



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

## FLORE

# Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### «E batterotti il capo in questo muro!». L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel 'Driadeo' di Luca Pulci

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

«E batterotti il capo in questo muro!». L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel 'Driadeo' di Luca Pulci / Rebecca Bardi. - STAMPA. - Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia-Letteratura italiana e Romanistica:(2023), pp. 25-46. (Intervento presentato al convegno La violenza nella letteratura italiana. Forme, linguaggi e rappresentazioni tenutosi a Firenze nel 19-20 maggio 2022).

*Availability:*

This version is available at: 2158/1401341 since: 2024-11-13T16:44:03Z

*Publisher:*

Società editrice fiorentina

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

REBECCA BARDI

*E batterotti il capo in questo muro!*

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel *Driadeo* di Luca Pulci\*

Tra i molti episodi del *Driadeo*<sup>1</sup> – poemetto in ottava rima di Luca Pulci (La Cavallina di Barberino nel Mugello, 1431 - Firenze, 1470), fratello maggiore di Luigi e Bernardo –, che hanno suscitato l'attenzione degli studiosi moderni<sup>2</sup>, quello in cui prende posto la vicenda di Sosia e Anfitrione (*Driadeo* II, 1-76) è sicuramente tra i più degni di nota, vuoi per le implicazioni di natura erotico-amorosa che segnano una delle tappe del percorso formativo del protagonista<sup>3</sup>, vuoi per il ricorso a una fonte di grande rilievo per la cultura fiorentina quattrocentesca: il cantare di *Geta e Birria*, basato su una rielaborazione medievale dell'*Amphitruo* plautino ad opera di Vitale de Blois e realizzato, forse, da Ghigo d'Attaviano Brunelleschi con l'aggiunta di diciotto ottave per mano di Domenico da Prato<sup>4</sup>. I sicuri rapporti di dipendenza del *Driadeo* da questo cantare, sui quali si avrà modo di accennare più avanti, sono stati indagati da Davide Puccini, già commentatore del *Morgante*<sup>5</sup>.

L'episodio che qui ci interessa direttamente riguarda la violenza innescata dall'equivoco del doppio che, fin dal modello della commedia di Plauto, ha come agente il dio Mercurio e come vittima il servo di Anfitrione, Sosia; nonostante si riscontrino alcune differenti opzioni

---

\* Devo particolari ringraziamenti al revisore anonimo e ai lettori di sempre, Luca Degl'Innocenti e Mariella Di Carluccio. Errori e imprecisioni sono da imputare unicamente all'imperizia di chi scrive.

<sup>1</sup> Su Luca Pulci vedi ALESSIO DECARIA, *Luca Pulci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 662-665; PAOLO ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 59-71. Imprescindibile per lo studio dell'area culturale dei fratelli Pulci STEFANO CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Editori Guida, 1985. L'ultima edizione moderna, condotta secondo criteri non strettamente filologici, è quella di PAOLO EMILIANO GIUDICI, *Il Driadeo*, Lanciano, Carabba, 1916. In attesa di portare avanti io stessa una nuova edizione critica, ne trascrivo il testo dal Palatino 363 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con i seguenti accorgimenti: uniforme le grafie *gn*, *gl*, *mn*, *nm*, e i gruppi *c*, *g* davanti a vocale velare, la grafia *-ti-* con valore fonologico (es. *sagrifitio* > *sagrifizio*) e *-ph-* (es. *Amphitruone* > *Anfitrione*) sull'uso moderno. Non riproduco l'*h* etimologica (es. *honora* > *onora*). Mantengo la congiunzione correlativa nella forma *et* solo davanti a vocale. Il raddoppiamento fonosintattico è segnalato tramite punto in alto. Introduco la punteggiatura e uniforme maiuscole e minuscole. Eventuali integrazioni sono segnalate tra parentesi quadre.

<sup>2</sup> È stata oggetto privilegiato di studio la raffinata *laudatio urbis* di Firenze contenuta nel III libro, per cui si vedano STEFANO UGO BALDASSARRI, *Lodi mediche in un dimenticato "best seller" del Quattrocento fiorentino: il "Driadeo" di Luca Pulci*, «Forum Italicum», xxxii, 1998, pp. 375-402; Giovanni Barberi Squarotti, *Firenze in Luca e Luigi Pulci*, «Firenze antica e moderna», xxv, 2003, pp. 67-90 (ora anche in *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, a cura di François Livi e Carlo Ossola, Paris, PUPS, 2006, pp. 193-212). Sulla rilevanza dell'episodio di reminiscenza plautina nell'economia dell'intreccio si veda PACIFICO PROVASI, *Due poemetti mitologici dei sec. XIV, XV*, Pavia, Tipografia e Legatoria Cooperativa, 1899, con particolare riferimento alle pp. 76-94.

<sup>3</sup> L'idea che le storie contenute nei libri II e III del *Driadeo* proponessero momenti di passaggio nell'educazione amorosa di Severe è di SILVIA SILVESTRI, *L'ottava del "Driadeo d'amore" di Luca Pulci*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di Laura Facini, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2018, p. 33.

<sup>4</sup> ANTONIO LANZA, *Il "Geta e Birria"*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Zurigo, 23-5 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 235-57; VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*. Aggiornamento di Rossella Bessi e introduzione di Mario Martelli, Padova-Milano, Vallardi, 1992, pp. 395-6; GIOACHINO CHIARINI, *Novelle italiane. Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1982, pp. XI-XIII.

