in the punctuation of abstracted forms, such as cones, which are both formal and representative. (For Jonas, these can visually metaphorize voice). She refers to the act of « putting one object next to another [as] making a visual poem».³⁰ It is a balancing act to create a poem with sufficient economy for the crafted wonder of the punctum to be felt – if not fully understood.

The Juniper Tree is a piece that comprised a large installation in the exhibition «Good Night». It was developed in the mid-1990s from cumulative iterations of the fairy tale, which Jonas had realized as a solo performance and two versions with additional actors; the first, for children, was performed in 1976.

²⁹ WARNER 2003: 89.

³⁰ *Exhibition* N.D.

It is one of her earliest installations and the first to be explicitly based on a narrative. [...] Props, relics, paintings and drawings are included in the installation, as well as garments and constructions used in the last version of the performance. The paintings on red and white silk were made during each of the performances and added one by one to the back-drop. In an audio soundtrack Jonas recites the story of *The Juniper Tree* alongside musical contributions and songs performed by the American choreographer Simone Forti.³¹

The Juniper Tree – a particularly gruesome fairy tale involving filicide and cannibalism – was recommended to Jonas by a friend as a story about a dysfunctional family. Chillingly known by another title: *My Mother Slew Me; My Father Ate Me*, Jonas says: «It is an exploration of the self. The story becomes the mirror of my projections. I look for how the stories reflect basic human psychology and behavior, while laying bare the hidden taboos». ³² In keeping with Tatar's observation that women often choose malicious characters, *The Juniper Tree* features a female aggressor and male victim. It also features a good mother and a stepmother, who is ultimately the protagonist, attempting to act on the side of morality. Thus, rather than an ideologically confrontational approach, she drew out the ambiguity and narrative complexity while leaving the viewer truly wondering how seriously to take the story. The plot, in which a stepmother kills her stepson, is summarized in the song of a bird that ultimately kills the stepmother as punishment for her crime:

My mother, she killed me.
My father, he ate me.
My sister Marlene
Gathered up my bones,
Put them in a silken scarf,
Buried them under the juniper tree.³³

While it is less well-known, it is recognized as one of the most powerful of all fairy tales. Maria Tatar says:

³¹ *Ibidem*.

³² JONAS 2003: 127.

³³ TATAR 1987: 213.

Its widespread dissemination across the map of European folklore... suggests that there must be something especially attractive or at least compelling about the story.... *The Juniper Tree* begins with a stirring tableau of death in child-birth, moves to a distressing depiction of child abuse culminating in murder by decapitation, and ends with what is probably the most savage scene of revenge staged in any fairy tale.³⁴

In her solo version, Jonas plays all the female roles, constructing the real and artificial mothers through her performance and the text, but also their use of – and interaction with – quotidian objects, locating this activity somewhere between the sacred and the tongue-in-cheek. «There was a continuous voice telling the story and I worked against it. I don't illustrate the stories, but I represent and react to them – find ways to make my own language in relation to the story».³⁵ Gender shows up in complex ways in this story and Jonas seems to deny the audience simple narratives. Central to Jonas's engagement with the Grimms' story is the notion of human complexity – with 'human' meaning 'female', not as an afterthought, but as the default. In *The Juniper Tree*, a boy is the victim of violence, while the only other male is a passive father who unquestioningly eats a meal made of his son's body. The two exist within a female constellation: the two mothers (one good and biologically linked; one evil and related only by marriage) and a daughter who carries the moral conscience and the urgency of justice. Even the bird – the merciless mediator of justice – is coded female in the performance. It is not insignificant that Jonas invests in the psychology of the two mothers. She extends their presence and brings fuller life to the characters. Jonas adds a plastic Gypsy mask and high heels, playing on cultural tropes, when she transforms into the stepmother, whose «appearance is rather witchy».³⁶ Banes describes a scene with the wicked stepmother: «You are thrilled by the sudden sparks of magic when the concentrated moment ignites – when Jonas saunters down the ramp dressed as a burlesque queen, to rock music that seems strange and powerful».³⁷

A malevolent female can be interesting to explore (her consumptive anxiety over being discovered and punished), but Jonas does the same with the good mother, exten-

³⁴ Ivi: 212.

³⁵ *Exhibition* N.D.

³⁶ JONAS N.D.: 86.

³⁷ BANES 1998: 83.

ding her character through the long waiting period of pregnancy. If the performance text and descriptions (as documented by Jonas and Crimp) are accurate, then the mother's longing for the child and the waiting are explored in extended potential, taking up at least a quarter of the performance. Jonas delves into the emotional volatility of the act of waiting – so much a part of women's destiny in traditional tales. Jonas also pairs this task of waiting with the many commands and rules that female characters encounter in fairy tales and life. (It struck me that pregnancy is a time of many rules, as a woman is both the physical vessel of the event of birth and an emotional participant).

Still, Jonas does not dwell in pathos; rather, she disrupts it with the zany. The following is the description of a part of Jonas's action as the good, waiting mother in the solo version. The piece features the recorded tale and sounds generated by actions and objects:

Suddenly happy, she stuffs the dripping red fruit into her mouth. Skipping over to her house, she pushes aside the red curtain, revealing a «necklace» of 2-inch wooden balls hanging on a string curving from corner to corner of the house. Lying on her back, holding the wooden balls with her feet, she makes the whole house sway like a cradle while she loudly counts from one to nine. Getting up, she goes over to the back wall and paints half a red valentine heart on the white silk cloth. She looks towards the sound of a dog. She stumbles forward, tripping under the house and dropping a box of pins that scatter loudly. After gathering them she returns to the wall to paint the other half of the valentine. She goes to the mirror and dances, monkey-like, with her own image, smiling at the reflection of the spectators.³⁸

Dale Worsely describes *The Juniper Tree* as «a narrative of epic domestic relationships and complex images of transformation in her intuitively arranged imagistic method». He says:

Jonas's treatment of this tale is full of personal ritual. At one point, she holds a box of human bones, unrevealed to the audience. And throughout a large portion of the piece, she uses the persona of the evil woman in the story to create a kind of witchcraft. At times, Jonas's involvement in this fairy tale with images from personal and universal myth produces merely curious associations, at other times, moments of highly symbolic significance.³⁹

³⁸ JONAS - CRIMP - ROSS 1983: 83-84.

³⁹ WORSLEY 1979: 45.

6. CONCLUSION

The second wave profoundly shaped the American political and cultural landscape, transforming how women engage with cultural narratives, and, in particular, traditional stories such as myths, folktales, and fairy tales. A period of great cultural impact, it also influenced feminist engagement in the following decades. During a period marked by experimentation, activism, and a quest for self-actualization, feminist artists and writers – many straddling the dissolving disciplinary boundaries – found that despite (or because of) the gendered nature of these stories, they offered profound and significant opportunities for artistic investigation. The approaches taken, like the artists and writers themselves, were diverse and even oppositional. The complexity of the stories was heightened by the lenses of new forms of postmodern narrative. Some artists and writers critiqued the stories and analyzed their sexist structures. Some invited their audience to re-experience them through another lens. Some rewrote them to create new narratives. Some delved into their darkness. Despite some patterns, there are many exceptions, which reveals how complex this period was and how manifold women's political and personal drives and beliefs were.

The era of the 1960s through the early 1980s was one of artistic innovation and changes in notions of what was art, driven substantially by feminist art. New technology allowed for new time-based and immersive art forms that distinguished themselves from traditional theater. New forms emerged, which included living theater, paratheater, happenings, and body art. Art was intertwined with increased theatrical activism, exemplified by events like the Take Back the Night marches, and the connection between ritual and performance.

Artist Joan Jonas's work, and that of others in this era, emerges within this complex coalescence of feminist sensibilities. An important figure in the feminist art movement (and art in general), she drew upon traditional stories to develop layered interdisciplinary and intertextual work that immersed and confounded viewers. With roots in an era known for its militancy, Jonas's work is neither didactic nor ideological: there are no easy lessons to be learned and no simple messages to take away. Experiencing the work leaves viewers in a perplexed state of fascination. Warner describes Jonas's performances as «locating a mood, a state of being that eludes the grasp of consciousness and falls ins-

tead with soft footfalls into the unconscious». And yet, she was invested in an extended inquiry about gender and femaleness.

For many feminists, the dilemma of the traditional story facilitated a richly tangled perplexity that made for enduring investigations. By reworking and reimagining these stories, artists and writers introduced new ways to interpret, question, and even subvert the gendered norms embedded within these tales. This era's approach was not only a critique of patriarchal structures but also an embrace of complex, multifaceted portrayals of femininity and human experience. The legacy of this movement is visible in the way feminist perspectives have expanded the boundaries of art, literature, and performance. In this work, traditional stories are not relics of the past but dynamic tools for ongoing societal, personal, and aesthetic inquiry.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- BANES 1998 = Sally Banes, *Subversive expectations: performance art and paratheater in New York, 1976-85*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- BIRNS 2007 = Nicholas Birns, *Sites of Desire*, in «Performance Art Journal», XXIX, 2 (2007), 74-80.
- BOGLÁRKA 2018 = Kiss Boglárka, *Reproduction and the female body in Anne Sexton's poetry*, in «Hungarian Journal of English and American Studies», XXIV, 2 (2018), 347-362.
- CASE 1988 = Sue Ellen Case, *Feminism and theatre*, New York, Methuen, 1988.
- CIXOUS 1976 = Hélène Cixous, *The Laugh of Medusa*, in «Signs», I, 4 (1976), 875-893.
- DUPLESSIS 1975 = Rachel Blau DuPlessis, *The critique of consciousness and myth in Levertov, Rich, and Rukeyser*, in «Feminist Studies», III, 1 (1975), 199-221.
- Exhibition N.D. = *Exhibition guide: Joan Jonas*, n.d., <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/joan-jonas/exhibition-guide>>, accessed 24 May 2024.
- GILBERT - GUBAR 2020 = Sandra M. Gilbert - Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, II ed., New Haven, Yale University Press, 2000.
- JONAS - CRIMP - ROSS 1983 = Joan Jonas - Douglas Crimp - David Ross, *Joan Jonas: scripts and descriptions: 1968 - 1982*, Berkeley, University Art Museum, 1983.
- JONAS 2003 = Joan Jonas, *Transmissions*, in «Women, Art, and Technology», ed. Judy Malloy, (2003), 115-133.
- JONAS - COOKE - MORAN 2006 = Joan Jonas - Lynne Cooke - Jason Moran, *Joan Jonas: the shape, the scent, the feel of things*, New York, Dia Art Museum, 2006.
- JONAS 2024a = *Joan Jonas: lines in the sand*, Barcelona, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2024, <<https://www.macba.cat/en/obra/r3217-lines-in-the-sand/>>, accessed 15 May 2024.

