



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA
INTERNAZIONALE
in
Letteratura e Filologia Italiana
Curriculum Italianistica

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Coppini Donatella

*Filigrane alessandrine.
Tópoi romanzeschi nella narrativa italiana
da Boccaccio a Tasso*

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

Dottorando
Dott. Porciatti Daria

Tutore
Prof. Villoresi Marco

Coordinatore
Prof. Coppini Donatella

Anni 2012/2016

Filigrane alessandrine.
***Topoi* romanzeschi nella narrativa
italiana da Boccaccio a Tasso.**

Alle mie nonne

INDICE

Parte Prima	6
1. Il giovane Boccaccio e il romanzo greco. Stato dell'arte	7
1. 1. Venere contro Diana. Echi alessandrini nella <i>Caccia di Diana</i>	7
1. 2. Il <i>Filocolo</i> , ovvero il “romanzo greco boccacciano”	11
2. Il <i>Filocolo</i>, un romanzo alla maniera alessandrina	27
2. 1. L'inizio e la fine	27
2. 2. La <i>Tyche</i> nel <i>Filocolo</i>	36
2. 3. Sogni e visioni	42
2. 4. Una trama ‘alessandrina’. Altri <i>topoi</i> comuni	50
3. Il romanzo greco nel <i>Decameron</i>	63
3. 1. Stato dell'arte	63
3. 2. Il romanzo greco nella seconda giornata del <i>Decameron</i>	66
3. 3. Osservazioni sulla quinta giornata	98

Parte seconda	112
1. Il romanzo greco dopo Boccaccio	113
1. 1. Premessa	113
1. 2. Fortuna manoscritta	115
1. 3. Il fantasma di <i>Dafni e Cloe</i>	123
1. 4. <i>Le tre età dell'uomo</i> o <i>Dafni e Cloe</i> ?	125
2. Il “Boccaccio greco” nei romanzi del Cinquecento	135
2. 1. La fortuna editoriale del <i>Filocolo</i>	135
2. 2. Boccaccio e i romanzieri greci in un <i>best seller</i> del Cinquecento. Il <i>Libro del Peregrino</i> di Jacopo Caviceo	138
2. 3. Un'altra coppia ‘alessandrina’: Ruggiero e Bradamante	173
3. Stampe, traduzioni, imitazioni	219
3. 1. La fortuna editoriale dei romanzi greci tra libertà e censura	219
3. 2. Tasso e il “romanzesco ortodosso” di Eliodoro	254
Appendice iconografica	268
Bibliografia citata	270

Parte prima

Per parte mia penso che quest'ultimo libro sarà per i lettori piacevolissimo: perché servirà come purificazione dalle dolorose vicende dei libri precedenti. Non vi si troveranno più né pirateria né servitù né processi né battaglie né propositi di uccidersi né guerra né prigionia, ma giusti amori e legittime nozze.

Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, VIII, 1.

Voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimulate da molti disiri [...].

Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Prologo

[...] Lectore non l'exterminio de Troia, non le fortune di Roma, non li errori de Ulyxe, ma de uno pudico amore la historia porto e narro.

Jacopo Caviceo, *Libro del Peregrino*, Proemio

1. Boccaccio e il romanzo greco. Stato dell'arte

1. 1. Venere contro Diana. Echi alessandrini nella *Caccia di Diana*

La presenza del romanzo greco alle spalle dell'opera boccacciana assomiglia alla fede degli amanti per Metastasio: così come l'araba fenice, «che ci sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa». Stanti le difficoltà di una dimostrazione strettamente filologica la critica boccacciana si è sempre mostrata restia ad affermare la piena legittimità di questa ipotesi interpretativa, a prezzo di numerose e significative contraddizioni.

La suggestione di una conoscenza di Boccaccio del romanzo greco - le cui opere più rappresentative di riferimento sono costituite da *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodizia, *Anzia e Abrocome* di Senofonte Efesio, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e le *Etiopiche* di Eliodoro - è un motivo tanto ricorrente quanto da sempre contestato negli studi critici¹.

¹ Si veda, fra i primi ad intervenire nella questione e a mostrarsi a favore di un contatto dell'autore con questa materia, M. Scherrillo (Id., *L'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro, secondo i manoscritti e le prime stampe*, Torino, Loescher, 1888, pp. 102-103), che ha modo di accennare di sfuggita all'argomento inserendolo nel contesto delle fonti del Sannazaro, e soprattutto A. Calderini (pref. a Caritone di Afrodizia, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, Torino, F.lli Bocca, 1913, pp. 203-204), primo a fare il nome di Boccaccio quale anello di congiunzione fra il romanzo greco e la sua riscoperta in epoca rinascimentale. Un utile accenno si trova anche in S. L. Wolff (Id., *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia University Press, 1912, pp. 249-260; pp. 370-375), che ribadisce la stessa funzione svolta dal Boccaccio; osservazioni abbondanti e dettagliate si ritrovano poi in C. Gesner (Id., *Shakespeare and the Greek Romances. A Study of Origins*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970, pp. 19-33), che offre una disamina piuttosto sistematica di alcuni