<sup>5</sup> DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVII, 2000, 580, pp. 534-539.

narrative tra il *Geta e Birria* e il *Driadeo* (valga un solo esempio: nel *Geta e Birria* Anfitrione parte per la Grecia per studiare filosofia, nel *Driadeo* per una campagna militare), è corretto affermare che l'azione si svolge lungo l'asse sintagmatico fissato dalla commedia di Plauto: per possedere Alcmena, Giove prende le sembianze del marito Anfitrione mentre questi è lontano; si serve poi di Mercurio (chiamato Arcade nel *Geta e Birria*) come complice nelle vesti del servo di Anfitrione, Sosia, per dare credibilità alla recita; Mercurio convince teatralmente Sosia di non essere sé stesso e permette così a Giove di soddisfare il suo desiderio; al ritorno di Anfitrione i coniugi realizzano di essere stati vittima di un inganno, che porterà alla fine alla nascita di un figlio per metà divino: Ercole. In tutti i testi sopra menzionati si assiste a una violenza "riflessa", intenzionale, insita nei rapporti di forza stabiliti tra la coppia di dèi che adoperano i propri poteri metamorfici per vili scopi, e di coniugi ignari della macchinazione in cui sono coinvolti loro malgrado; in tutti i testi la *côté* comica è riservata prevalentemente alla figura del servo baro e poltrone che patisce la crisi d'identità: nel *Geta e Birria* i servi sono due e subiscono a turno il dramma di non essere riconosciuti, ma è Geta ad assumere il ruolo che nel modello plautino aveva Sosia; nel *Driadeo*, Luca trasferisce eloquentemente il nome latino al suo personaggio che deve combattere contro la logica imposta da Mercurio: siccome non è possibile che esistano due Sosia, e siccome vengono fornite prove a sostegno del fatto che lui non è Sosia, questi deve per forza essere «un altro» (*Driadeo* II, 47, v. 5). E in tutti i testi la fisionomia della lite tra Sosia e Mercurio segue, pur prestandosi ai debiti ampliamenti e "aggiustamenti" di determinati dettagli da parte degli autori, a uno schema ben preciso. Su questo momento della narrazione si concentra il presente intervento. Lo scopo è quello di far emergere alla lettura, anche se frammentata, di queste ottave, una sorta di fenomenologia della violenza connessa al tema dello sdoppiamento; tema, come si ricorderà, fortunatissimo in tutta la letteratura rinascimentale a partire dalla beffa ai danni del Grasso legnaiuolo nell'omonima *Novella* fino (solo per ricordare quella che è forse la sua più alta sublimazione) all'episodio cardine del *Furioso* ariostesco, ovvero la follia di Orlando nel canto XXIII<sup>6</sup>.

Prima di entrare nel merito dell'argomento, non è forse inopportuno ricordare qualche dato di cronologia e d'intreccio del *Driadeo* di Luca Pulci. Composto durante l'esilio dei fratelli Pulci in Mugello per la bancarotta del banco di cambio di Luca, databile non prima dell'inverno del 1464, questo poemetto in quattro libri dedicato a Lorenzo de' Medici narra dell'amore non corrisposto del satiro Severe per la ninfa Lora che si conclude tragicamente con la morte di entrambi e la loro metamorfosi in due affluenti dell'Arno (i tutt'oggi esistenti Sieve e Lora). Se il I e il IV libro contengono esordio ed epilogo della vicenda dei protagonisti, i libri II e III ospitano al loro interno cinque storie, mitologiche o d'invenzione pulciana, che fungono da *exempla virtutis amoris*. Tra queste storie si trova anche la vicenda di Anfitrione e Alcmena, che potrebbe essere intesa, essendo declamata da Severe, come una parodia del valore dell'amore casto tanto caro a Lora e che costituisce l'ostacolo maggiore per il satiro. Nel *Driadeo*, la storia si articola nel dettaglio come segue:

ottave 1-4	Prologo. Anfitrione entra in guerra con i Teleboi e parte accompagnato dal servo Sosia lasciando a casa la moglie Alcmena; lamento di Alcmena; la guerra finisce e Anfitrione invia Sosia ad annunciare il suo ritorno alla moglie;
5-15	ritratto di Sosia; Sosia comincia il viaggio di ritorno di notte;
16-27	invettiva di Sosia contro la schiavitù; monologo in cui architetta un discorso auto-elogiativo delle proprie capacità in battaglia da fare poi ad Alcmena;

<sup>6</sup> Per il tema filosofico della metamorfosi e della conseguente crisi d'identità si vedano almeno ANTONIO LANZA, *Il tema dello sdoppiamento della personalità nella narrativa del primo Rinascimento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», XCIV, 1990, pp. 86-96, segnatamente alle pp. 86-91 e MARIO MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 151-159.

28-33	Giove assume le sembianze di Anfitrione per godere di Alcmena, che non lo riconosce e lo accoglie come suo marito; Mercurio prende le sembianze di Sosia e si mette a guardia della porta di casa di Anfitrione; ascolta a distanza il discorso di Sosia e commenta sarcastico quanto dice;
34-45	Sosia e Mercurio si incontrano sull'uscio di casa; si scambiano minacce e insulti; Sosia si chiede prima se la sua anima è trasmigrata in un altro corpo anzitempo, poi se sta sognando: constatato che non è così, decide di verificare se il suo avversario ha un corpo fisico;
46-55	Mercurio lo schiva e abbatte Sosia con un pugno; Sosia, per salvarsi, confessa di essersi sbagliato e di non essere sé stesso; si mette al servizio di Mercurio chiedendo in cambio il resoconto del suo arrivo a casa;
56-60	Sosia chiede a Mercurio se sa chi lui sia; gli viene risposto che è «morto» o «corpo fantastico» ( <i>Driadeo</i> II 57, 8); Sosia allora cede gli unici segni riconoscibili in suo possesso: la coppa e la lettera di Anfitrione per la moglie;
61-65	Mercurio, per convincere definitivamente Sosia, gli espone tutti i suoi vizi dall'«A al fio» ( <i>Driadeo</i> II 61, 3); Sosia se ne va piangendo e pensa a cosa dire ad Anfitrione in sua difesa; Anfitrione, arrivato nel padiglione la mattina, lo accusa di non aver svolto il suo compito;
66-71	Sosia racconta l'accaduto e viene sbeffeggiato da tutta la corte; Anfitrione, irato, passa un'altra notte in città prima di tornare nel palazzo; Giove si congeda da Alcmena;
72-76	Anfitrione trova Mercurio ancora sulla porta, che lo convince che chi ha visto la mattina precedente non è Sosia ma un baro; rinfaccia alla moglie di non mostrargli degna accoglienza; quando Alcmena gli rivela che ha già trascorso una notte piacevole in sua compagnia, pensa che lo stia ingannando ed è tentato di ucciderla; chiama quindi a raccolta testimoni del fatto di essere appena tornato; fa la sua comparsa Giove e rivela che i «doppi» con cui hanno avuto a che fare erano in realtà lui stesso e Mercurio; si preannunciano la nascita di Ercole e le sue celebri fatiche.