- JONAS - TILLMAN 2024 = Joan Jonas - Lynne Tillman, "My body was my vehicle": *Joan Jonas on becoming a performance artist*, in «Frieze», 2024, <<https://www.frieze.com/article/lynne-tillman-joan-jonas-interview-243>>, accessed 21 April 2024.
- JONAS N.D. = *Joan Jonas*, New York, Brooklyn Museum, n.d., <https://www.brooklyn-museum.org/eascfa/about/feminist_art_base/joan-jonas>, accessed 1 June 2024.
- JONES 1998 = Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- KLARER 1995 = Mario Klarer, *Orality and literacy as gender-supporting structures in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale"*, in «Mosaic», XXVIII, 4 (1995), 129-142.
- LEE 2015 = Pamela Lee, *Double takes: the art of Joan Jonas*, in «ArtForum International», LIII, 10 (2015), online, accessed 3 May 2024.
- LIPPARD 1983 = Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon, 1983.
- MILLET 1970 = Kate Millet, *Sexual politics*, New York, Doubleday, 1970.
- ROSLER 2024 = *Martha Rosler: semiotics of the kitchen*, Barcelona, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2024, <<https://www.macba.cat/en/actor/martha-rosler/>>, accessed 3 May 2024.
- TATAR 1987 = Maria Tatar, *Hand facts of Grimm's fairy tales*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- TATAR 2022 = Maria Tatar, *The heroine with 1001 faces: uncovering the heroine's quest*, Los Angeles, Skirball Cultural Center, 27 March 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=0vnaGZb2Nro>>, accessed 4 April 2024.
- WARNER 2003 = Marina Warner, *On oracles and treacle*, in *Joan Jonas: five works*, eds. Valerie Smith - Warren Niesluchowski, New York, Queens Museum of Fine Art, 2003, online version.
- WARNER 2014 = Marina Warner, *Once upon a time: a short history of fairy tale*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- WARNER 2018 = Marina Warner, *Fairy tale: a very short introduction*, 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=Zop-QPDlnFw>>, accessed 30 May 2024.

WORSLEY 1979= Dale Worsley, *The Juniper Tree by Joan Jonas*, in «Performance Art Magazine», 1 (1979), 45.

SECONDARY SOURCES

BALDRICK 2022 = Thea Baldrick, *Anne Sexton's fairy tale poems & their Brothers Grimm counterparts*, 2022, <<https://www.thecollector.com/anne-sexton-fairy-tale-poems-and-brothers-grimm/>>, accessed 3 June 2024.

GRIMM - GRIMM 2000-2002 = Jacob Grimm - Wilhelm Grimm, *Von dem machandelboom (the juniper tree)*, in *Kinder und hausmärchen (Children's and Household Tales)*, 47, trans. Dee L. Ashliman, <<https://sites.pitt.edu/~dash/grimm047.html>>, accessed 1 May 2024.

JONAS 2024b = *Joan Jonas: good night good morning*, New York, Museum of Modern Art, 2024, <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5367>>, accessed 25 May 2024.

JONAS - WARNER - DANERI 2008 = Joan Jonas - Marina Warner - Anna Daneri, *Joan Jonas*, New York, Charta, 2008.

Mythology N.D. = *Mythology*, in “Judy Chicago research portal: learning, making, culture”, n.d., <<https://judychicagoportal.org/theme/mythology>>, accessed 13 May 2024.

FIRESTONE 1970 = Shulamith Firestone, *The dialectic of sex*, New York, William Morrow and Company, 1970.

PINKOLA 1997 = Clarissa Pinkola Estés, *Women who run with the wolves: myths and stories of the wild woman archetype*, New York, Ballentine, 1997.

WARNER 2001 = Marina Warner, *Monuments and maidens: the allegory of the female form*, Oakland, University of California Press, 2001.

SPUNTI DI GENERE NEI VIDEOGIOCHI DAI TRATTI EPICI: DALL'ARCHETIPO DELL'EROE AI VIAGGI DELLE EROINE

Dalila Forni

Università degli Studi Link

RIASSUNTO: Il presente articolo vuole indagare la nuova eredità dell'epica nei videogiochi in ottica di genere con il fine di comprendere quali elementi siano stati mantenuti e quali si siano trasformati in base a nuovi schemi e percezioni relativi all'identità. Per farlo, verranno analizzati comparativamente alcuni casi di studio: *God of War* (2018), *Horizon Zero Dawn* (2017), *Hellblade. Senua's Sacrifice* (2017) e *The Last of Us* (2013). L'analisi è costruita a partire dal concetto di monomito elaborato da Joseph Campbell nel volume *L'eroe dai mille volti* (1949), ovvero un modello comune e reiterato che caratterizza il viaggio dell'eroe. Si esplorerà quindi il viaggio dell'eroe in *God of War* e *The Last of Us*, per poi paragonarlo ai viaggi delle due eroine protagoniste di *Horizon* e *Hellblade*. Verrà pertanto esaminata la costruzione del personaggio secondo alcuni elementi delineati da Campbell per tracciare i nuovi sviluppi dell'eroe o eroina nel settore videoludico.

PAROLE CHIAVE: videogiochi, genere, epica, eroe, eroina

ABSTRACT: The aim of the paper is to examine the evolving legacy of epic in video games from a gender-sensitive perspective, identifying which elements of epic have been preserved and which have been transformed according to new identity-related patterns and perceptions. To this end, the essay undertakes a comparative analysis of some case studies. The selected videogames include *God of War* (2018), *Horizon Zero Dawn* (2017), and *Hellblade. Senua's Sacrifice* (2017) and *The Last of Us* (2013). The analysis is based on the concept of the monomyth, as outlined by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* (1949), which describes common and recurring patterns that characterize the hero's journey. Subsequently, the hero's journey will be examined in *God of War* and *The Last of Us*, and then compared to the journeys of the two heroines in *Horizon* and *Hellblade*. Ac-

cordingly, the paper explores the construction of the character in accordance with the elements outlined by Campbell to trace the evolution of the hero or heroine in the video game industry through a gender-sensitive approach.

KEY-WORDS: videogames, gender, epics, hero, heroine

1. EPICA, VIDEOGIOCO E GENERE

I videogiochi, soprattutto quando di stampo narrativo, hanno di frequente attinto al canone epico e ai suoi archetipi per costruire storie interattive. Questi racconti sono spesso basati sul viaggio e sull'avventura di un eroe maschio, pensato e commercializzato per un pubblico composto da videogiocatori prevalentemente di genere maschile.¹ Come nell'epica, alcune delle vicende narrate nei videogiochi si sviluppano a partire da personaggi grandiosi, dotati di caratteristiche eccezionali quali il coraggio, la forza, l'astuzia, la lealtà. Secondo la definizione di Bowra, «Eroe è colui che per alcune caratteristiche (dalla natura semidivina, alla forza o all'astuzia) si distingue dall'uomo comune elevandosi a un rango vicino a quello degli dei».² Un personaggio che è quindi straordinario, imbattibile, invulnerabile, assoluto nei suoi sentimenti.

L'eroe videoludico ben si accosta all'eroe epico in quanto soggetto dotato di qualità fuori dalla norma che lo rendono un modello valoriale unico a cui ambire, seppur presentando luci e ombre. Infatti, anche quando mostra qualità peculiari e desiderabili, non è un personaggio esente da imperfezioni: può sbagliare, avere incertezze, dimostrare sentimenti "umani" o presentare una dubbia moralità. Tanto nell'epica quanto nelle sue interpretazioni interattive, l'eroe è un personaggio che deve vestire dei panni universali e quindi divenire, almeno in parte, prevedibile, ben comprensibile, vicino al lettore/giocatore rimanendo al tempo stesso eccezionale. Per citare le parole di Umberto Eco: «Il personaggio assumerà quindi quella che chiameremo un'universalità estetica, una sorta

¹ TUSELLI - CHIRCHIANO 2016; CASSELL - JENKINS 2000.

² BOWRA 1997: 91.

di compartecipabilità, una capacità di farsi termine di riferimento di comportamenti e sentimenti che appartengono anche a tutti noi».³

Le strutture del mito e dell'epica sono di frequente reinterpretate e riadattate dal videogioco secondo nuove chiavi di lettura e nuove strutture narrative che rendono l'esperienza ancora più complessa e immersiva⁴. Il videogioco diviene quindi un «nuovo punto d'accesso per il mondo del meraviglioso e del mito, consentendo, così, una forma di re-incantamento».⁵ Al tempo stesso il videogioco offre, rispetto ad altre forme di narrazione, una maggiore partecipazione alle imprese eroiche e stimola pertanto un livello più alto di identificazione. È infatti presente una forte analogia tra il viaggio dell'eroe narrato dal videogioco e il viaggio portato avanti dal videogiocatore stesso, che in prima persona abbandona «il mondo ordinario per rispondere alla chiamata del mondo magico»⁶ e sperimenta il pericolo di fallimento e di morte. Chi gioca non soltanto assiste alle imprese eroiche, ma tramite la componente interattiva le vive e governa in prima persona, rompendo la parete che divide personaggio e persona attraverso l'*avatar*.⁷ L'esperienza diviene così ancor più coinvolgente e incisiva poiché il videogiocatore o la videogiocatrice

farà esperienza (attraverso un avatar) di situazioni differenti da quelle presenti nel suo mondo partenzia; sarà messo di fronte a scelte morali, sfide, avversari, procedendo in un viaggio che –ricalcando il rito di iniziazione e il viaggio dell'eroe –gli permetterà di scoprire aspetti di se stesso e di sviluppare componenti della sua identità.⁸

Tanto il genere epico quanto il mondo del videogioco hanno però favorito la narrazione e la sperimentazione di una prospettiva soprattutto maschile, costruendo «un mondo ostile alla partecipazione al canto della collettività da parte delle donne, essendo queste l'alterità alla norma (ovvero, l'Uomo)».⁹ Le caratteristiche di forza, eroismo, coraggio hanno fatto sì che l'epica fosse tradizionalmente associata e di conseguenza declinata al maschile

³ Eco 2013: 231.

⁴ RICKARDS - RIOLO 2021.

⁵ KNOPF 2012.

⁶ Ivi: 174.

⁷ BITTANTI 2008.

⁸ RICKARDS - RIOLO 2021: 175.

⁹ D'AMICO 2018: 33.

nelle sue molteplici forme transmediali, secondo la logica che vede il femminile come relegato alla sfera domestica e della cura e il maschile più incline all'esplorazione degli spazi esterni, all'avventura.¹⁰ Le imprese epiche riproposte nelle storie videoludiche, con le dovute variazioni, ruotano quindi intorno a un canone tipicamente maschile tanto nelle caratteristiche del personaggio-eroe (la forza e la prestanza fisica su tutte), quanto nelle sue azioni (lo scontro violento), oltre che nei suoi fruitori target.¹¹

L'impatto del videogioco a livello di educazione informale non è sottovalutabile, soprattutto per quanto riguarda le questioni di genere. Come ogni strumento mediatico, i videogiochi portano con sé numerosi significati, comunicano messaggi e possono plasmare precisi modelli di riferimento e diventare importanti tasselli nella costruzione di un immaginario di genere socialmente condiviso.¹² Lungi dall'essere meri prodotti di intrattenimento, i videogame possono quindi fornire degli insegnamenti allegorici e diventare una sorta di palestra per le emozioni in quanto sono in grado di far sperimentare, in luoghi sicuri, situazioni ed emozioni che potrebbero presentarsi nella vita reale.¹³ La sperimentazione può diventare anche "di genere" qualora videogiocatori e videogiocatrici siano portati e portate a vestire i panni di un genere diverso oppure a performare nuove interpretazioni del genere con cui si identificano.¹⁴ Oggi infatti nuove eroine stanno popolando in diversi mezzi narrativi e stanno costruendo nuovi ritratti di genere tramite identità e personalità in trasformazione.¹⁵ Questo processo sta coinvolgendo anche il mondo videoludico, pur non trovando ancora un pieno, paritario sviluppo tanto nelle rappresentazioni, quanto nelle percezioni relative alla presenza sempre più ampia delle videogiocatrici nel settore.¹⁶

Gli studi di genere si sono pertanto soffermati negli ultimi decenni sull'analisi di questi modelli, con particolare attenzione alla rappresentazione identitaria tramite indagini non meramente narrative, ma in grado di contestualizzarsi in un più ampio panorama

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ CHIRCHIANO - TUSELLI 2016.