Tuttavia, occorre dire che la critica mostra minori perplessità quando si tratta di attribuire un certo rilievo al romanzo greco quale fonte di ispirazione delle opere giovanili. Gli studiosi sono infatti pressoché unanimemente concordi nel rilevare la grande preponderanza dei temi classici nel periodo napoletano, a partire dalla *Caccia di Diana*. Nell'opera, diciotto canti formati da terzine dantesche, composta dall'autore durante la sua permanenza a Napoli probabilmente intorno al 1334, si descrive una battuta di caccia, indetta dalla dea Diana, cui accorrono tutte le più belle nobildonne napoletane. L'autore ce le presenta tutte citandone il nome e il cognome, tranne l'ultima, l'amata figura che rimane fondamentale in tutta l'opera e che guida la bella compagnia: «la bella donna, il cui nome si tace,/ con un'aquila in man prese la via/ su per lo monte ch'al mezzodi giace»².

Dopo aver cacciato fino a mezzogiorno, Diana ordina alle donne di fermarsi e di offrire in sacrificio le proprie prede a Giove, celebrando una scelta di castità; ma la donna senza un nome, l'oggetto d'amore di Boccaccio, si contrappone al comando della dea, e sprona le compagne a sacrificare la cacciagione a Venere, dea dell'amore: «[...] chiamando in voce prima l'aiutoro/ di Venus santa Dea, madre d'Amore,/ e coronata ciascuna d'alloro/ sacrificio faremo al suo onore/ della presente preda lietamente,/ sicché s'accresca in noi il suo valore»³.

Questa, per sdebitarsi delle offerte ricevute, decide di trasformare gli animali cacciati in astanti giovani e di far trionfare l'amore: «mutata in forma d'uom, di quelli ardori/ usciva giovinetto gaio e bello,/ tutti correndo sopra 'l verde e' fiori;/ e tutti entravan dentro al fiumicello,/ e, quindi uscendo ciascun, d'un vermiglio/ e nobil drappo si facean mantello,/ ciascuno era fresco come un giglio»⁴.

L'amore diventa quindi portatore di una spinta così forte e nobilitante da poter trasformare un animale in essere umano, donandogli quella sensibilità e quell'intelligenza fondamentali per l'uomo davvero nobile. La voce narrante che racconta l'intera vicenda appartiene a un cervo di nome Cimone, secondo un chiaro

motivi del romanzo greco ricorrenti in numerose novelle del Boccaccio. Recentemente, è sicuramente M. Doody (Id., *The True Story of the Novel*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, ora in versione tradotta: *La vera storia del romanzo*, trad. a cura di R. Coci, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 308-328), a risollevarne la questione; dopo di lei, infine, R. Beaton, (Id., *Boccaccio and the Greek World of his Time: A Missing Link in the 'True Story of the Novel'?*, in M. S. Brownlee – D. Gondicas (a cura di), *Renaissance Encounters. Greek East and Latin West*, Leiden, Brill, 2013, pp. 207-217).

² G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, tomo IV, Milano, Mondadori, 1974, vv. 1-3, p. 20.

³ Ivi, XVI, vv. 7-12, p. 41.

⁴ Ivi, XVII, vv. 40-46, pp. 41-42.

richiamo al mito di Atteone narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Se è indubbio che l'opera sia da mettere in relazione alla cultura classica caratteristica del periodo napoletano del Boccaccio, occorre tuttavia notare che Branca riconduce senza remore il tema centrale della *Caccia di Diana*, cioè il contrasto tra Diana e Venere, non solo alle suggestioni ovidiane ma anche al romanzo di Achille Tazio.

Nell'ultimo capitolo di Leucippe e Clitofonte, il Boccaccio poteva incontrare la novella di Eutinico e Rodopi, nella quale pure figurava un acceso scontro tra le due dee. La novella costituiva una digressione inserita nella trama del romanzo quale *aition* della 'prova di castità' alla quale deve sottoporsi la protagonista Leucippe, ovvero un'usanza secondo la quale è possibile verificare l'illibatezza delle fanciulle tramite l'immersione di queste ultime in una particolare fonte.