Tornando al problema della segmentazione narrativa, è forse il caso di dire che guardando questo schema possono sorprendere almeno due macroscopiche varianti strutturali rispetto al cantare del *Geta e Birria*: la presenza del cosiddetto *canticum* di Sosia (ottave 16-27) e dell'interazione fisica, non ostacolata dalla porta chiusa, tra Mercurio e Sosia (ottave 34-61). Anche se non c'è ora la possibilità di rispondere a questo interrogativo, c'è da chiedersi se la provenienza di queste divergenze nello sviluppo del racconto di Pulci possano essere spiegate attraverso il ricorso al testo latino della commedia di Plauto, dove entrambi questi materiali narrativi sono presenti e ne possiedono il medesimo assetto (faccio riferimento a *Amphitruo*, atto I, vv. 153-462): Luca, del resto, conosceva bene il latino<sup>7</sup>; e nonostante il fatto che non compare tra i testi prestati da Francesco Maria Castellani a Luigi Pulci<sup>8</sup>, l'*Amphitruo* figurava già nel Trecento nel novero delle fortunate otto commedie per cui gli stessi Petrarca e Boccaccio manifestavano interesse<sup>9</sup>. Non mi nascondo che possa essere un'ipotesi da verificare in modo esteso, anche dal punto di vista linguistico.

Ma passo ora a introdurre le ottave di Luca Pulci che ho preannunciato. Ci troviamo nel momento in cui Sosia arriva, provato dal viaggio in notturna, alla porta di casa di Anfitrione e si imbatte in un minaccioso Mercurio, il cui volto resta celato dall'oscurità, che gli impone di non far rumore per non disturbare i padroni:

<sup>7</sup> Mi permetto di citare, per la pratica di Luca nel reimpiego e nella traduzione di alcuni passi delle *Metamorfosi* ovidiane, il mio REBECCA BARDI, *Un testimone dimenticato del "Driadeo" di Luca Pulci*, in «Studi di filologia italiana», LXXX, 2022, pp. 405-419, segnatamente alle pp. 413-419.

<sup>8</sup> GIOVANNI CIAPPELLI, II. *Francesco di Matteo Castellani. Quaternuccio e giornale B (1459-1485)*, Firenze, Olschki, 1995, *ad indices*.

<sup>9</sup> Sulla conoscenza dell'*Amphitruo* nel Rinascimento mi rifaccio alla bibliografia contenuta in ALBA TONTINI, *La tradizione manoscritta umanistica di Plauto: novità e problemi*, in *Due seminari plautini*, a cura di Cesare Questa, Renato Raffaelli, Urbino, Quattro Venti, 2002; ID., *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, in «Rivista di cultura classica e medievale», LXVI, 2, 2014, pp. 477-543.

Giunto alla porta Sosia stracco e ·llasso,  
s'acosta a quella per volere picchiare.  
Mercurio a ·llui: «Sta' ·ffermo e parla basso».  
Sosia a ·llui: «Lasciami andare!  
Tu cerchi d'esser de l'ufizio casso?  
Chi sè tu che sè qui? Che sta tu a ·ffare?»  
E Mercurio: «I' son mal che Dio ti dia.  
Non mi conosci tu? I' son Sosia!» (*Driadeo* II, 34)

«Credi che questo sia semplice e stolto?»  
dice Sosia, «Or Dio ti die el malanno!»<sup>10</sup>  
Perché sia buio, guardami nel volto:  
questo cianciare non sia senza tuo danno!»  
Mercurio a ·llui: «I' t'ho sofferto molto,  
dissoluto poltron! Tu mi dai affanno,  
e parmi fuori uscito per farnetico<sup>11</sup>;  
i' so che nelle mani non ho il parletico, (35)

quando t'avessi assai sofferto!»<sup>12</sup> Allora  
Sosia risponde: «O tu, che ssè 'nsensato?  
Non far mali occhi<sup>13</sup>, vieni un po' più fòra.  
Or non sa' tu ch'el mio signore m'ha dato  
sopra e' servi balía, e posso ancora,  
ne' principi e baroni e nel sanato?  
S'io poso questo lume e questo nappo<sup>14</sup>,  
per Dio, poltron, come vaglio ti frappo!»<sup>15</sup> (36)

Mercurio: «Se non fusse perch' i' temo  
non isvegliar Anfitrion che dorme,  
i' ti farei testè di vita scemo.  
Ebbro, va', cerca delle bestie l'orme,  
fra' nimici crudel ora non semo.  
Le tue minacce e tue parole inorme,  
favole e ciance e tuo parlar non curo.  
E batterotti il capo in questo muro!» (37)

Alle richieste ad oltranza di Sosia di vedere meglio in volto chi si trova davanti, Mercurio oppone lo spirito beffardo del calunniatore. La struttura serratamente dialogica rivela comunque un certo equilibrio nell'organizzazione dei materiali: qui le ottave 36-37 rendono speculari l'argomentazione di Sosia per cui è lecito il suo passaggio («Or non sa' tu ch'el mio signore m'ha dato / sopra e' servi balia, e posso ancora, / ne' principi e baroni e nel sanato?»)»