¹² FORNI 2019.

¹³ RICKARDS - RIOLO 2021: 176; NARDONE 2023.

¹⁴ FORNI 2019; CARBONE - FASSONE 2020.

¹⁵ MARCHETTA 2023.

¹⁶ NARDONE 2024.

socio-culturale che ha spesso visto momenti di discriminazione e sessismo non solo nei personaggi costruiti, ma anche verso giocatrici, sviluppatrici, studiose.¹⁷ Si cita qui come esempio il caso più noto, ovvero la serie di video “Tropes vs. Women in Video Games” (2013–2017), dove Anita Sarkeesian analizza e critica le rappresentazioni femminili nei videogiochi e per questo diventa – come molte altre attiviste e videogiocatrici – vittima di attacchi e molestie all’interno della campagna di odio online *Gamergate*.¹⁸ Da qui l’esigenza di una ricerca di stampo femminista che sappia superare i confini accademici per raggiungere la sfera pubblica, così da favorire nuove rappresentazioni e sensibilizzazioni sul tema.¹⁹ Mia Consalvo sottolinea a questo proposito come sia cruciale costruire un insieme crescente e diversificato di approcci critici sui videogiochi, parte sempre più vitale della cultura contemporanea.²⁰

2. I CASI DI STUDIO: *GOD OF WAR*, *THE LAST OF US*, *HORIZON* E *HELLBLADE*

La presente analisi è costruita a partire dal concetto di monomito elaborato da Joseph Campbell nel volume *L’eroe dai mille volti* (1949), ovvero un modello comune e reiterato che caratterizza il viaggio dell’eroe. Campbell ripercorre le tracce di questo viaggio evidenziando tre macro-momenti chiave: «La parabola convenzionale dell’avventura dell’eroe costituisce la riproduzione ingigantita della formula dei riti di passaggio: separazione - iniziazione - ritorno-, che potrebbe definirsi l’unità nucleare del monomito». ²¹ Lo studioso sottolinea quindi come il personaggio sia inizialmente mostrato in una situazione di stasi, per poi imbarcarsi verso l’avventura, la *quest*, che sia di sua spontanea volontà alla ricerca di gloria o accogliendo il proprio fato, oppure incentivato da doveri morali, come la risoluzione di un problema. L’eroe trova lungo il suo viaggio degli ostacoli, delle prove e delle

¹⁷ CONSALVO 2019; STANG 2022.

¹⁸ CHESS - SHAW 2015.

¹⁹ STANG 2022.

²⁰ CONSALVO 2019: 215.

²¹ CAMPBELL 1958: 33.

forze a lui ignote che affronterà o placherà, a volte risultando vincitore e guadagnando così un premio, altre perdendo la vita in sacrificio per un bene ultimo, comune.

Se questo approccio metodologico è stato già precedentemente utilizzato da alcuni studiosi sul videogioco,²² il presente studio si soffermerà su una prospettiva di genere rispetto al viaggio dell'eroina²³ per esplorarne la caratterizzazione nelle narrazioni videoludiche. Attraverso un genere narrativo ben ancorato nella nostra cultura, alcuni titoli propongono una serie di rinnovamenti generati sia dalle possibilità insite nel mezzo videoludico, sia dalle nuove tematiche al centro del dibattito sociale attuale, come le questioni di genere e identitarie.

Si procederà pertanto all'analisi dei casi di studio, ovvero *God of War* (2018), *The Last of Us* (2013), *Horizon Zero Dawn* (2017) e *Hellblade. Senua's Sacrifice* (2017). I videogiochi sono stati selezionati in quanto alcuni, come *God of War*, riprendono un'identità maschile classica, costruita e performata secondo precisi standard di virilità solo parzialmente ridiscussi, mentre altri, come *Horizon* e *Hellblade*, propongono ritratti femminili non canonici, in grado di riprendere e reinterpretare alcuni archetipi epici. Si esplorerà in primo luogo il modello maschile che, pur con alcune variazioni, come quella di *The Last of Us*, si rifà ai tratti più canonici dell'eroe epico, qui interpretato secondo il concetto di maschilità egemonica di Raewyn Connell e James Messerschmidt.²⁴ In seguito, verranno analizzati i due modelli femminili e le strategie tramite cui questi incoraggiano una nuova visione dell'eroe – qui eroina – non soltanto perché declinato al femminile, ma perché capace di riprendere alcuni elementi tradizionali delineati da Campbell e di rielaborarli secondo nuovi paradigmi identitari.

Inoltre, si prenderà come riferimento per l'analisi dei casi di studio il *close reading*, ovvero un processo di analisi interpretativa ravvicinata che va a decodificare i significati di un contenuto mediale a partire da alcuni input simbolici, così da comprendere come questi costruiscano e presentino qualitativamente il mondo narrativo e i suoi personaggi.²⁵ Il *close reading* è un metodo tradizionalmente riconosciuto nei Media Studies e già

²² RICKARDS - RIOLO 2021; BOSMAN 2019.

²³ MURDOK 1990.

²⁴ CONNELL - MESSERSCHMIDT 2022.

²⁵ HARVEY 2019; BIZZOCCHI - TANENBAUM 2011.

utilizzato nell'analisi dei videogiochi,²⁶ anche tramite un approccio sensibile al genere o *queer*, tramite cui viene enfatizzata l'influenza di queste rappresentazioni sul mondo reale e su strutture sociali più ampie.²⁷

2.1 *God of War* (2018) e *The Last of Us* (2013)

La maschilità incarnata dall'eroe epico ben si sviluppa nel personaggio di Kratos, protagonista della serie di videogiochi *God of War* (2005-2018). Il protagonista è un eroe spartano che, caduto nel tranello di Ares, uccide involontariamente la moglie e la figlia. Il lutto di Kratos viene espresso e metabolizzato tramite la rabbia, un'emozione che fa da asse portante nei vari episodi e che spinge il protagonista verso il desiderio di vendetta, sostenuto da azioni violente ed omicide verso gli dei del pantheon greco. Il caso di *The Last of Us* (2013) mostra invece un personaggio maschile ben più ambiguo e sfaccettato, che se da un lato incarna alcuni stereotipi, dall'altro mostra un tentativo di decostruirli almeno parzialmente. *The Last of Us* è ambientato in un mondo post-apocalittico devastato da un'infezione fungina che ha trasformato gran parte dell'umanità in creature aggressive dai tratti zombie. Il gioco segue il viaggio di Joel – il principale personaggio giocabile, un sopravvissuto che con la pandemia ha perso la giovane figlia – ed Ellie, una ragazza immune al contagio.

Prima di tutto, entrambi i protagonisti dei due videogiochi sono guidati da emozioni come la rabbia a seguito del lutto, che viene però sviluppata in modo diverso. Per Kratos la rabbia costituisce la sua principale forza, ma anche la sua più grande debolezza in quanto incontrollabile.²⁸ Questa emozione è così centrale nell'esperienza videoludica da essere rappresentata e misurata tramite un "rage meter" sullo schermo, dove possiamo vedere l'aumento della rabbia dopo che Kratos sconfigge i suoi nemici, permettendo, una volta raggiunto il livello massimo, di attivare la modalità *Spartan Rage*, che dà la possibilità di rendere il personaggio invulnerabile e maggiormente aggressivo. La rabbia diviene

²⁶ FERNÁNDEZ-VARA 2014; BIZZOCCHI - TANENBAUM 2011; CONSALVO - DUTTON 2006.

²⁷ HARVEY 2020.

²⁸ CONWAY 2020.

così, oltre che motore narrativo, un vero e proprio superpotere che dà modo di sperimentare l'emozione anche al giocatore stesso: «Kratos confronts his father, Zeus, and the only option the player has is to continuously tap one button, repeatedly punching Zeus in the face. This is all conveyed in first-person camera, as the player bears witness to Zeus' excruciatingly sanguinary expiration».²⁹

La rabbia di Joel lo porta invece ad apparire, almeno inizialmente, come un personaggio freddo, silenzioso, spento; caratteristiche che celano in realtà una forte fragilità e vulnerabilità che verrà fatta emergere durante l'arco narrativo del gioco. Joel è un personaggio tragicamente segnato dalla perdita della figlia, un fatto che lo porta a vivere un profondo dolore che sarà il principale motore dell'azione e il filo che lo unirà affettivamente ad Ellie. Ben lontano dall'aggressività e dalla stoicità emotiva di Kratos, Joel dimostra costantemente la sua angoscia, la sua tristezza e, successivamente, il suo affetto.

Kratos ben si inserisce nei tratti delineati da Connell e Messerschmidt per quanto riguarda la maschilità egemonica: la sua fisicità e le sue azioni non suggeriscono elementi tipicamente femminili, anzi si oppongono fortemente ad essi, il personaggio ha o vuole ottenere potere e successo e fatica a comprendere, mostrare e comunicare le sue emozioni, spesso utilizzando la violenza e la prevaricazione come strategia dialogica.³⁰ Il protagonista richiama diversi elementi della maschilità egemonica, che diventa tossica nel momento in cui vengono ripetutamente performati: Kratos è spesso aggressivo, dominante, in più situazioni prevarica sugli altri per vendetta ma anche per trarre vantaggi personali (come per conquistare nuove armi), è fisicamente forte e la sua eterosessualità è costantemente marcata tramite scene di sesso con donne-oggetto in cui l'audio richiama i suoni della guerra, qui adattati su rapporti violenti.³¹ Anche per quanto riguarda la sua rappresentazione fisica, Kratos offre un esempio chiaro: è muscoloso, ha diverse cicatrici sul corpo, la testa rasata e un pizzetto biforcuto, uno sguardo intenso, severo, unito a una smorfia di scarsa socialità e gentilezza. Al contrario, Joel sembra recuperare solo in parte questi tratti: visivamente si distanzia in modo oppositivo dal femminile ricalcando un'immagine maschile piuttosto canonica, ma la sua forza non è marcata come quella di Kratos e i suoi

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ KIMMEL 1995: 498.