Il potere "rivelatore" di tale sorgente, proveniva infatti dalla sua storia pregressa: proprio in queste acque, la vergine Rodopi e il giovane e casto Eutinico, avevano ceduto all'Amore, istigati da Venere invidiosa dell'empia fedeltà dei due giovani alla dea Diana; infine, proprio quest'ultima aveva duramente punito il loro tradimento trasformandoli in fonte:

Quanto all'acqua dello Stige la cosa sta così. Vi era una bella vergine, di nome Rodopi, amante di ogni sorta di caccia: piedi veloci, infallibili mani, cintura e mitra, e chitone succinto al ginocchio, e taglio di capelli alla maschile. La vide Artemide e la lodava, e la invitava, e la fece sua compagna di caccia, e spessissimo furono loro comuni le partite di caccia. Anzi giurò di rimanerle sempre accanto, e di fuggire la compagnia degli uomini, e di non tollerare la violenza che viene da Afrodite. Giurò Rodopi, e l'udì Afrodite e si adirò e volle vendicarsi della vergine per il suo contegno disdegnoso. Vi era un giovane efesio, bello fra i ragazzi quanto Rodopi lo era fra le vergini. Lo chiamavano Eutinico: andava a caccia anche lui come Rodopi, e, come lei, non voleva conoscere i doni di Afrodite. La dea allora muove contro entrambi, e fa riunire in un medesimo luogo le fiere che essi solevano cacciare: fino ad allora essi erano stati separati l'uno dall'altro: e in quel momento Artemide non c'era. Fatto venire in sua presenza il figlio suo arciero, Afrodite gli disse: "Figlio vedi questa coppia negata ai piaceri venerei e nemica di noi e dei nostri misteri? La vergine inoltre ha fatto un giuramento molto irriparabile nei miei confronti. Vedi, essi corrono insieme verso quella cerva. Da' inizio anche tu alla tua caccia, cominciando dall'audace fanciulla: sicuramente il tuo dardo è infallibile". Ambedue tendono l'arco, l'una verso la cerva, Amore verso la vergine; ed entrambi colpiscono giusto, e la cacciatrice dopo la preda fatta è a sua volta predata. La cerva ricevette il dardo nel dorso, la vergine nel cuore:

il dardo era l'innamorarsi di Eutinico. Un secondo dardo lancia anche contro costui. E si videro l'un l'altro, Eutinico e Rodopi: e prima tennero fissi gli occhi l'uno sull'altro entrambi, nessuno dei due volendo volgerli altrove: a poco a poco le loro ferite si infiammano, e Amore li spinge a questoantro, dove ora è la fonte, e qui rompono il giuramento. Artemide vede Afrodite ridere e comprende l'accaduto, e scioglie in acqua la fanciulla, là dove essa aveva sciolto la sua verginità. E per questo, quando qualcuna è accusata di rapporti venerei, discesa nella fonte, si lava, ed è piccola la fonte e arriva fino a mezza gamba. Il giudizio si fa in questo modo: scritta la formula del giuramento su una tavoletta, la donna se l'appende al collo, legata a una cordicella: e, se il giuramento che fa non è falso, l'acqua rimane al suo posto; se invece è falso, l'acqua si gonfia e sale fino al collo e copre la tavoletta⁵.

«Il Boccaccio» - commenta Branca - «appassionato lettore di opere simili nel periodo napoletano, non poté non essere colpito da queste esemplari e corpose figurazioni di un tema che insisteva in quegli anni nella sua fantasia»⁶. A sostegno di questa tesi lo studioso tiene inoltre a ricordarci, in nota, di aver continuamente segnalato, nel proprio commento al *Decameron*, i suggestivi rapporti con i romanzi ellenistici: «proprio ad essi» - continua - «alludeva il Boccaccio quando scriveva nella *Fiammetta*: “[...] fingendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci narrò come io di lui e esso di me stati eravamo presi, con quanti accidenti poi n'erano seguitati [...]”, e non è impossibile che anche per il *Filocolo* abbia derivato dalle stesse fonti»⁷.

L'allusione di Branca è piuttosto ellittica e densa di significati. Se sciogliamo opportunamente la notazione, si comprende come egli dunque interpreti l'espedito cui ricorrono Panfilo e Fiammetta come evidentemente riferito ad un preciso schermo letterario, offerto da un genere greco che per antonomasia tematizzava l'innamoramento fra due giovani e le molteplici peripezie («accidenti») intervenute a fraporsi alla loro unione.

Grazie al travestimento letterario ideato dallo scaltro Panfilo, i due potranno infatti liberamente esprimere le proprie pulsioni senza paura di essere scoperti, e

⁵ A. Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte*, in *Il romanzo antico greco e latino*, a cura di Q. Cataudella, Firenze, Sansoni, 1981, VIII, 12, pp. 516-18.

⁶ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Ed. Storia e letteratura, 1958, p. 193.

⁷ Ivi, p. 193 n. 4. Per il riferimento all'affermazione presente nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* cfr. G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in G. Boccaccio, *Tutte Le opere*, cit., tomo II, I, 23, pp. 47.

comportarsi proprio come i loro modelli di carta, ovvero quegli amanti greci perseguitati da infinite traversie. Mettere in bocca ai propri personaggi una simile allusione, è davvero sintomatico, in quanto significa in qualche maniera dichiarare la propria familiarità con questo genere di *'fiction'* greca.