---

<sup>10</sup> In questa *gag* di botta e risposta davanti a una porta chiusa, l'imprecazione «Or Dio ti die el malanno!» è forse ricordo del sonetto del fratello Luigi «*O ti dia Iddio zaine e bocché!*», v. 2: «“O ti dia Iddio zaine e bocché!” / «I ofel, i ofel»: i' ò mal che Dio ti dia!”, per cui LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, 1986, p. 208 (si tratta del II dei sonetti di parodia dialettale).

<sup>11</sup> Il tema del delirio (*farnetico*), introdotto qui per la prima volta, è uno dei *fil rouge* del diverbio tra Sosia e Mercurio qui riportato e si riflette davvero – per così dire – “allo specchio” nelle battute tra i due. La rima con *parletico* gioca sull'affinità del sostantivo con il *verbum dicendi* (il *parletico* è propriamente il tremore, o *delirium tremens*).

<sup>12</sup> *quando...allora*: non è da escludere che sia parte della battuta di Sosia.

<sup>13</sup> *far mali occhi*: probabilmente ‘guardare torvo’, per cui anche *infra*, *Driadeo* II 45, 6.

<sup>14</sup> Nella commedia plautina il «nappo» (ovvero la coppa dotata di piedistallo) era d'oro e costituiva il regalo di Anfitrione per Alcmena (*Amphitruo*, atto I, 260-261). Qui Sosia se ne dice però portatore assieme a una lettera, in cui il marito le annunciava del proprio imminente ritorno (*Driadeo* II, 5).

<sup>15</sup> *come...frappo*: ‘ti riduco a un colabrodo’.

e l'opposizione decisa di Mercurio («Ebbro, va', cerca delle bestie l'orme, / fra' nimici crudel ora non semo. / Le tue minacce e tue parole inorme, / favole e ciance e tuo parlar non curo») e le loro minacce al verso finale («*per Dio, poltron, come vaglio ti frappo!*» e «*E batterotti il capo in questo muro!*»).

E prosegue:

Tremava Sosia tutto di paura,  
timido è fatto e non pare più baldo:  
ognuno in casa sua si rassicura.  
Segue Mercurio: «E credi s'i' mi scaldo  
tu proverai se questa mano è dura!»  
Sosia par muto in un momento e ·ssaldo;  
umilmente piange come vile,  
ch'era gagliardo alla botte e 'l covile<sup>16</sup>. (38)

E stette un poco e seco imaginava:  
«Costui sarà qualcun per darmi noia,  
ma quel che dice assai mi pesa e grava.  
Può un risuscitar prima che moia?  
Questo è lo spirto mio!» E lo mirava,  
ma gli è coperto di carne e di cuoia.  
Umil si volge e dice a ·llui: «Signore,  
lasciami andare, ch'io sono ambasciadore! (39)

Lettere porto e comessioni assai,  
che tutta la città ne farà festa.  
S'io arò del ben, la tua parte n'arai»  
A ·llui Mercurio: «Or che mattana è questa,  
or sè tu sordo o ti 'nfingi o non sai  
quanto è la furia di Sosia molesta?  
*Con un baston vo' teco disputarla!*»  
Chiudela il Sosia allor e più non parla. (40)

«Vil servo nato mendace di gola,  
di': che di campo Anfitrion ti manda?  
Egl'è tornato or, questa nonn è sola  
bugia malvagia che tua lingua spanda!  
Forse sè spirto che per l'aria vola!  
Sosia, da parte di Dio, ti comanda  
che vada a ritrovar Tesifo  
giù nell'Inferno ove piange Sisifo!» (41)

Benché il discorso diretto tenda a debordare dai confini dell'ottava e che in questo contesto la sintassi assuma un'organizzazione prevalentemente ipotattica, la velocità del racconto è naturalmente differente e ha, in qualche modo, una funzione iconica, drammatica. L'attenzione è spostata sul pensiero, d'impronta origeniana, sviluppata in quegli stessi anni nella *Città di vita* di Matteo Palmieri per cui l'anima dopo la morte "trasmigra" ed è riconoscibile nel corpo in cui va ad abitare dopo la morte<sup>17</sup>. L'idea che il doppio sia una proiezione mentale, non reale, è da legare quasi certamente alla frenesia rinfacciata ora all'uno ora all'altro Sosia: il dubbio

---

<sup>16</sup> Vale 'tana' (*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2008, 24 voll., d'ora in poi *GDLI*, III, p. 928).

<sup>17</sup> ALESSANDRA MITA FERRARO, "Senza aver penne non si può volare". *Un sommario della "Città di vita" di Matteo Palmieri*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp.

viene subito messo a tacere da Mercurio, che minaccia Sosia di bastonate<sup>18</sup>. La conseguenza è che Sosia crede o di star guardando in uno specchio (certamente simbolo della crisi di coscienza), o più semplicemente di star dormendo, e per sincerarsene si palpa le membra e poi cerca di fare altrettanto con Mercurio:

Se Sosia meraviglia si faccia,  
pensatel voi che ' mia versi ascoltate.  
E dice seco: «Qual fortuna ria,  
o qual destino o quale agurio o fate  
fa che costui la mia persona sia?  
I' ho pur l'alma e le membra palpate!  
Forse uno spirto in due corpi traspare:  
Sosia me nega, e lui Sosia a me pare! (42)