³¹ SCHMALFUSS 2010.

comportamenti non sono mai di mera prevaricazione sull'altro. Sebbene il gioco si sviluppi soprattutto su azioni di attacco e di aggressività, queste sono volte alla sopravvivenza dei personaggi in un mondo infetto e pericoloso, mai per ottenere successo esclusivamente personale o per attuare forme di dominio sui più deboli.

Entrambi i titoli si soffermano poi sulla paternità dei personaggi, anche in questo caso costruita in modo diverso. L'ultimo capitolo della serie di *God of War* (2018) vede l'inserimento di un personaggio altamente significativo, ovvero il figlio di Kratos, Atreus. La relazione tra il padre e il figlio diventa occasione per riflettere sulla maschilità tossica di Kratos, spingendo il personaggio da una mono-dimensionalità basata sulla rabbia a dinamiche di maggiore introspezione emotiva. Con la nascita del figlio Atreus, Kratos non solo viene mostrato come più vecchio e realistico nella sua forma fisica, ma si pone delle domande sul modello fornito al ragazzo e cerca quindi di conoscere le sue emozioni e di controllare i suoi momenti di rabbia, anche se non sempre con successo. Il suo personaggio trova così una nuova prospettiva, prima sconosciuta: «the older, rehabilitated Kratos has begun to understand his identity as a self-in-relation enabling intersubjectivity, rather than a hypermasculine Self-alone».³² Questi aspetti sono mostrati soprattutto nei fumetti pubblicati online nel 2018, prima dell'uscita del gioco, che fungono da prologo, da introduzione alle vicende giocabili.

Anche nel caso di Joel la paternità è un asse portante nella costruzione del personaggio, intesa sia come la perdita della paternità con la morte della figlia Sarah, sia come riscoperta del proprio ruolo paterno tramite l'incontro con Ellie. Inizialmente, Ellie potrebbe apparire come una rappresentazione del *topos* della bambina innocente, vulnerabile, bisognosa di protezione e simbolo della speranza per il futuro dell'umanità; mentre Joel, all'inizio del gioco, sembra interessato a proteggere Ellie in quanto immune, non come persona, tanto da affermare di non essere suo padre. Nelle fasi iniziali, l'azione paterna di Joel si manifesta nel desiderio di proteggere Ellie, impedendole di portare armi e tenendola sempre al suo fianco, in un rapporto che potrebbe apparire come dominante e limitante per Ellie stessa che, adolescente e non propriamente costruita come personaggio passivo e inerme, tende a mettere alla prova i confini imposti da Joel, sfidando continuamente la

³² CONWAY 2020.

sua autorità.³³ Se il modello inizialmente proposto è quindi quello tradizionale di un eroe maschile che salva la ragazza indifesa e tutta l'umanità, continuando a giocare le rappresentazioni si fanno via via più complesse, fino a creare un rapporto di mutua dipendenza, oltre che di affetto, come nella scena in cui Joel è ferito ed Ellie viene rapita da un gruppo di cannibali ed entrambi i personaggi (qui entrambi giocabili) dovranno aiutarsi e supportarsi, senza particolari distinzioni tra l'eroe e la "damigella da salvare".³⁴

Il legame affettivo con Ellie diventa via via un'occasione per "redimersi" e per ritrovare la gioia del prendersi cura, un fattore che Joel rende visibile non tanto a parole, quanto tramite piccole ma costanti azioni che dimostrano il forte legame emotivo che lo stringe ad Ellie. Un esempio particolarmente significativo è l'episodio in cui – in *The Last of Us: Parte II*, dove il rapporto tra i due personaggi viene ulteriormente rafforzato ed esplorato tramite numerosi flashback – Joel porta Ellie in un museo abbandonato, dove la ragazza può esplorare i resti di una società che non ha mai vissuto in prima persona. Una particolare area del museo è dedicata allo spazio e al sistema solare e qui Joel la invita ad indossare un casco, ad entrare in una navicella spaziale e a immaginare, accompagnata dalla musica di un'audiocassetta, un viaggio nello spazio che diventa qui un'esperienza di libertà, serenità e gioia mai sperimentata a causa del contagio. Questo spezzone è una vera e propria narrazione cinematografica interattiva poiché chi gioca controlla Ellie, ma l'interazione è minima e non prevede la classica lotta con i nemici e gli infetti per preferire un focus interamente volto alla forza dell'immaginazione della ragazza e alle sensazioni positive vissute. Un attore chiave è qui proprio Joel, che dona alla "figlia" un prezioso momento di sogno e di autentica spensieratezza, di rottura con la devastazione quotidianamente vissuta.

Tornando al monomito di Campbell, l'epica prevede un viaggio volto ad abbandonare «il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale». ³⁵ Terminato il viaggio l'eroe ritorna al punto di partenza, vittorioso o sconfitto, ma indubbiamente cambiato e in grado di portare benefici al mondo e/o a se stesso grazie al

³³ STANG 2017.

³⁴ FUCHS - RIESER 2019.

³⁵ CAMPBELL 1958: 24.

suo “premio”.³⁶ Il viaggio epico diviene un vero e proprio rito di passaggio, non un mero spostamento: «Il viaggio non si riduce al movimento da un punto A ad un punto B, non si lega solo alla nostalgia nei confronti di una casa perduta, ma anche a un senso simbolico di desiderio, tensione verso la conoscenza. L'allontanamento è contestualmente concreto e idealistico; perdita e ricerca».³⁷

Questo modello è ben ricalcato sia da *God of War* (2018) che da *The Last of Us* (2013). Entrambi i giochi si aprono con la necessità di uno spostamento e si sviluppano attorno ad un viaggio che riprende il tradizionale viaggio dell'eroe, che porterà a un mutamento, a una trasformazione identitaria oltre che fisica. Nel primo caso, all'inizio del gioco Faye, seconda moglie di Kratos e madre di Atreus, è appena morta e la sua famiglia crea una pira funebre con l'intenzione di portare le sue ceneri sulla montagna più alta, secondo il desiderio di Faye stessa. Come sottolineato da Campbell, il viaggio dell'eroe è spesso mosso dalla volontà di acquisire un premio. Il premio dell'eroe può essere di diverso tipo: da quello amoroso, a quello sacro nell'incontro con il divino, alla riconciliazione familiare, fino alla libertà personale o di un popolo. In questo caso, le motivazioni alla base del viaggio di Kratos sono diverse rispetto ai precedenti capitoli: il protagonista è spinto dall'amore e dalla responsabilità verso la moglie e il figlio, più che da mera vendetta,³⁸ cercando quindi un premio affettivo più che di matrice bellica o divina. Questo primo elemento di contrasto rispetto ai capitoli precedenti del medesimo videogioco potrebbe portare a una nuova riflessione relazionale ed identitaria, che tuttavia trova solo uno spazio parziale.

Nel secondo titolo, Joel deve portare Ellie in una stazione di ricerca poiché, essendo la sola persona immune, deve sottoporsi a degli esperimenti per poter trovare un vaccino contro l'infezione fungina. Se lo scopo iniziale del viaggio è quindi abbandonare – e presumibilmente sacrificare – la ragazza per un bene collettivo, l'intensificarsi del loro legame proprio durante il viaggio fa sì che Joel decida di tenere con sé la ragazza, nonostante questo comporti una perdita di speranza per l'intera umanità. Lo scopo del viaggio, il premio da conquistare è quindi la redenzione di Joel che, non essendo riuscito a salvare la figlia Sarah, cerca un riscatto attraverso la salvezza di Ellie e il relativo viaggio.

³⁶ Ivi: 217-218.

³⁷ RICKARD - RIOLO 2021: 165.

³⁸ MESSNER 2004.

Secondo alcuni studi, questa redenzione avviene però a spese di Ellie, che aveva già deciso di sacrificarsi per il bene dell'umanità. Questo ostacolo viene affrontato da Joel tramite alcune bugie, portando così a un riscatto paterno unilaterale e egoistico.³⁹ Secondo altre interpretazioni, il gesto di Joel simboleggia la volontà di lasciare spazio al mondo naturale, al corso degli eventi, a una società in trasformazione.⁴⁰ Senza dubbio, le scelte di Joel sono complesse e aprono un forte dibattito su questioni etiche e morali in grado di mettere in discussione anche il concetto di eroismo precedentemente delineato.

Sempre seguendo il monomito di Campbell, il viaggio dell'eroe è inoltre caratterizzato da una serie di scene ricorrenti, archetipiche, come la lotta, il sacrificio, il sogno, e prevede l'entrata dell'eroe in un mondo sconosciuto, inesplorato. In entrambi i titoli, metaforicamente, il "nuovo mondo" è quello della paternità. Tuttavia, mentre in *The Last of Us* è proprio la paternità ritrovata a mettere in gioco la parte più emotiva e fragile di Joel, distaccandolo dalla figura tradizionale dell'eroe, in *God of War* le modalità relazionali tra padre e figlio rimangono ingabbiate entro i canoni della maschilità: più che dialogare, Kratos e Atreus fanno esperienza insieme, senza una vera e propria verbalizzazione delle tappe del loro viaggio, mentre sebbene Joel non sia un personaggio del tutto portato al dialogo, il suo comportamento nei confronti di Ellie mostra una connessione sempre più profonda, una riscoperta di sé e delle proprie capacità di cura e affetto non del tutto visibili in *God of War*. Kratos per esempio chiama il figlio *boy*, non utilizzando il suo nome, così da sottolineare sia il suo ruolo maschile, sia una mancanza di effettiva intimità, spesso resa graficamente da una volontà interrotta, trattenuta, nell'esprimere affetto fisico verso il ragazzo. Anche quando Kratos mostra di essere preoccupato per il figlio, è l'impulsività del personaggio a prevaricare, più che l'amore o la ragione. Inoltre, gli insegnamenti trasmessi non decostruiscono gli standard maschili, ma portano avanti fattori come l'aggressività, la competizione, il dominio, la mancata empatia verso le altre creature, umane o animali. Un importante momento di confronto tra i due personaggi avviene quando Kratos dona un potente pugnale da lui costruito al figlio, un episodio ricco di simbolismo maschile. Il risultato è un personaggio, quello di Atreus, che spesso performa la stessa aggressività e rabbia paterna, senza una effettiva via di fuga dalla maschilità tossica. Infatti, anche quan-

³⁹ STANG 2017.

⁴⁰ FUCHS - RIESER 2019.

do viene presentata una maschilità non del tutto egemonica, il maschile non diviene mai marginalizzato o subordinato, ma si inserisce sempre in quella *complicit masculinity* teorizzata da Connell che identifica quegli uomini che, pur non raggiungendo una maschilità egemonica, beneficiano comunque di una posizione dominante e “normativa”.⁴¹

2.2 *Epica oltre la maschilità: Hellblade e Horizon*

Tanto nell'epica quanto nel videogame, gli archetipi relativi alle figure femminili evocano significati diversi, divenendo spesso ambigui, sfaccettati.⁴² Campbell traccia la costruzione del viaggio eroico da un punto di vista strettamente maschile e nel suo studio la figura femminile si limita a rappresentare:

la totalità di ciò che si può conoscere. L'eroe è colui che viene a conoscere. Come egli avanza in quella lenta iniziazione che è la vita, la forma della dea subisce per lui una serie di trasfigurazioni: ella non può mai essere più grande di lui, anche se può sempre promettere più di quanto egli sia attualmente in grado di comprendere. Ella lo affascina, lo guida, lo induce a spezzare le proprie catene.⁴³

Ovviamente, diverse critiche sono state mosse all'esaltazione maschile proposta dallo studioso, dove il femminile sembra rimanere una mera comparsa.⁴⁴ L'epica ha in realtà offerto anche storie di donne straordinarie: Stoppino nota come dal sedicesimo secolo le figure femminili assumano uno spazio di rilievo attraverso il personaggio della donna guerriera e al tempo stesso intellettuale, che si spoglia degli elementi mostruosi e pagani per aprire una nuova prospettiva interpretativa. L'amazzone diventa per esempio modello di liberazione dalla presunta debolezza femminile e simbolo di una nuova affermazione del sé.⁴⁵

⁴¹ CONNELL - MESSERSCHMIDT 2022: 830-834.