Branca sembra dunque intravedere riferimenti alla materia alessandrina sia nella *Caccia di Diana* che nel *Filocolo*; inoltre, è ben vero ciò che egli tiene a precisare, e cioè che egli ha avuto cura di segnalare il rapporto con questi romanzi anche nella sua edizione del *Decameron*: in effetti, nelle note a piè di pagina, riporta, fra le possibili fonti, esempi di romanzi greci per numerose novelle, per quanto mostri sempre una certa cautela nel presentare queste affinità⁸.

1. 2. Il *Filocolo*, ovvero il *'romanzo greco'* boccacciano

La prima fatica in prosa del certaldese è stata a lungo condizionata da un forte pregiudizio estetico e dalla comprensibile lettura *sub specie Decameronis* da parte della critica, che ha indirizzato la sua attenzione principalmente sulle «Questioni d'amore» anticipatrici del capolavoro della maturità⁹. D'altro canto, l'acceso dibattito intorno all'origine della popolare leggenda alla quale si rifà, ovvero la storia di Florio e Biancifiore, ha fatto sì che del romanzo boccacciano si indagasse principalmente il suo rapporto con le altre versioni di essa, nell'intento di ricostruire la collocazione cronologica dell'opera all'interno di questa tradizione e stabilire in che misura da questa dipendesse la materia del romanzo.

Forse anche per questi due pregiudizi di ordine diverso, l'aspetto che a noi interessa risulta spesso ignorato dalla critica, e anche quando le notevoli analogie con il genere del romanzo greco vengono rilevate, i giudizi risultano essere quanto mai vaghi e contraddittori.

La questione delle origini della leggenda, tuttavia, è strettamente connessa con ciò che si intende indagare, ovvero la sostanziale affinità della prima fatica

⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, cit., tomo IV. Si trovano riferimenti ai romanzi greci in nota alle novelle II, 4, 5, 6, 7; IV, 3, 4; V, 1, 3, 10; VII, 2, 4; X, 4.

⁹ L'opera è stata ritenuta a lungo di scarso valore letterario: per Battaglia, il *Filocolo* era «troppo dispersivo, troppo episodico, discordante di toni e di proporzioni» (Id., *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Napoli, Liguori, 1938, p. 155). Anche se il suo giudizio risale al 1938, dallo spoglio della bibliografia risulta sintomatico che più o meno tutti i critici, pur nella diversità degli approcci, sembrano dargli ragione. Si veda in generale sui giudizi critici riguardanti il *Filocolo*, la puntuale ricapitolazione dello stato dell'arte operata da R. Morosini, «*Per difetto reintegrare*». *Una lettura del «Filocolo» di G. Boccaccio*, Longo, Ravenna, 2004, pp. 9-10.

boccacciana con il genere del romanzo greco. Antonio Enzo Quaglio, nella sua introduzione al *Filocolo*, liquida brevemente la questione, ricordando come

[...] alla tesi della derivazione da un originario cantare francoveneto riflesso parallelamente dal *Cantare* italiano della prima metà del Trecento, avanzata con troppa sicurezza in base ad argomentazioni non tutte consequenziali dal Crescini¹⁰, colpito da alcuni accenni di toponomastica veneta e dalle analogie con il *Cantare* [...] siano da preferire, in assenza di dati concreti, ipotesi più vaghe, eppur ragionevoli: anche ammesso che il Boccaccio si sia fondato, sia pure con elasticità di sviluppi, su un testo affine a quello tramandato dalla seconda redazione del poemetto francese, e che il *Cantare* rifletta la stessa tradizione del *Filocolo*, per la mancanza di punti d'ancoraggio, riesce utile bandire, in una materia divenuta *res nullius*, ogni stretta dipendenza, smontando le complicate costruzioni positivistiche¹¹.

Effettivamente ci troviamo davvero di fronte ad una *vexata quaestio*, di cui è difficile ripercorrere minutamente ogni tappa, per cui rimandiamo alla profluvie di interventi critici sull'argomento¹².

Occorre tuttavia in questa sede almeno accennare alla questione delle origini della leggenda, nella misura in cui essa può rivelarci elementi interessanti ai fini della nostra ricerca, aiutandoci a comprendere a fondo l'operazione compiuta dal Boccaccio nel riprendere e nobilitare questo racconto così popolare. A lungo infatti, le analogie che venivano ravvisate dai critici fra il romanzo boccacciano e i romanzi greci sono state interpretate alla luce proprio della paternità 'greca' della leggenda di Florio e Biancifiore. Allo stato attuale, tuttavia, abbiamo ragione di credere errata tale provenienza geografica della storia dei due giovani amanti.