Sogn'io? O qual pensier folle m'induce  
creder che questo me mai esser possa?  
I' guardo in qualche specchio che traluce  
il proprio oggetto, e parmi carne et ossa;  
e gl'è di notte, e or che 'l sol non luce  
potrebbe aver da me l'alma remossa.  
Se non son nulla, Sosia ero pur dianzi:  
ho fatto, a venir qui, di begli avanzi!<sup>19</sup> (43)

S'i' torno indietro e truovo il mio signore,  
or che farò se non v'è come dice?  
I' sono involto in troppo grande errore:  
questo alla voce mia non mi disdice.  
Forse ch'uno altro Sosia sarà fòre  
del padiglione? Omè lasso infelice,  
che se l'un sia, affermo per ragioni  
che son tre Sosi e due Anfitrioni!<sup>20</sup> (44)

Or sarò io però sì vile o pigro  
che colle mani i' nol palpi o tochi?  
E non ci è in mezzo i monti o 'l fiume Tigro:  
debb'io temere i suoi parlari sciocchi?  
Costui non è però liono o tigro.  
Avegna iddio che mi faccia mali occhi<sup>21</sup>,  
e nonn ha arme et usa sol parole!  
Vada la cosa, dunque, dove vuole» (45)

---

<sup>18</sup>Si tratta forse di coincidenza, ma ricordo che in *Morg.* XXV, 292-294 il diavolo Farferello, nell'entrata con Astarotte, Rinaldo e Ricciardetto in una Siragozza deserta per via della battaglia di Roncisvalle, veste per un momento i panni del servo (*famiglio*) nel curare i cavalli e litiga con uno stalliere; non riconosciuto dalla servitù, anche lui minaccia di bastone chi ne contraddice l'identità: «e Farferello il famiglio facea, / ed orzo e fien traboccava a' cavalli. / Per che il maestro di stalla dicea: / - Chi è costui? - a certi suoi vassalli; / ognun risponde che nol conoscea. / Ma Farferel due occhi rossi e gialli / gli strabuzzò, poi gli fece paura / con un baston che è di lunga misura; (293) / e disse: - L'arcifanfan di Baldacco / è venuto madonna a vicitare. / Questo baston, se addosso te l'attacco, ti farà d'altro linguaggio parlare - / [...]» (294).

<sup>19</sup> *ho...avanzi*: 'a venire in questo posto, ci ho guadagnato molto'; *avanzo* 'guadagno' (*GDLI* I, p. 870).

<sup>20</sup> Sulla "duplicazione" di Sosia e sulle sue implicazioni logiche fornisce qualche spunto interessante BARBARA KUHN, "Nulla son io; [...] due siam fatti d'uno" (*Geta e Birria*) – *Subtracting by Duplicating, or The Transformations of Amphitryon in the Early Modern Period*, in *Renaissance Rewritings*, edited by Helmut Pfeiffer, Irene Fantappiè, Tobias Roth, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 99-126.

<sup>21</sup> *faccia mali occhi*: la costruzione è già in *Driadeo* II 36, 3, cfr. nota 13.

Eccoci arrivati al momento di maggior tensione dell'episodio, quello in cui la progressione degli eventi culmina in un atto di violenza gratuita. Quando Sosia decide di toccare il suo doppio, Mercurio lo getta a terra con un pugno formidabile; la furia del dio si abbatte impietosa su di lui fino a che non si trova, «assai battuto e franto», ad abiurare la propria identità:

E cominciò con alta voce a ·ddire:  
«Tôti di lì, o traditor villano,  
tu non sai bene e non conosci il sire:  
Sosia son io!» E lo tentò con mano.  
Mercurio a ·llui: «I' ti farò sentire  
se tu sè il Sosia, o animale insano!»<sup>22</sup>  
E altamente il suo braccio disserra;  
il primo colpo a piè se 'l puose in terra. (46)

Gridava Sosia: «Omè, merzè, perdio!»  
e per viltà non si sapea rivolgere;  
pregava dolce, sommessivo e pio,  
lassandosi vilmente a lui ravolgere:  
«Sosia sè tu, et un altro son io!  
Non mi voler guastar le membra e isvolgere<sup>23</sup>,  
e solo a te mi raccomando e dono:  
quel che tu vuoi ch'i' sia, dillo, e quel sono» (47)

Poi che ha, Mercurio, assai battuto e franto,  
diceva a ·llui: «Acciò che tu conosca  
il Sosia meglio, abbiti questo intanto:  
vedi che può più l'uccel che ·lla mosca!».  
E Sosia umilmente : «I' sarò quanto  
mi comandate: inver quest'aria fosca  
mi fè 'gnorare il viso e vostre chiome.  
Ma i' so ben che Sosia è 'l vostro nome». (48)

Si tratta, ripeto, di una novità rispetto a quanto si trova nel *Geta e Birria*: non esiste una scena equivalente a questa in cui l'interazione tra “doppi” è portata all'estremo con una *escalation* di pugni e sberle. Nel cantare, in sostanza, l'episodio “metamorfico” si configura come uno pseudo soliloquio di Sosia, racconto di un dramma che il soggetto non può vivere apertamente non potendo né vedere né toccare l'altro sé stesso e avere un'occasione in più per smascherarne la falsità: il dio Arcade non esce mai fuori davanti a Geta, e le prove cui questi può affidarsi sono solo orali (ovvero il suono della voce, anch'essa contraffatta, e il resoconto delle proprie turpitudini). Si veda la prima interazione tra Geta e Arcade:

Come ho narrato già, di Giove il figlio  
dentro era posto, e guardava la porta;  
e Giove con Almena, fresco giglio,  
in forma del marito si conforta.  
Arcade in forma di Geta famiglio  
aveva la boce e la persona scorta;

---

<sup>22</sup> Il ritratto ferino di Sosia, che contribuisce ad aggravare la sua perdita d'identità, può essere letto in correlazione al fenomeno metamorfico di ascendenza ovidiana nel *Driadeo*, che è già stata studiato e riconosciuto come pervasivo: rimando per questo alla bibliografia contenuta in FRANCESCA FAVARO, *Nel segno di Ovidio. Giovanni Boccaccio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico autori di metamorfosi*, Bari, Ladisa editore, 2003<sup>5</sup>.