⁴² CAMBI 2008.

⁴³ CAMPBELL 1958: 106.

⁴⁴ RICKARD - RIOLO 2021: 157.

⁴⁵ STOPPINO 2013.

La sfera maschile rimane tuttavia quella dominante nell'epica e l'eroismo, ancora oggi, è fortemente connotato dal genere.⁴⁶ Esiste quindi un'epica al femminile? Questa domanda è alla base del volume *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni* di Paola Bono e Bia Sarasini, dove vengono proposte varie riflessioni che si interrogano sulla tradizione critica dell'epica (intesa in senso ampio e in alcuni casi come categoria estetica), sulle sue strutture patriarcali e su come ridiscuterla in ottica di genere, dando vita a una "contro-epica".⁴⁷ Accanto all'eroe si vanno quindi scoprendo e affermando una serie di eroine, figure femminili che propongono un nuovo modello, oggi sempre più in voga, attraverso uno spostamento narrativo da «the symbolic margins of the epic to its very center of action».⁴⁸

Proprio due eroine sono al centro dei due videogiochi qui selezionati, che tuttavia si propongono come prodotti indirizzati ad un pubblico ampio, tra cui anche le videogiocatrici, senza targhettizzarsi esclusivamente sul femminile, anche negli elementi paratestuali. In primo luogo, *Hellblade. Senua's Sacrifice* (2017) è un gioco basato sulla mitologia scandinava e celtica. La protagonista, Senua, è una guerriera pitta delle antiche isole britanniche, affetta da una psicosi che le fa sentire delle voci – da lei nominate Furie – e cresciuta da un padre violento non in grado di accettare la sua condizione. Il viaggio di Senua ha inizio con la morte dell'innamorato Dillion, ucciso dai Norreni in sacrificio alla dea vichinga Hela, un episodio che fa sentire Senua colpevole e che accresce il suo disturbo. Senua cercherà di raggiungere l'Helheim, il regno dei morti norreni, per salvare l'amato e riportarlo in vita.

Horizon Zero Dawn (2017) è un videogioco *open-world* ambientato in un futuro post-apocalittico dove l'umanità è regredita a uno stato primordiale costruito su organizzazioni tribali dopo una catastrofe di cui si acquisiscono via via più informazioni. La protagonista è Aloy, una ragazza emarginata dalla sua tribù, i Nora, e adottata da Rost, un altro emarginato. La protagonista esplora il mondo post-apocalittico con l'intenzione di comprendere perché è stata emarginata da piccola e cosa è successo alla Terra.

Senua e Aloy vengono giocate in terza persona e il loro aspetto è quindi ben visibile, riconoscibile. Senua veste i panni di una guerriera pitta, indossa un collare di pellic-

⁴⁶ HourihaN 2005.

⁴⁷ Bono - Sarasini 2014.

⁴⁸ D'Amico 2018: 33.

cia, una spilla simile a una spada – simbolica del suo status da guerriera – porta con sé una sacca, uno specchio e una spada e dimostra una particolare agilità e forza fisica durante gli scontri. Il volto di Senua è stato creato a partire da alcune ricostruzioni storiche e rifacendosi all'usanza tribale dei pittori di dipingersi il viso. Allo stesso modo, i capelli di Senua cercano di ricostruire le usanze di questa cultura, che cospargevano i capelli di calce, come in antichi *dreadlock*.

Aloy è una ragazza dai lunghi capelli rossi acconciati in trecce; inizialmente presenta degli abiti di pelle e pelo che richiamano un immaginario preistorico e tecnologico insieme. Durante il gioco sono applicabili diversi costumi e armature, che generalmente evitano un approccio oggettificante o sessualizzante del personaggio, come del resto avviene con Senua. Entrambe le protagoniste indossano vestiti che, anche quando creativi, sono funzionali alle attività svolte dal personaggio e realistici.

Entrambi i giochi si soffermano nella rappresentazione non solo della fisicità, ma anche di una resa dettagliata del viso. I volti di Senua e di Aloy riescono a veicolare le emozioni provate dalle protagoniste, qui centrali nell'esperienza narrativa e interattiva. Oltre alla sfera emotiva, *Hellblade* si sofferma molto sul tema della salute mentale. Giocatrici e giocatori sono infatti incoraggiati a sperimentare le voci, le visioni e i momenti di panico vissuti dalla protagonista tramite un'esperienza immersiva capace di rendere graficamente ed emotivamente la sua condizione a partire dalle effettive testimonianze di soggetti affetti da psicosi.

Veniamo quindi ad alcune caratteristiche condivise dalle due protagoniste che ripercorrono o scardinano gli archetipi dell'eroe in chiave femminile. Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi oltre la sfera fisica ed estetica, tanto Aloy quanto Senua scardinano alcune norme di genere. Senua ed Aloy sono protagoniste effettive, giocabili ed esplorabili nella loro sfaccettata personalità. Le due ragazze non ricalcano né lo stereotipo della donna passiva presente in numerose narrazioni, né i due modelli femminili stereotipati che storicamente hanno caratterizzato i videogiochi, ovvero i corpi in movimento e le damigelle da salvare.⁴⁹ La personalità di entrambe è complessa, articolata: Aloy e Senua si autoaffermano, dimostrano *empowerment* e *agency* e vanno quindi a costituire

⁴⁹ CHIRCHIANO - TUSELLI 2016.

un prototipo ben diverso rispetto a quei personaggi femminili giocabili ma connotati da un forte “sudditanza” al *male gaze* o rispetto a personaggi femminili non giocabili che diventano mero premio dell’eroe.

Per esempio, se osserviamo gli aggettivi usati dagli altri personaggi del gioco per descrivere Aloy – ponendo quindi attenzione alla percezione sociale di questa figura all’interno della narrazione stessa – possiamo notare che pochi di essi si riferiscono al suo aspetto fisico, mentre molto più numerosi sono gli aggettivi che riguardano alcuni tratti del suo carattere, come ad esempio la forza, l’irrequietezza, il coraggio, l’intelligenza, la caparbia. Per esempio, Avad, il Re Sole, la definisce *forte, accorta, capace*. Allo stesso modo, Elisabeth Sobeck, descrivendo la figlia che avrebbe voluto avere, afferma che vorrebbe fosse *ostinata, inarrestabile, compassionevole* come Aloy. Inoltre, quando alcuni personaggi cercano di offenderla o attaccarla, gli aggettivi scelti si concentrano raramente sulla sua femminilità: Aloy viene criticata come persona o come outsider, non per il suo genere.⁵⁰

Con Senua lo smantellamento delle norme di genere è ancor più complesso in quanto chi gioca ha la possibilità di “scavare” nei suoi pensieri, di condividere traumi, angosce, desideri. Rispetto ad Aloy, Senua ci offre una personalità ben più riservata e fragile in quanto vengono mostrati episodi di paura, che sono affrontati però con coraggio e prontezza di spirito. Inoltre, nonostante le Furie possano essere un ostacolo e un’ulteriore fonte di fragilità per Senua, queste hanno un ruolo in continua trasformazione: a volte Senua supplica le voci di lasciarla in pace, in altri casi ascolta i loro consigli per superare le prove incontrate durante il viaggio, altre volte ancora cerca di interagire con le sue allucinazioni, pur sapendo della loro irrealtà.

Margery Hourihan nel volume *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children’s Literature* ripercorre alcune categorie ricorrenti di archetipi femminili che dall’epica e dal mito sono arrivate fino alle narrazioni contemporanee, come la madre, personaggio legato alla cura e alla sfera domestica; la fanciulla dalle trecce bionde, angelica, nel fiore degli anni, gentile, spesso in pericolo e da salvare; le dee e le streghe, creature soprannaturali o con poteri magici, spesso di indole malvagia.⁵¹ Aloy e Senua non rientra-

⁵⁰ FORNI 2020: 92-93.

⁵¹ HOURIHAN 2005.

no in nessuna di queste categorie, piuttosto ricalcano alcune delle caratteristiche dell'eroe maschile, declinato qui secondo una nuova prospettiva.

La figura archetipica più vicina alle due protagoniste potrebbe essere quella della guerriera, che Hourihan identifica come delle eccezioni che, nel mito e nell'epica, agiscono comunque in uno scenario dominato dalla mascolinità, distinguendosi dalle altre donne proprio per delle caratteristiche tradizionalmente associate agli uomini, come il coraggio, la sicurezza di sé, l'aggressività, l'estroversione.⁵² Aloy e Senua non appaiono però come figure eccezionali, ma simboleggiano (e anzi, aggiornano) il modello emergente dell'eroina contemporanea identificato da Sarah Grimes, secondo cui le nuove eroine videoludiche aderiscono ai canoni occidentali tramite un corpo canonico ma non necessariamente sessualizzato; svolgono ruoli solitamente considerati maschili (come la caccia, il combattimento, l'esplorazione); usano armi e sono mostrate in atti di aggressione e autodifesa.⁵³ Se l'osservazione di Grimes, risalente ormai a qualche decennio fa, sottolinea come le eroine trovino il loro spazio vestendo panni e caratteristiche tipicamente maschili, e attuando così un "semplice" ribaltamento, i personaggi di Senua e Aloy mostrano una tendenza ancor più moderna in quanto riescono ad adottare pratiche e caratteristiche considerate maschili, che sanno però mescolare con caratteristiche culturalmente concepite come femminili, così da costruire un'identità molto più fluida, in grado di superare gli standard di genere dicotomici tramite personalità complesse.

Rispetto alle figure femminili anticanoniche, come le già citate amazzoni, Aloy e Senua si sviluppano inoltre secondo strutture e strategie narrative nuove. Per esempio, Stoppino sottolinea come uno dei momenti chiave nella costruzione dell'amazzone o della donna guerriera sia il momento dello svelamento: l'attimo in cui la guerriera si rivela per quello che è, si scopre in quanto donna, solitamente tramite la perdita – volontaria o meno – dell'elmo che porta alla luce dei lunghi capelli, rivelando il suo genere tanto agli avversari, quanto ai lettori e alle lettrici.⁵⁴ Aloy e Senua non devono né svelarsi in quanto donne, poiché il loro genere è chiaro fin dall'inizio della narrazione, né svelare il loro ruolo, anche in questo caso ben delineato dai primi minuti di videogioco, e ancor prima da tutti

⁵² *Ibidem*.