Pioletti, tornato sull'argomento per fare il punto della situazione ed operare un raffronto dettagliato fra le versioni principali del *Floire et Blancheflor*, riepiloga i momenti principali della ricerca delle fonti del racconto e ricorda che la tesi più accreditata, ovvero quella che vuole per il racconto un'origine araba, resta sostanzialmente invariata e accettata. Lo schema narrativo del *Conte* troverebbe diretto referente in un racconto orientale, arabo in particolare: ad esso però, si

¹⁰ V. Crescini, *Il Cantare di Florio e Biancifiore*, Bologna, Romagnoli - Dall'acqua editore, 1899.

¹¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, cit., tomo I, p. 48.

¹² Si rimanda ad A. Pioletti, il quale raccoglie un'esaustiva bibliografia critica sulla questione nel suo: *La fatica d'amore. Sulla ricezione del «Floire et Blancheflor»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1992.

sarebbe innestato inoltre il filone del romanzo antico, soprattutto greco-ellenistico¹³. Ciò che più ci interessa, naturalmente, sono soprattutto i rapporti della leggenda con questo filone, i quali appaiono essere estremamente stretti e di grande rilevanza. Certi sono infatti, secondo Pioletti, i legami con l'*Apollonio di Tiro*, al quale assegna un ruolo di primo piano, specialmente quale strumento di diffusione dell'intero filone: «Nell'*Apollonio* e per l'*Apollonio* agisce e si trasmette un modello narrativo che aveva trovato nel romanzo greco ellenistico, e in quello erotico in particolare, un terreno di coltura di grande, ancorché spesso sottovalutata, forza irradiante»¹⁴. Come infatti mette in luce il critico, che torna a più riprese sull'argomento¹⁵:

Il modello narrativo offerto dall'*Apollonio*, è evidente, esercita una forza gravitazionale che nel *Floire* non è riducibile al segmento narrativo della finta tomba di Blancheflor e al prestito del nome Licoride. Amore, ostacoli, viaggio in oriente, verginità insidiata, processo giudiziario, lieto fine, si incardinano come strutture narrative d'un modello dotato sì, come detto, di forza gravitazionale, ma non statico, segnato bensì da una forza espansiva che alimenta varianti, plasma racconti, penetra in forme diverse, per risemantizzarsi esso stesso lungo l'inesausta dialettica di domanda-risposta che sottende i processi di produzione letteraria¹⁶.

Se però «tutte le sequenze narrative del *Conte de Floire et Blancheflor* sono interne al modello narrativo sotteso al romanzo greco erotico che l'*Apollonio di Tiro* eredita e tramanda con fortunata forza di irradiazione», sembrerebbe dunque di dover ricondurre le tante somiglianze con i motivi tipici del romanzo greco alla tradizione cui il *Filocolo* si ricollega. Inoltre, l'*Apollonio di Tiro* risulterebbe avere un ruolo di fondamentale importanza in questa trasmissione, in quanto verrebbe a costituirsi quale principale tramite dei motivi tipici del genere.

La questione però non è così semplice. Occorre rilevare in effetti che le affinità fra il *Filocolo* e il romanzo greco non vengono spiegate da tutti i critici secondo questa logica. In primo luogo perché, come si è in parte già detto, la

¹³ A. Pioletti, *La fatica d'amore. Sulla ricezione del «Floire et Blancheflor»*, cit., p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 30.

¹⁵ L'autore torna infatti sull'argomento in altri interventi successivi: si veda Id., *Il modello narrativo dell'«Apollonio di Tiro» e altre versioni romanze*, in A. Pioletti - F. Rizzo Nervo, *Medioevo romanzo e orientale. Oralità scrittura modelli narrativi*. Atti del II Colloquio internazionale (Napoli, 17-19 febbraio 1994), Soveria Mannelli, Rubettino, 1995, pp. 11-27 e anche Id., *La struttura viatorica nell'«Apollonio di Tiro»*, in F. Beggiano - S. Marinetti (a cura di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. L'«Apollonio di Tiro» nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo* (Roma, 11-14 ottobre 2000), Soveria Mannelli, Rubettino, 2002.

¹⁶ A. Pioletti, *La fatica d'amore*, cit., p. 31.

questione del rapporto di quello che Salvatore Battaglia definisce «il primo romanzo della letteratura italiana» con il genere del romanzo greco, è innanzitutto trascurato da molti critici¹⁷. In secondo luogo perché, anche quando viene trattato l'argomento, i termini con i quali viene evocato sono talmente generici e approssimativi che non si precisa quasi mai a cosa tale affinità debba essere ricondotta.

L'auctoritas del «reverendo Ilario»

Uno dei punti di partenza di tutti gli studiosi che si esprimono a favore di un rapporto fra l'opera del Boccaccio e la materia del romanzo greco è l'affermazione con la quale il narratore chiude la sua personale 'riscrittura' della nota leggenda: alla fine dell'opera infatti, Boccaccio si dichiara contento di essersi attenuto, per la materia, «al reverendo Ilario, il quale [...] con ordinato stile, sì come colui che era bene informato, in greca lingua scrisse i casi del giovane re»¹⁸.