<sup>23</sup> Faccio notare che lo stesso verbo *volgere* su cui è costruito il gioco di rime *rivolgere* : *ravolgere* : *isvolgere* è quello dello scontro Margutte-Beltramo *Morg*. XIX, 41, 3: «e spesso il volge come un arcolao».



era all'uscio per guardia, com'è detto,  
et ascoltava il Geta con effetto. (*Geta e Birria* II, 100)

Sedendo dentro a piè d'una colonna  
sì gli rispose con parlare aldace:  
«Anfitrion s'ha spogliato la gonna  
con gli altri panni, et in zambra si giace  
con la sua vaga e preziosa donna;  
io, Geta, son qui posto perché in pace  
posar si possa; ma qual fantasia  
a dir che tu sie Geta qua t'invia? (101)

Chi tu ti sia, va' ritrova la strada,  
con l'altre bestie segui il tuo viaggio,  
tu non par uso mai 'n questa contrada».  
E 'l Geta, udendo dirsi tanto oltraggio,  
istupefatto alle parole bada.  
Po', riposato, disse: «Quest'è il maggio  
miracol che ma' fussi, ch'altri ch'io  
paja alla boce lo spirito mio. (102)

Chi può parlar colla boce di Geta  
se non è il Geta? Or questo come fue?  
So io ben però che loica non vieta  
che con simile boce parlin due.  
Et anche è cosa assai ben consueta  
ch'un medesimo nome è posto a due».  
Questo dice fra sé; po' volto attorno  
e' niun vede né sente per più scorno. (103)

Meraviglioso innanzi all'uscio stava  
parlando che di stizza par che pianga:  
«Io sono il Geta, e 'l peso pur mi grava,  
perché non levi il serrame e la stanga?»  
Lo dio rispose, e con ira parlava:  
«Se' tu 'mpazzato? Che morte t'affranga!  
Anfitrion è in zambra, e io Geta sono:  
non m'odi tu quando teco ragiono?» (104)

E, più avanti, lo sfogo d'ira di Arcade (119), e la replica sommessa del vile Geta (123):

«Pàrtiti, bestia, non far più parole,  
non creder, minacciando, far paura;  
ché non vive persona sotto il sole  
che non castighi colle mie man dura;  
io ti farò provar com'ella duole,  
e qual Geta tu cerchi per ventura».  
Geta, temendo, allor parlava umile,  
perché era più che una femmina vile, (119)

e con voce piatosa così dice:  
«Po' che non vogli aprirmi, non ti noj  
di dir d'ogni tuo membro la radice,  
sol per far chiaro qual Geta è di noi;  
del tuo colore, e 'l modo più felice

del tuo parlar, con tutti gli atti tuoi,  
e l'opre, ché saperle più desio:  
chi è che senza me poss'esser io?» (120)

Rispose Arcade: «Or vuo' tu ch'i' dichì  
quel che domandi; da po' che mi preghi,  
per certo abbi; ché 'ndarno s'affatichi  
chi per minacce crede ch'i' mi pieghi;  
umiltà sola è quella che mi è amica;  
e perché tu con essa ora mi legghi,  
come questo sie ver non tel nascondo,  
che un altro Geta ch'io non c'è al mondo». (121)

Po' cominciò a dirgli senza fallo  
d'ogni suo membro la vera fazione;  
el suo color, ch'era pallido e giallo,  
e divisato dall'altre persone;  
degli occhi rossi, che parean corallo,  
e d'ogni sua malvagia condizione  
gli raccontava con ordine espresso,  
me' che non aia fatto il Geta stesso. (122)

Se il Geta meraviglia si faceva,  
nol cerchi di saper chi ben intende;  
così doglioso con seco diceva:  
«Costui proprio a me stesso chiaro rende.  
Chi ch'esso sia, o qual virtù gliel dèa,  
par che sia il Geta come si comprende». (123, vv. 1-6)

Non è questa la sede per rilevare in modo più esteso e non discontinuo le riprese da questo cantare “novellistico”; basti qui notare che la “disumanizzazione” di Sosia (o Geta), già paragonato per più di un motivo a una bestia, è perpetrata prima solo per minaccia, poi per violenza fisica, e può dirsi completa nel momento in cui egli ammette di non essere sé stesso<sup>24</sup>. Un'ammissione che, se nel *Geta e Birria* è quasi tachigrafica, condensata in un discorso di tre versi («Costui proprio a me stesso chiaro rende. / Chi ch'esso sia, o qual virtù gliel dèa, / par che sia il Geta come si comprende»), nel *Driadeo* è invece ben più articolata e dinamica. Tuttavia, è vero che la duplicazione ingannevole di Sosia si trova continuamente sottolineata dalle formule, dalle espressioni e dalle imprecazioni, che donano un andamento quasi “canterino”, fortemente spezzato, al dialogo tra Sosia e Mercurio<sup>25</sup>. Proprio la caratterizzazione della figura del servo baro, avido e animalesco fin nell'aspetto, è stata indicata da Puccini come la prova decisiva del rapporto di dipendenza tra *Geta e Birria* e *Driadeo*: il Sosia di Luca

---

<sup>24</sup> Il ritratto bestiale di Sosia si articola a livello di descrizione fisica (il volto pallido e giallo di 122, 3 è probabilmente dovuto a malattia del fegato) e ‘mentale’ (Sosia è «animale insano», cioè non governa sui propri sensi con l'intelletto). Sul rapporto con il modello burchiellesco e, in generale, con il modello del ritratto comico vedi ANTONIO CORSARO, *Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 117-136.