⁵³ GRIMES 2003: 12.

⁵⁴ STOPPINO 2013.

gli elementi paratestuali del prodotto. La necessità di uno svelamento riguardo al genere o al proprio ruolo viene quindi sostituito da uno svelamento interiore: le due ragazze sono inizialmente sconosciute, ma chi gioca ha la possibilità di ricostruire la loro storia accompagnandole nel viaggio epico e formativo sviluppato lungo la narrazione. Lo svelamento diviene quindi racconto intimo, emotivo,⁵⁵ portando così a una costruzione dell'eroina secondo nuovi paradigmi narrativi che le donano, come già detto, maggiore profondità.

Questa emotività si riflette anche nell'elemento alla base del genere epico, ovvero il viaggio. Come gli eroi epici maschili, anche le due protagoniste compiono un viaggio che ricalca la struttura più tradizionale della separazione, dell'iniziazione e del ritorno teorizzata da Campbell.⁵⁶ Proprio sul viaggio dell'eroina si sofferma in ottica femminile l'analisi di Bono e Sarasini, dove vengono evidenziate le potenzialità di uno spostamento fisico ma, ancor di più, interiore:

Ma la più necessaria delle parole è spostamento. Non c'è impresa, azione coraggiosa se non ci si sposta – ce lo insegnano tutti gli studi sul mito, sulla fiaba, sulle narrazioni fondative di culture e tempi disparati; si vedano per restare a testi oramai classici, le analisi di Propp (1966) e di Campbell (1971). E allora dove si sposta, un'eroina? In quali direzioni? Lo spostamento può essere, in certo senso deve prima di tutto essere interiore; è interrogazione, è ricerca del sé, rifondazione dell'ordine simbolico che governa il mondo, scompaginamento e trasformazione delle relazioni.⁵⁷

Aloy e Senua ben interpretano la prospettiva che vede l'eroina impegnata in uno spostamento che è sì fisico, ma che la predispone ad un viaggio egualmente interiore, emotivo e, pertanto, formativo.⁵⁸ Aloy intraprende un'avventura – oltre a numerose *side quests* – per scoprire le sue origini, oltre a quelle del mondo post-apocalittico da lei abitato, così da salvarlo e salvarsi dalla rivolta di alcune macchine che lo popolano. L'obiettivo e premio finale è quindi, oltre alla salvezza della propria comunità, una maggiore consapevolezza di sé, delle proprie radici, del proprio spazio nel mondo.

⁵⁵ ULIVIERI 2019.

⁵⁶ CAMPBELL 1958.

⁵⁷ BONO - SARASINI 2014: 12.

⁵⁸ PACE - ULIVIERI 2016.

Senua si avventura invece in un viaggio se possibile ancor più personale, che vuole porre luce non solo sulle sue vicende amorose, ma anche e soprattutto sul tema della salute mentale. In questo viaggio, Senua scardina e inverte il modello della principessa da salvare: è la ragazza a dover scendere negli inferi per portare in salvo l'amato; è la ragazza a dover affrontare diverse prove, come il gigante di fuoco Surtr, oltre a pericoli ben più intimi, come le voci che la assillano. Nel suo tragitto negli inferi norreni, Senua porta con sé la testa mozzata di Dillion, che intende usare come contenitore per la sua anima – un'immagine forte ben lontana dal canone principesco con cui superficialmente viene ancora oggi concepito il femminile. Durante il viaggio la ragazza deve affrontare non solo delle prove fisiche, ma anche i ricordi più difficili della sua infanzia e giovinezza, come gli abusi del padre, la morte della madre, l'incontro con Dillion e il suo sacrificio. Il viaggio diventa una vera e propria esperienza di scoperta e formazione del sé, un'occasione unica per rimettere in ordine il proprio passato, dargli voce, metabolizzarlo. Un viaggio fisico ma ancor di più nella sua persona, via via guarita.⁵⁹ Dopo numerose prove e battaglie, Senua infatti comprenderà che non è possibile portare in salvo l'amato, ma imparerà a liberarsi dei tormenti causati dagli abusi della sua infanzia, accettando le voci come un dono e non come una maledizione.

Un elemento ricorrente in entrambe le narrazioni videoludiche è poi il legame con la madre, altamente significativo in una prospettiva al femminile.⁶⁰ Il rapporto di Senua con sua madre viene svelato pian piano tramite i suoi ricordi e le sue allucinazioni: la madre, la guaritrice Galena, era come lei affetta dalla stessa "maledizione", considerata però dalla donna come un dono da apprezzare. Il padre, tuttavia, uccise la madre davanti a Senua quando aveva pochi anni in quanto interpretava la psicosi della donna come un elemento antireligioso, pericoloso. Oltre a questo primo trauma, la giovane Senua viene maltrattata e abusata dal padre poiché considerata maligna e sbagliata come la madre. Galena diventa quindi un modello positivo, capace di incoraggiare Senua verso un'accettazione della sua psicosi e una maggiore affermazione di sé anche tramite il ricordo.

⁵⁹ MURDOCK 1990.

⁶⁰ *Ibidem*.

Aloy costruisce invece un rapporto con la propria madre proprio durante il viaggio, dove scoprirà di essere frutto del patrimonio genetico di una donna del passato, Elisabet Sobeck, scienziata e ingegniera talentuosa. In questo caso il modello di genere proposto dalla madre di Aloy è estremamente positivo e fuori dal canone femminile, elementi riscontrabili anche in Aloy stessa, pur non essendo cresciuta a contatto con l'esempio materno. Elisabet Sobeck lavora al progetto GAIA, un'intelligenza artificiale il cui scopo è salvaguardare la vita sulla Terra grazie alle sue tecniche di terraformazione. Pur non avendo un sesso specifico, la sua immagine e la sua voce sono femminili e il suo aspetto è quello di una donna nera di mezza età. Gaia personifica l'omonima divinità greca, madre della vita e di tutte le divinità mitologiche: questa intelligenza artificiale rappresenta una sorta di Madre Natura, la madre di tutti e tutte. In *Horizon* quindi il rapporto materno si amplia rispetto alla sola prospettiva della protagonista Aloy in quanto mette in gioco una maternità globale, comune, tramite un'intelligenza artificiale il cui obiettivo è la sopravvivenza del pianeta.

Gaia potrebbe essere perciò concepita come una sorta di divinità, ma si discosta nettamente dall'archetipo della Dea delineato da Campbell, secondo cui questa figura rappresenta oltre che la bellezza, anche un'occasione di ristoro, un momento di sicurezza e di cura tra le sfide e le battaglie portate avanti dall'eroe: «Ella è la bellezza personificata, la somma di tutti i desideri, la meta, dispensatrice di beatitudine, della ricerca terrena e ultraterrena dell'eroe. Ella è madre, sorella, amante, moglie». ⁶¹ In modo simile, anche Hela, la dea norrena che governa Helheim, va a decostruire l'immagine di Dea presentata da Campbell. Pur essendo una divinità, Hela si discosta dai canoni di bellezza e dal ruolo di cura e ristoro teorizzato: è un essere che ha potere sulle anime dei morti e appare come una donna gigante, calva, nuda, con una parte del corpo carbonizzata e una voce distorta. In modo diverso, tanto Gaia quanto Hela costituiscono personaggi femminili secondari in grado di decostruire l'archetipo della Dea in una visione da un lato estremamente comunitaria, non soltanto legata alla cura dell'eroe maschio, dall'altro più malvagia e brutale.

⁶¹ CAMPBELL 1958: 102.

3. CONCLUSIONI

La breve analisi qui proposta ha mostrato come, nonostante l'epica sia percepita come un territorio narrativo "al maschile", alcuni tratti stiano oggi cambiando in favore di rappresentazioni che non soltanto includano e diano nuova voce al femminile, ma che scardinino il binarismo di genere verso una maggiore fluidità dei ruoli e delle identità. Il primo tentativo di decostruzione degli stereotipi qui considerato, *God of War* (2018), si rivela un successo solo nell'intenzionalità: sebbene alcuni tratti siano stati messi in discussione, per esempio inserendo il personaggio principale, Kratos, nella sfera della paternità e della cura, il prodotto mostra una forte connessione con le immagini più canoniche dell'epica e della virilità dell'eroe. Diversamente, *The Last of Us* attinge al canone epico, ma lo reinterpretava tramite una figura maschile di difficile classificazione, che in parte ripercorre alcuni tratti della maschilità egemonica, in parte li decostruisce grazie alla cura paterna. Due casi di studio più efficaci nella discussione dei preconcetti di genere nell'epica e nel videogioco sono invece *Horizon* e *Hellblade*. Le due opere non soltanto propongono soggettività femminili capaci di generare nuove rappresentazioni sociali, di proporre nuovi modelli e costruire un immaginario ben più sfaccettato a partire dagli archetipi dell'epica sopra citati, ma si rivolgono anche a un pubblico potenzialmente più ampio, privo di etichette. Se l'esclusione, diretta o indiretta, delle videogiocatrici è stata – e spesso è tuttora – una problematica non sottovalutabile nell'industria del videogioco, *Horizon* e *Hellblade* incarnano due narrazioni capaci di trascendere i confini di genere, da un lato aprendosi a un potenziale pubblico femminile tramite protagoniste che non incarnano la tradizionale virilità dell'eroe maschio, dall'altro non targhettizzandosi esclusivamente su un pubblico distinto su base di genere, una scelta che avrebbe ulteriormente riproposto un binarismo e una mancata opportunità nelle sperimentazioni di genere insite nel videogioco.

I casi di studio mostrano quindi come, in misura diversa e tramite strategie diverse, i videogiochi possano rifarsi al canone epico per sottolineare alcune dinamiche taciute o per plasmare alcuni modelli secondo nuove sensibilità culturali tramite una comunicazione che, più che orientata intenzionalmente verso le videogiocatrici, può arrivare a un pubblico ampio – tra cui le videogiocatrici stesse – in un'ottica di non esclusività, dando così voce e spazio d'azione a modelli identitari plurimi.