In base a tale affermazione, sembrerebbe che il monaco greco Ilario, incontrato da Florio alla fine dell'ultimo libro del *Filocolo* e responsabile della conversione finale del protagonista alla vera fede cristiana, rivestisse anche quello di testimone delle vicende dei due giovani, e addirittura di redattore della loro storia in lingua greca. Se davvero di pura e semplice retorica invenzione si tratta, è pur vero che il Boccaccio, non contento, seguita nella 'finzione' fino a dichiarare, al momento del manierato congedo finale, quando si accinge a dedicare l'opera a Fiammetta, che allegherà «la lunga fatica di Ilario per veridico testimonio»¹⁹.

Seppure con le dovute riserve riguardo all'autenticità di tale affermazione autoriale, naturalmente gravata dal sospetto di essere semplice artificio letterario²⁰, essa ha dato molto da pensare agli studiosi, che a più riprese intervenendo sull'argomento, hanno tendenzialmente trovato naturale interpretarla come una sorta di confessione dell'autore: Boccaccio potrebbe insomma aver utilizzato un materiale preesistente che non fosse solamente quello già noto di provenienza romanza.

¹⁷ S. Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana: Medioevo, Umanesimo, Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1965, vol. 1, p. 339.

¹⁸ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., V, 96, p. 673.

¹⁹ Ivi, V, 97, p. 675.

²⁰ Di «retorica finzione», infatti, parla Antonio Enzo Quaglio a proposito sia dell'*incipit* sia dell'*explicit* nell'edizione citata (G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., p. 968, n. 1) e alla stessa maniera la vedeva il Crescini, per il quale «queste allegazioni di solenni fonti storiche sono troppo conosciute come artificio usato da romanzatori antichi e moderni allo scopo di rendere credibili le favole narrate, perché la citazione della fatica d'Ilario non sia da ritenere meramente fantastica» (V. Crescini, *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, cit., p. 2).

Zumbini, ad esempio, strenuo difensore, insieme al predecessore Du Meril, della greccità della leggenda, leggeva come un'indubbia conferma della propria teoria sia il particolare della lingua *greca* in cui Ilario scriverebbe la storia di Florio e Biancifiore, sia il fatto che Ilario si presenti sulla scena accompagnato da un certo Bellisano, patrizio di Roma, figlio dell'imperatore Giustiniano, e «congiuntissimo parente» di Biancifiore: una parentela singolare, che secondo il critico è spiegabile come frutto dell'intento, da parte di un autore bizantino, di omaggiare la propria patria a scopo celebrativo encomiastico²¹.

Fra coloro che più apertamente e con maggior vigore hanno parlato del rapporto fra *Filocolo* e romanzo greco in termini di vera e propria dipendenza, vi è sicuramente Carlo Muscetta, il quale, riguardo alla citata affermazione, non può fare a meno di domandarsi se «questo riferimento alla 'storicità' sia da considerarsi alla stregua del giocondo richiamo di Ariosto alle cronache dell'arcivescovo Turpino» o sia piuttosto una maniera cifrata di alludere a «quella materia della narrativa alessandrina che era già cominciata a circolare in Francia nei secoli XI e XII»²².

Secondo Muscetta «il Boccaccio favoleggiava sempre su un fondo di vero»: perciò, oltre a credere che il certaldese «conoscesse senza dubbio la novella di Eutinico e Rodopi contenuta nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio», il critico assegna all'incontro dell'autore con questa materia alessandrina un notevole peso dal punto di vista teorico. Scrivere il *Filocolo* costituiva infatti per Boccaccio

[...] un'occasione per dimostrare che i romanzi d'argomento classico potevano risorgere in Italia, che c'erano nuovi discepoli di Virgilio e di Stazio, il pagano divenuto cristiano. Le premesse ideali dell'amore, che non è peccato ma può condurre a Dio, erano passate dalla tradizione controriformista provenzale allo Stilnovo e a Dante. Chretien, la tradizione alessandrina, il romanzo di *Floire et Blancheflor* suggerivano il modo di portarli avanti, presentando l'unione incontrastata di due amanti casti e fedeli come la via matrimoniale «alla santa fede»²³.

²¹ «Né vogliamo omettere un'altra particolarità propria del *Filocolo*. Ed è che con Ilario entra poco dopo in scena anche un Bellisano, patrizio di Roma, figliuolo dell'imperatore Giustiniano, e «congiuntissimo parente» di Biancifiore. Ora questa parentela così singolare è probabile che sia stata immaginata, più che da altri, da un bizantino, per la ragione stessa onde autori di altre nazionalità scrivendo la medesima storia così modificarono le parentele e alcune altre condizioni di quei personaggi da farle riuscir ad onore delle loro rispettive patrie» (B. Zumbini, *Il «Filocolo» del Boccaccio*, Firenze, Le Monnier, 1879).

²² C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, in Id. (a cura di), *Letteratura italiana*, Roma - Bari, Laterza, 1986, p. 54.