<sup>25</sup> Mi servo qui dell'aggettivo “canterino” sia perché la casistica del cantare è chiamata in causa dal modello della novella di *Geta e Birria*, sia perché anche in alcuni luoghi del *Driadeo* si trovano spie che è possibile spiegare anche in un'ottica performativa del testo. Nelle ottave qui citate segnalo *Driadeo* II 42, 2: «Se Sosia meraviglia si faccia / pensatel voi che ' mia versi ascoltate» (ma che può risentire anche di FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta* I, 1). Sul rapporto tra scrittura e oralità nel Rinascimento mi limito a ricordare LUCA DEGL'INNOCENTI, *Al suon di questa cetra. Ricerche sulla poesia orale nel Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, segnatamente alle pp. 41-57.

sarebbe diretta filiazione del Geta del cantare tanto quanto lo è il mezzo-gigante Margutte di Luigi, che appunto da Geta (e solo in parte da Birria) trae caratteristiche suggellate da riprese testuali precise<sup>26</sup>; tra quelle più eminenti che Margutte e Sosia ereditano dal modello del cantare si riconoscono con sicurezza l'essere dipendenti dal gioco d'azzardo, lussuriosi sfrenati e schiavi del peccato di gola. L'aver impostato in questi termini il problema della dipendenza tra testi non esime Puccini dall'affermare che la vicenda del servo Sosia sia direttamente dipendente dalle avventure di Morgante e Margutte, o meglio dal ritratto di Geta ivi incastonato<sup>27</sup>. Tuttavia, nonostante la prossimità del profilo di Sosia e Margutte, credo sia saggio sospendere provvisoriamente il giudizio su questo in attesa di ulteriori chiarimenti sulla cronologia e sull'uso delle fonti, a maggior ragione in un passo come questo in cui può sorgere del sospetto di un'interferenza da una fonte latina. Se si volessero però cercare, anche solo rapsodicamente, dei punti di contatto tra le vicende di Margutte nel *Morgante* e quelle di Sosia, non si potrebbe non considerare come punto di partenza la lotta contro il colossale Beltramo (*Morg.* XIX, 40-46), l'unico combattimento di Margutte che si qualifica come tale. Si ricorderà, infatti, che dopo la sua comparsa nel poema (*Morg.* XVIII, 112 e sgg.), Margutte è stato solo spettatore nelle peripezie "culinarie" con il compare Morgante, anche quando questi aveva abbattuto il leone che si era parato loro davanti nell'incontrare Florinetta (*Morg.* XIX, 6-7)<sup>28</sup>. I punti di contatto sono labili, ma presenti: entrambi Margutte e Sosia combattono contro un essere dalla natura sovrumana (un gigante Beltramo, un dio Mercurio); entrambi schivano la minaccia dei colpi di bastone dell'avversario (*Morg.* XIX, 42-43 e *Driadeo* II, 40, per cui si veda *infra*); entrambi hanno un approccio all'aggressione tra il vile e il furfantesco: Sosia smette di combattere, mentre Margutte schiva incessantemente i colpi del gigante anziché usare la propria scimitarra; nel caso di Margutte, si può dire che sono proprio le doti da saltimbanco e non da spadaccino a trarlo d'impaccio<sup>29</sup>:

[...]

tocca e ritocca e forbotta Margutte,  
e spesso il volge come un arcolaio,  
tanto ch'alfin gli avanzavan le frutte,  
e faceval sudar di bel gennaio:  
saltato arià, per fuggir, ogni sbarra.  
Pur s'arrostava con la scimitarra; (*Morg.* XIX 41, 2-8)

ma Beltramo era sì fiero e sì alto,  
che, quando in giù rovinava il bastone  
lo disfaceva e lo piegava allo smalto;  
se non che pur, come un gattomammone,  
Margutte spicca molte volte un salto  
per ischifar questa maladizione.

<sup>26</sup> DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, cit. Sul rapporto Sosia-Margutte scrisse per primo, ma supponendo un rapporto di paternità inversa, RICCARDO TRUFFI, *Di una probabile fonte del "Margutte"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, 1893, pp. 200-209.

<sup>27</sup> DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, cit., pp. 538-539.

<sup>28</sup> Note importanti sulla peregrinazione dei due amici sono contenute in MASSIMO COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte* («*Morgante*», XVIII, 188-200), in «Studi rinascimentali», XI, 2013, pp. 49-60. Ricordo che in questo cantare del *Morgante* il leone non ha alcun sovrasenso simbolico quale messo divino, come invece nei cantari IV, VI, IX, X del *Morgante* come ricordato in ROSSELLA BESSI, *Santi, leoni e draghi nel "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96, ora in *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 103-136.

<sup>29</sup> Mi servo qui di alcuni spunti provenienti dall'analisi di LUCA DEGL'INNOCENTI, *Cantare XIX*, in occasione del secondo ciclo delle *Letture del Morgante. Cantari XVI-XXIII*, tenutesi presso l'Università di Firenze (22-23 settembre 2022), i cui Atti sono in preparazione.