BIBLIOGRAFIA

- BITTANTI 2008 = Matteo Bittanti, *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, Milano, Unicopli, 2008.
- BONO - SARASINI 2014 = *Epiche: altre imprese, altre narrazioni*, a cura di Paola Bono - Bia Sarasini, Roma, Iacobelli, 2014.
- BOSMAN 2019 = Frank G. Bosman, *Gaming and the Divine. A New Systematic Theology of Video Games*, New York, Routledge, 2019.
- BOWRA 1997 = Cecil M. Bowra, *Epica*, Firenze, La nuova Italia, 1997.
- CAMBI 2008 = *Archetipi del femminile nella Grecia classica. Tra epica e tragedia: aspetti formativi*, a cura di Franco Cambi, Milano, Unicopli, 2008.
- CAMPBELL 1958 = Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano, 1958 [I ed. 1949].
- CARBONE - FASSONE 2020 = *Il videogioco in Italia: storie, rappresentazioni, contesti*, a cura di Marco Benoît Carbone - Riccardo Fassone, Milano, Mimesis, 2020.
- CASELL - JENKINS 1998 = *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*, ed. by Justine Cassell - Henry Jenkins, Cambridge, MIT press, 1998.
- CHESS - SHAW 2015 = Chess Shira - Shaw Adrienne, *A conspiracy of fishes, or, how we learned to stop worrying about #GamerGate and Embrace Hegemonic Masculinity*, in «Journal of Broadcasting & Electronic Media», 59, 1 (2015), 208-220.
- CHIRCHIANO - TUSELLI 2016 = Emiliano Chirchiano - Alessia Tuselli, *Che genere di videogame? Le rappresentazioni di genere nell'universo videoludico*, in «Hermes», 2016, 295-320.
- CONNELL - MESSERSCHMIDT 2022 = Raewyn W. Connell - James W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in «Gender and Society», 19, 6 (2005), 829-859.
- CONSALVO 2019 = Mia Consalvo, *Why we need feminist game studies*, in *The Routledge handbook of contemporary feminism*, a cura di Tasha Oren - Andrea Press, New York, Routledge, 2019, 201-213.

- CONWAY 2020 = Steven Conway, *Poisonous pantheons: God of war and toxic masculinity*, in «Games and Culture», 15, 8 (2020), 943-961.
- D'AMICO 2018 = Marzia D'Amico, *Figlie di Omero. Verso un'epica femminile*. Diss. University of Oxford, 2018.
- ECO 2013 = Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2013.
- FORNI 2020 = Dalila Forni, *Horizon Zero Dawn: The educational influence of video games in counteracting gender stereotypes*, in «Transactions of the Digital Games Research Association», 5, 1 (2020), 77-105.
- FUCHS - RIESER 2019 = Michael Fuchs - Klaus Rieser, *Dad Rising? Playing the Father in Post-Apocalyptic Survival Horror Games*, in *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*, a cura di Robert Shail - Steven Gerrard - Samantha Holland, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2019, 1-10.
- GRIMES 2003 = Sara M. Grimes, "You Shoot Like A Girl!": *The female protagonist in action-adventure video games*, in *Proceedings of DiGRA 2003 Conference: Level Up*, 2003, <<https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/81/81>>.
- HOURIHAN 2005 = Margery Hourihan, *Deconstructing the Hero*, New York, Routledge, 2005.
- KIMMEL - MESSNER 1995 = *Men's lives*, edited by Michael S. Kimmel - Michael W. Messner, Boston (MA), Allyn & Bacon, 1995.
- KNOPF 2012 = Ehsan Knopf, *The Rationalist's Spirituality: Campbell's Monomyth in Single-Player Role-Playing Videogames Skyrim & Mass Effect*, Thesis, Sydney, University of Sydney, 2012.
- MARCHETTA 2023 = Giusy Marchetta, *Principesse. Eroine del passato, femministe di oggi*, Milano, Add, 2023.
- MESSNER 2004 = Michael A. Messner, *On Patriarchs and Losers: Rethinking Men's Interests*, in «Berkeley Journal of Sociology», 48 (2004), 74-88.
- MURDOK 1990 = Maureen Murdok, *The Heroin's Journey*, Boston, Shambala Publications, 1990.
- NARDONE 2023 = Rosy Nardone, *Genere e industria videoludica: complessità e possibilità di ruoli in gioco*, in *Poche. La questione di genere nell'industria culturale italiana*, a cura di Alessandra Micalizzi, Roma, WriteUp Books, 2023, 231-249.

- NARDONE 2024 = Rosy Nardone, *Modelli di mascolinità in gioco tra scenari e community videoludiche*, in *La formazione delle mascolinità in adolescenza: uno sguardo pedagogico di genere sui contesti informali*, a cura di Fabrizio Chello - Stefano Maltese, Milano, FrancoAngeli, 2024, 112-125.
- SCHMALFUSS 2010 = Sven Schmalfuß, *"Ghosts of Sparta": Performing the God of War's virtual masculinity*, in *Performing masculinity*, a cura di Rainer Emig - Antony Rowland, Londra, Plagrove MacMillan, 210-233.
- STANG 2017 = Sarah Stang, *Big daddies and broken men: Father-daughter relationships in video games*, in «Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association», 10, 16 (2017), 162-174.
- STANG 2022 = Sarah Stang, *Too close, too intimate, and too vulnerable: Close reading methodology and the future of feminist game studies*, in «Critical Studies in Media Communication», 39, 3 (2022), 230-238.
- STOPPINO 2013 = Eleonora Stoppino, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana. Alcune osservazioni*, 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, 531-538.
- ULIVIERI 2019 = *Le donne si raccontano*, a cura di Simonetta Ulivieri, Pisa, ETS, 2019.
- ULIVIERI - PACE 2016 = *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri - Roberta Pace, Milano, FrancoAngeli, 2016.

INTERVIEW WITH NINA PALEY*

Barbara Pollak-Lewis

Boston University

RIASSUNTO: Il contributo propone un'intervista di Barbara Pollak-Lewis (BPL), pittrice, curatrice di mostre ed educatrice d'arte di San Francisco (CA) a Nina Paley (NP), fumettista, animatrice e attivista della libertà culturale dall'Illinois (USA). Nina si è affermata come disegnatrice, e spesso anche come scrittrice, del fumetto *Nina's Adventures and Fluff*, dopo il quale ha lavorato principalmente nell'animazione. È nota soprattutto per il lungometraggio animato del 2008 *Sita Sings the Blues*, basato sul Ramayana, con parallelismi alla sua vita personale. Nel 2018 ha portato a compimento il suo secondo lungometraggio, *Seder-Masochism*, una rivisitazione del libro dell'*Esodo* come patriarcato che emerge dal culto della dea. Barbara ha studiato Animation alla Rhode Island School of Design e ha seguito le realizzazioni di Nina sin dalla fine degli anni Ottanta.

PAROLE CHIAVE: Nina Paley, *Sita Sings the Blues*, *Seder-Masochism*

ABSTRACT: Nina Paley (NP) is an American cartoonist, animator, and free culture activist from Central Illinois, United States. She was the artist and often the writer of the comic strips *Nina's Adventures and Fluff*, after which she has worked primarily in animation. She is best known for creating the 2008 animated feature film *Sita Sings the Blues*, based on the Ramayana, with parallels to her personal life. In 2018, she completed her second animated feature, *Seder-Masochism*, a retelling of the *Book of Exodus* as patriarchy emerging from goddess worship. Barbara Pollak-Lewis (BPL) is a painter, curator and art educator from San Francisco, CA. She studied Animation at the Rhode Island School of Design. She has followed Nina's cartoons since the late 1980s.

KEY-WORDS: Nina Paley, *Sita Sings the Blues*, *Seder-Masochism*

* The interview was not subjected to the double blind review.

BPL: Today is May 6, 2024. I'm Barbara Pollak-Lewis, and we are going to start. I'm talking to Nina Paley about her 2008 animated film *Sita Sings the Blues*. (To Nina) Your kitty is going to be part of the interview, apparently (laughter).

NP: Well, maybe... she has a pretty quiet purr.

BPL: Alright. So, let's just jump right in. So why did you decide to choose the Ramayana and what drew you to this story?

NP: Alright! My experience of it was not that I chose it, but that it chose me.

BPL: Excellent answer.

NP: It was 2002. I was in Trivandrum. That was my earliest exposure to the Ramayana was the *Amar Chitra Katha* comic books. And... all I thought when I first read a couple of them was, oh, my gosh! This is so sexist! This character of Sita is such a doormat. You know, women are supposed to emulate her. Oh, no! What a doormat! And then I went to New York on a business trip as depicted in the film, and my partner dumped me by email. And then I became, well, I was already kind of obsessed with the Ramayana, because I was a Feminist. I thought, *I must do something about this*. And then I was obsessed with the Ramayana because I was like, Oh, my God! I want to build a funeral pyre and jump on it.

BPL: Ha! But didn't you wanna burn him?

NP: No, I wanted to die.

BPL: Oh, wow.

NP: And that really surprised me because you're not supposed to think that way. And, so, I thought, this is about something a lot more primal and basic about human

beings. Then, I acknowledged. And I just at that point thought, Yeah, there's a lot more to this story... and to this character.

BPL: One thing that I found really interesting was when you were going back and forth between, like the parallel between... how do you say it? The Ramayana and your own life. What I find really fascinating is that in the story... the reason Rama dumps Sita is because he doubts her purity and her faithfulness, and all of this. But then, so what happened with Dave? I mean, maybe this is too personal. But I was trying to figure out. It seems so abrupt and out of the blue, and like there was no explanation, and... Nina, flew all the way to India to be with him, and then he just like was cold and just offered no explanation. What happened? Why did he do that?

NP: That's what I was asking when it happened. Oh. why, why, why, why? And I never really did understand why I put it as well. I guess he fell out of love? With a lot of hindsight. I think the way that I am now. I could have seen tons of signs of this, but I didn't have the ability to see it then. I had some blinders on. And also some of it's just inexplicable. But I did have some blinders on in that relationship, for sure.

BPL: So, can you share with me your research process and how you approach the story? In preparing for this interview, I watched another more traditional children's interpretation of the story, and it's very different. I mean, it's all from Rama's perspective, of course. Please tell me a little bit about your research process.

NP: When I was still in Trivandrum before I had my being dumped experience but was interested in Sita and the Ramayana. I got as many English language Ramayanas there as I could. There weren't that many. Then, when I moved to New York I had access to the NYU Library, and I got as many. I just read as many English Ramayanas as I could, and then I read as many articles about Sita as I could again limited to English and my favorite English version is Arsha Satar. Ramayana, the

Penguin, India. Valmiki, Ramayana. And I found hers, not in the NYU library, but because artist's Satar turned out to be a friend of mine. She was the friend of a good friend of mine, and she was in town, and then I got her book, and it was great. It's also very popular. I just you know, any connection I could find to Ramayana as I pursued, and I talked to as many Indians in New York as I could and got as many books of art related to the Ramayana as I could. And I was just immersed in it. It's not like I knew what I was doing. I just had to do it. I was possessed.

BPL: So, you took a deep dive.

NP: I took a deep dive, but, really... more like... it took me. I haven't had anything like that happen since, like nothing else has ever possessed me this way. I went in deeply, but I wasn't possessed. This thing's the Blues. My experience was this film must exist. It just has to get made. I'm the only person who can make it. I must do it. *Seder Masochism* was more like: I want to make another film. I want to explore these things regarding my father, the Jewish religion, and my heritage.

BPL: Yeah.

NP: But it was not this, like, I will die if I don't make this.

BPL: Well, maybe. Do you feel like that? Was, I mean, these are just personal questions. But do you feel like this was part of just like the healing of the breakup, or the way to process it? All that.

NP: For sure, for sure. I mean I was devastated. Also... I don't know what it all is, but I know that when I was younger, things seemed a lot more intense... everything was Life or Death. My love was, you know, it was just utterly devastating, and that breakup, and I was not getting over it. And I kept thinking I was gonna get over it. And I just wasn't. And so, I went all in. I finished when I finished *Sita*

Sings the Blues. I was clean. And maybe that's because it took 5 years, and after 5 years you're going to be clean. But I think that some magical process happened. Which is what they actually say in the Ramayana. They say that you get booms for telling the Ramayana. You know you get.