²³ Ivi, pp. 54-55.

Le «favole greche ornate di molte bugie»

Abbiamo già notato come l'affermazione di Boccaccio nella *Fiammetta*, in cui i due protagonisti si fingono greci per poter parlare liberamente d'amore tramite un linguaggio letterario e 'cifrato', è stata interpretata dalla critica come un'ammissione di conoscenza di questo genere e dunque costituisca in qualche modo una prova del rapporto dell'autore con questa materia.

Un'altra affermazione boccacciana che ha indirizzato la critica verso l'identificazione di questo rapporto è quella in cui Boccaccio, nel *Prologo* della *Fiammetta*, per bocca della narratrice, avverte le lettrici destinatarie privilegiate dei suoi lamenti amorosi, che non leggeranno «favole greche ornate di molte bugie»²⁴.

Quali sono queste 'favole greche'? Il riferimento dell'autore va interpretato alla lettera? Come va inteso questo riferimento all'altezza della composizione della *Fiammetta*, e soprattutto tale rimando alla 'grecità' implica una conoscenza di una materia favolosa di matrice greca da parte di Boccaccio?

La notazione boccacciana non sfugge ad Albertazzi che non esita a fare riferimento a tale repertorio e si dichiara dello stesso avviso di Muscetta: «che queste storie d'amore antiche fossero note all'autore, il Boccaccio ce l'attesta; e le spregiò come favole inverosimili nelle ultime opere, dopo che nelle prime egli se n'era valso non poco»²⁵. Secondo tale interpretazione il riferimento sarebbe dunque da interpretare come un sintetico rimando a ciò che l'autore ha già scritto in precedenza, e che ora, accingendosi alla composizione della *Fiammetta*, sembrerebbe sprezzare a favore dell'elegia, congedandosi in sostanza, da un lato, dalla materia favolosa e di matrice greca del *Filocolo*, dall'altra, dalle «troiane battaglie sozze per molto sangue» oggetto del suo *Filostrato*. Sarebbe dunque Boccaccio stesso, attraverso questo sintagma, a dichiarare la parentela della sua opera prima con la narrativa greca antica.

Una parentela che emerge, inoltre, secondo Albertazzi, da molti motivi presenti nel testo: non solo infatti «con i romanzi greci la favola leggendaria di Florio ebbe comuni giardini meravigliosi, pietre preziose e di meravigliosa virtù, accuse di avvelenamenti e condanne della eroina, prove di castità, dipinti ispiratori di tutta la storia»; come sottolinea il critico

²⁴ G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cit., tomo II, p. 23.

²⁵ A. Albertazzi, *Il Romanzo*, Milano, Vallardi, 1902, pp. 21-22.

[...] nel *Filocolo* si avverte qualche somiglianza anche più notevole: per esempio, la costanza e la nobilitazione di Biancifiore e Florio, che li rende consimili a Teagene e Cariclea nel romanzo di Eliodoro. E in generale, gli artifici dell'azione per mezzo di parentele improvvisamente scoperte e la raffinatezza del sentimento e dei concetti mostrano evidente una rispondenza del *Filocolo* alle favole greche. La stessa disinvoltura degli anacronismi del *Filocolo* non ha riscontro nella indeterminatezza storica che fu solita in quei romanzi?²⁶

Come si vede, benché si parli ancora della 'leggenda', ci stiamo spostando su un terreno diverso, quello delle scelte personali dell'autore, non ascrivibili alla tradizione che egli intende rielaborare e nobilitare.

Non aveva dubbi, riguardo a ciò, Aristide Calderini, il quale non solo vedeva Boccaccio addirittura come «il precursore dell'imitazione dei romanzi greci nelle letterature occidentali», ma riteneva che tale imitazione fosse stata perseguita con tanta acribia dall'autore, da poter imputare a questa caratteristica la mancata freschezza dell'opera²⁷:

Quando egli, innamorato di Maria, contessa d'Aquino, componeva forse per sua sollecitazione il *Filocolo*, sia che avesse presente un modello francese o italiano, sia che il romanzo greco di Fiore e Biancifiore fosse nato prima o dopo dell'opera sua, è certo che il Boccaccio ricordava la lettura dei grandi romanzieri greci, anzi in taluni punti l'imitazione era stata così pedissequa e letterale, che in esso si poté scorgere un misto di paganesimo e di cristianesimo, di costumanze nuove ed antiche che tolsero al racconto il pregio della spontaneità e della verità²⁸.

Anche Scherrillo in quegli stessi anni manifestava la sua adesione a questa linea di pensiero: nella sua edizione dell'*Arcadia* - che egli riconduce alle stesse fonti alessandrine - denuncia che a questo repertorio offerto dai romanzi greci, ben prima del Sannazaro, «aveva attinto non poco il Boccaccio, quantunque in fondo li disprezzasse perché “ornati di molte bugie”»²⁹. Anch'egli dunque si dimostra convinto che il riferimento alle «favole greche» vada inteso come una perifrasi che il Boccaccio utilizza per indicare la sua prima fatica giovanile.