Ma finalmente disteso trovossi  
come un tappeto, ché più atar non puossi: (42)

ch'una percossa toccò sì villana,  
che parve una civetta stramazata:  
alzò le gambe e 'n terra si dispiana.  
Quivi toccò più d'una batacchiata,  
che 'l baston suona come una campana,  
e tutta la schiavina ha scardassata.  
Poi che sonata fu ben nona e sesta,  
Beltram chinossi a spiccargli la testa. (43)

Veggendosi Margutte mal parato,  
posò le mani in terra in un momento  
per trar due calci, com'egli era usato;  
e giunsel con gli spron di sotto al mento,  
e conficcò la lingua nel palato  
al fer gigante: ond'egli ebbe spavento,  
e tutto pien d'ammirazion si rizza;  
allor Margutte in piè subito sguizza: (44)

vede Beltram che si cerca la bocca,  
e 'l sangue che di fuor già zampillava;  
e 'l capo presto tra gambe gli accocca,  
per modo che da terra il sollevava,  
e poi in un tratto rovescio il trabocca,  
e questo torrion giù rovinava;  
e nel cader ciò che truova fracassa,  
come se fussi caduta una massa. (45)

Questo galletto gli saltava addosso,  
che par che sia sopra una bica un pollo:  
dunque gli spron Margutte hanno riscosso;  
e 'l capo a questo levava dal collo,  
ché la sua scimitarra taglia l'osso;  
e non poté Beltram più dare un crollo,  
ché, quando in terra lo pose Margutte,  
si fracassorno le sue membra tutte. (46)

A segno della complessità nello stabilire i rapporti tra questi testi, si può richiamare un verso del *Driadeo* estrapolato dalle citazioni di cui sopra (*Driadeo* II 48, 4): «Vedi che può più l'uccello che la mosca!», che il dio Mercurio pronuncia per umiliare le forze di Sosia. L'espressività del verso non può non far venire in mente che anche Morgante, nel suo duello con il leone, instaura tra sé e l'avversario un rapporto di superiorità-inferiorità tra esseri dello stesso regno animale, nel suo caso specifico tra due animali del mondo marino:

Ed un lione appresso stava a quella,  
che la guardava; e come questi sente,  
fecesi incontro la bestia aspra e fella:  
vanne a Morgante furiosamente,  
e cominciava a sbarrar la mascella  
e volere operar l'artiglio e 'l dente.  
Morgante un gran susorno gli appiccò  
col gran battaglia, e 'l capo gli schiacciò; (*Morg.* XIX, 6)

e disse: «Che credevi tu far, matto?  
*I granchi credon morder le balene!*» (7, vv. 1-2)

Nel *Morgante* il detto, dal sapore proverbiale, è da intendersi ovviamente nel senso: «è una bella presunzione che i piccoli vogliano sopraffare i grandi»<sup>30</sup>, che avrà la sua messa in atto con l'ironica, seppur commossa, morte del gigante ad opera di un granchiolino (*Morg.* XX, 50-51). E dello stesso tono, mi pare, è il verso di Luca Pulci: con questa esclamazione Mercurio, come Morgante, rimarca la distanza abissale che lo distingue dall'altro non solo in termini di forza bruta e di dimensioni oggettive, ma anche della loro natura intrinseca. Insomma, il granchio e la balena sono diversi almeno quanto lo sono l'uccello e la mosca, ed è «matto» (*Morg.* XIX 7, 1) chi, come il leone, non lo riconosce. L'espressione: «Vedi che può più l'uccello che la mosca!» assume una valenza tutta particolare nell'incontro-scontro paradossale tra i due Sosia basato proprio sul gioco del riconoscimento: se il leone è «matto» perché non riconosce una disparità evidente, la vera «mattana» (*Driadeo* II 40, 4) di Sosia – apostrofato a più riprese come «insano» (46, 6) e «'mpazzato» (104, 6) – è di non cogliere che è impossibile che esista un altro sé stesso, come gli sta suggerendo Mercurio esordendo con un inequivocabile verbo di visione: «Vedi...». Vi si potrebbe leggere, allora, un Mercurio che sbeffeggia ancora una volta Sosia dicendogli: «Non capisci che siamo due persone diverse?». E aggiungiamo che è presente una chiamata in causa di una creatura della specie di Morgante (e Beltramo) nel racconto della lite con il suo alter ego che Sosia fa ad Anfitrione verso l'epilogo della vicenda:

«I' ho trovato alla porta Sosia,  
che non vuol che 'n palazzo vada drento.  
Tolsemi il nappo e l'ha gittato via,  
ché mi provò che non era d'argento.  
Tu [il] raggiugnesti stanotte tra via,  
e con la donna tua ti stai contento.  
E quel ribaldo servo dissoluto  
senza cagione a torto m'ha battuto, (*Driadeo* II, 67)

o signor mio, ché me ne ha date tante  
di pugna e calci e sì strano inframesso,  
che gl'ha le membra mie lacere e ·ffrante!  
Quel crudel braccio egli alzava sì spesso  
*che ogni pugno are' morto un gigante!*  
Manda chi vuoi, ch'i' non sarò più il messo!  
S'a ·mme non credi, va ·vvi tu e prova  
lo star discosto ove il pericol giova». (68)

Il problema degli intricati rapporti genetici rappresenta un terreno di ricerca tutt'altro che facile, che va sicuramente studiato in rapporto ad elementi più sostanziosi. Concludo perciò con il riassumere quanto osservato in modo sparso: la violenza che si può osservare in questo passo del *Driadeo* pulciano è strettamente legata alla condizione di smarrimento e di disagio di fronte allo sdoppiamento della propria identità. La violenza è prima di tutto una violenza psicologica, che intacca la logica dell'unicità della propria esistenza; una violenza che si esplica per forza di cose *per verba*, tramite le continue accuse di pazzia e l'opera di convincimento retorico da parte dell'impostore. Da ultimo, la violenza fisica scatenata

---

<sup>30</sup> LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989, II, p. 685 e 763, n. *ad loc.* Il riferimento era già in LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, cit., p. 552, n. *ad loc.*

dall'incontro dei doppi (rappresentata nel solo testo pulciano, ma che non si può dubitare a priori non ricalchi un modello molto più antico), sembra quasi un'amplificazione del "tocco" mancato di Sosia del corpo di Mercurio: il senso del tatto, che viene visto come criterio discriminante tra la sanità mentale e la pazzia.