BPL: Okay. The next question is, how does the idea of the hero's journey play out in this tale? What role do you assign to the theme of travel and leaving home.

NP: Right. Well, there's the question of who's the hero of this movie.

BPL: It's Sita.

NP: But it's also me, right? I could say that my hero's journey is: I left home. I encountered the Ramayana through travel, and that story allowed me to grow through, or even transcend a personal tragedy that happened to me. Sita's hero journey. I hadn't really thought about that. So she starts out in love with Rama, and she ends... well, she ends by transcending him. Right? She ends getting beyond him and going back to her mother, which is the earth. But I didn't start. Well, I did kind of start the film with the earth right like I did start at the very beginning. There's that scene with all the cosmic gods. And it does end with that as well. It's the story of the life of an avatar. Right? This LOVE thing is a human experience. It happens on this earth, and you transcend it. I guess if you're Sita, or if you're me.

BPL: I really like your answer. Which leads me to the next question: Narratives featuring women as protagonists are often connected to everyday life, career, marriage, children, etc. How do you reconcile the epic of Ramayana with the epic of the everyday... I guess you kind of answered that. But does that make sense?

NP: I definitely made it more like epic. But, Sita, you know she does. She gets pregnant. She raises twin sons. She's a good mother, although, apparently, she's crying all the time.

BPL: I thought was really interesting. Is that so? The sons are learning about their dad as this Hero. But yet he did like really a crappy thing which was to banish their mother, and yet they side with him, and they don't ever take their mother's side, which seems weird to me. They just sort of go along with what they're taught like, they're these obedient children. And she's a doormat, as you say.

NP: But Sita was glorifying Rama also. And no matter how poorly he treated her, she loved him, and that's why she's a goddess, right? This perfect model of perfect heterosexual woman to man love. He can do wrong, but she still loves him. That's why those blues songs were perfect. Those songs are basically songs of abused women who are with terrible men.

BPL: I like how you juxtapose the visuals of beatings, with the beautiful, lovely singing. I thought that was very effective. What meaning do you think epic myths could have for women?

NP: Epic myths. I mean name some other epic myths... Obviously I have my ideas of what the Ramayana meant for me as a woman. What are some other epic tales?

BPL: I have been trying to figure that out, like, what other epic tales have like women as heroes, I mean, the only things I can think of are sort of like modern day interpretations of, like – you know – like Disney movies, where they have like the woman is the hero. But this is a very recent phenomenon.

NP: And I'm not sure how well it works. I saw *Dune 2* recently. There is this trope now of, like the female warrior. A female soldier. A female that's fighting alongside the man.

BPL: Like the recent *Wonder Woman* movie she's gotta be like this Amazon Warrior... She's the warrior goddess, right? But she's basically acts like a male and she's embodying typical male characteristics, right?

NP: Right. Exactly. So, like with *Dune*. It's like what happens when these women get pregnant... (laughs) who's actually raising the babies when they're all being Badass warriors? But I also feel weird, saying that because I myself never wanted babies, and I always wanted to be like a Badass warrior type, but, at age 56, with just some more understanding of the world... it doesn't make sense like you can't have a society where all the women are soldiers. I mean not long term...

BPL: Somebody's got to raise the babies.

NP: Yeah, right? Somebody's got to do that. And it's pretty impractical to be a soldier and also be a mother. I'm sure there's a movie now of, like, you know, Badass, mama soldier where she's got it... while she's wielding a gun (laughs).

BPL: We're also sort of told that you can do everything, you know. But it's not really true. I mean, I have kids. I have 2 kids. They're in college now. So, I it's almost like they're out of the picture. I can focus on myself again, which is nice, but it's very, very difficult to balance all these things that you've got this expectation as a woman where you're supposed to do and be everything. You're supposed to be the caretaker you're supposed to be this strong person. You're supposed to be a career woman. You're supposed to be a great mother. You're supposed to do everything perfectly, and it's exhausting.

NP: Yeah. Anyway, I don't. I don't know. Obviously, I really related to Sita, which is, if you had asked me shortly before that would I want to do that? The answer would have been an emphatic NO! But what other epics? The epic that I've been... well if you can call it an epic... Are the New and Old Testaments considered an epic?

BPL: I mean... Well, don't, don't we have like Lilith?

NP: She's not actually in the Old Testament. And she's in the other writings. There are not female protagonists, or very few female ones.

BPL: The women in the Old Testament are just minor characters. They're sort of like Sita, like they're faithful. They're sort of like behind the scenes. They're raising kids, and they're faithful to the men. Or else they are prostitutes.

NP: Like, do we need female characters? Do women need female characters to be their way into epics... or?

BPL: I think we need female heroes in whatever way... or at least female role models. They don't have to be warriors. When I was a kid, I looked up to the character of *Harriet the Spy* because she was smart, scrappy and independent and she always told the truth and had no interest in pleasing anyone. I just thought she was the most amazing, coolest. I mean, there are very few books like that where you had this badass girl kid.

NP: Well, there was also *Pippi Longstocking*.

BPL: Yeah, I liked her, too, but I felt like she was a little... um... odd (laughing).

NP: Yeah. She was.

BPL: Pippi had that monkey. I don't know. It was odd, like she was the strongest girl in the world, I mean. She was cool, but not like *Harriet the Spy*, who I could somewhat relate to. She was a loner. She's spying on people. She's taking notes. I tried that out. I had a spy route. She didn't care what other people thought of what she was doing (at least at first) and she was always true to herself. And I just I looked up to that.

NP: Yeah. She was a cool character. I mean there were a lot of good... There were books with some decent female characters. I recall having some good kids' books when I was growing up. Don't know if they're epics. Yeah, I don't. I don't know. I just saw this movie, *The Fall Guy*. It's funny cause like I see movies usually like once every 2 years. But I saw 2 movies in the last month. And it had this modern trope of female characters who get in these action scenes. Action fights with male characters, and they're like beating up men, even though they're these tiny women. So that's not really role models that we need, because... it's just so unlikely.

BPL: So right? Exactly like. So, if you have no real power, then maybe that's your fantasy is that you could actually beat up men. Yeah, I mean, that's kind of funny. But it's also kind of appealing? Maybe, I don't know... But we're not. Obviously, women and men are not equal in strength, physical strength. We're totally different.

NP: So that being a role model, it's like, it's like... you can't. That's not going to happen. Even if you're even if you're very, very highly trained in martial arts.

BPL: The man has to also be a total wimp.

NP: Right. But in these movies, in these movies they're badass, you know. They're like women, you know, with their ninja moves and their swords. Whatever. Beating up. Also. You know, male warriors. Not gonna happen.

BPL: Right? I mean, yeah, we have like, yeah, I guess like 1970s heroes... Linda Carter, Wonder Woman. She was this kind of like this Amazonian crime fighter. She would get the criminals, you know, with her magic lasso.

I was just thinking about the *Bionic Woman* TV show. Her powers were really limited. Did you ever watch that? The Bionic man actually had powers. The Bionic Woman, on the other hand, was always breaking. She was always malfunctioning. It's very, it's very sad. I think her powers were limited to where she

could like hear she could eavesdrop on people's conversations, and from really far away. I don't know. It wasn't as good as the *Bionic Man*.

NP: So, I know there are ancient stories of goddesses... so...

BPL: I have, like 2 or 3 more questions. I'm not really that familiar with Indian culture, but I noticed the appearance of the monkey, and I thought you might be able to speak to the importance of the monkey, and what his role is, and how it relates to Sita.

NP: Yes! Hanuman, the monkey God! I believe he's an avatar of Shiva helping Ram, who's an avatar of Vishnu, which I think is a message about Shyites or followers of Shiva, should be submissive to and help Vaishnavites or followers of Vishnu. Because India doesn't have... like we call it Hinduism, but it's just a bunch of different gods that were worshipped differently in different regions. Polytheistic. And like Lanca Ravana, who was the demon King of Lanca, Lanca's in the south. Ravana was a worshipper of Shiva. Whereas Ram is an avatar Vishnu Guy from the north. I think there are a lot of messages in the Ramayana about the Southern groups should be submissive to the Northern groups and gods should be submissive to the northern gods. So, he's you know devoted friend of Rama and Sita, and he has other adventures. He shows up in the Mahabirata also, which is the other epic of India, and I believe he's older; much older in the Mahabrata. Hanuman. Let me just double check on that... it's been a while. Alright! Answer from web search: Hanuman played a key role in the Marabaraba, though he didn't directly take part in war, but he indirectly helped the side of Dharma. Hanuman is worshipped in his own right. He's the god. Also. There are Hanuman temples.

BPL: Okay. So, here's another question: I read that there were some protesters when the movie was initially shown. Can you talk about how the movie was received? And I guess there was what I did read in, I think, was an interview with you a while

back, where there was a controversy about cultural appropriation or like, why are you doing our culture? It was framed as “Why don’t you do your own culture?” And then and then you did the *Seder Masochism* movie. So yeah, I just wanted to get your take on what that was like. Well, I’m not sure what my question is. Maybe just talk about that a little bit.

NP: Yeah. Well, it was overall very well received among modern Hindus. “Hipster” Hindus... because they got all the jokes. It was targeted by The Hindu Jana Jagruti. It was janajagruti.org. So, there are these Hindu fundamentalist Nationalists that target works and they are looking to be offended by things, and it makes sense because it gives them something to cohere around... Which, I learned more about this when I got canceled later for unrelated reasons... They were screaming and yelling about that, but there was not initially any bad feedback, my initial reaction. That was like. “Oh, no, but I don’t want to hurt anyone’s feelings, and... no, I don’t want to hurt you at all, and I have reverence for this. And oh, it’s a misunderstanding, and don’t misunderstand me”. And after about 10 times, I was just like, yeah f-- off.

BPL: Yeah, that’s really the only attitude you can have.

NP: This is not about me. This is because you guys have an agenda, and it’s helping you politically to have something to cohere around and have fun with that. And you know, after a few years of it, I was grateful for them, because every time interest would die down around *Sita Sings the Blues*, they would refresh people’s interest in it and awareness of it. And it turned out there were people that followed them specifically to discover artists because they tended to like whatever this group was demonizing.

BPL: Ha! Talk about unintended consequences...

NP: So, if any of you are out there, please – I could really use a fresh denunciation of *Sita sings the blues*. You know I depicted Moses, and Moses is also a prophet of Islam, and I was acutely aware of that with *Seder Masochism*. And it's like, Yeah, why does no one give a sh-t about Moses? You aren't supposed to depict any prophets. I thought they'd go after me for Moses. But they didn't. They went after me for saying that women don't have penises on Facebook! It was actually good that I had all those experiences because they prepared me for more such experiences. And who knows what future experiences my present is preparing me for! But mostly the response was great... and the biggest fans of *Sita Sings the Blues* are Hindu.

BPL: Yeah, that's so cool. I think that's all the questions I have for you right now. Thanks again for being so generous with your time.