La parentela dei romanzi boccacciani con quelli greci per Scherrillo è

²⁶ A. Albertazzi, *Il Romanzo*, cit., pp. 21-22.

²⁷ A. Calderini, pref. a Caritone di Afrodizia, *Le avventure di Cherea e Callioe*, cit., pp. 203-204.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. Scherrillo, *L'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro*, cit., pp. 102-103.

talmente assodata («confessata dal Boccaccio stesso», a suo parere, nel già citato *Prologo*), da poter egli liberamente asserire addirittura che «tutta la storia del primo innamoramento di Florio con Biancofiore sia ritessuta su quella di Dafni e Cloe nel romanzo di Longo Sofista»³⁰.

Bonaventura Zumbini è sicuramente fra coloro che più di altri si è speso in un'analisi dettagliata di questa enigmatica presenza. A proposito del *Ninfale fiesolano*, rileva nel poemetto eziologico la presenza di vari antecedenti greco-ellenistici fra i quali Achille Tazio, dalla cui già citata novella di Eutinico e Rodopi avrebbe ripreso la fine di Mensola mutata da Diana in fiume³¹; a proposito del *Filocolo*, inoltre, egli aggiunge altri argomenti a quelli di Du Meril nell'intento di ribadire la 'gremità' della leggenda di Florio e Biancofiore³². Oltre a quelli già riportati in precedenza, Zumbini enumera molti altri motivi comuni fra i romanzi greci e il primo romanzo boccacciano, soprattutto a livello tematico³³.

Tuttavia la questione, secondo il parere del critico, risulta ben lungi dall'essere esaurita e risolta:

Quanto alla gremità della leggenda ci sarebbe da fare un lavoro molto importante, a cui darebbero larga materia gli scrittori greci e da cui potrebbero venir chiariti non solo il *Filocolo*³⁴ ma anche molte altre opere e alcuni lati del Boccaccio non compresi abbastanza bene fino a oggi. Quello che in alcuni eruditi moderni e specie nel Du Meril si trova quanto a raffronti della leggenda di Florio e Biancofiore con i romanzi greci, è ancor poco al bisogno. Onde sarebbe sommamente desiderabile che nel presente risorgimento degli studi eruditi in Italia qualcuno volesse lavorare di proposito proprio sopra questo argomento. Un lavoro siffatto

³⁰ M. Scherrillo, *L'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro*, cit., pp. 102-103.

³¹ B. Zumbini, *Il «Ninfale Fiesolano» di G. Boccaccio*, Firenze, Sansoni, 1896, pp. 11-18.

³² E. Du Meril, *Floire et Blancheflor. Poème du XIIIème siècle*, Paris, P. Jannet, 1875.

³³ Il critico enumera oltre ai «carbonchi sfavillanti come stelle» e le «pietre dotate di virtù portentose», la descrizione di giardini contenenti le più incredibili meraviglie e le ricorrenti false accuse per avvelenamento che conducono gli accusati ad un rogo scampato per miracolo grazie alle virtù magiche delle suddette pietre; inoltre altre affinità sono riscontrate sia nella vendita di Biancofiore ai mercanti nonché negli incontri che capitano a Florio mentre si dedica alla ricerca della sua amata, sia nell'elemento del quadro «ispiratore di tutta la storia». Infine si sofferma a lungo sul particolare rapporto di analogia che lega le due coppie Florio - Biancofiore/ Teagene - Cariclea. Cfr. B. Zumbini, *Il «Filocolo» del Boccaccio*, cit., pp. 7-8.

³⁴ Sulle diverse versioni del nome dell'opera si veda A. Gaspary, *Filocolo oder Filocolo?*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 3 (1879), p. 395; V. Crescini, *Per il titolo del primo romanzo boccaccesco*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 21 (1913), pp. 49-54; A. G. Nauta, *Filocolo, Filocolo, Filopono*, «Neophilologus» 15 (1930), pp. 248-249; A. E. Quaglio, *Prime correzioni al «Filocolo»*. *Dal testo di Tizzaone verso quello del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 1, (1963), pp. 26-252; G. Padoan, «Habent sua fata libelli». II. *Dal Gaetano al Boccaccio: il caso del «Filocolo»*, «Studi sul Boccaccio», 27 (1999), pp. 19-54.

potrebbe non pure servire, come s'è detto, alla migliore interpretazione del nostro Autore, ma metterebbe in sodo l'efficacia che gli erotici della bassa greccità ebbero in vari tempi e in vario modo sulle nostre lettere³⁵.

Nonostante molti anni siano passati - il saggio di Zumbini risale al 1879 - ben pochi progressi sono invece stati fatti sull'argomento, tanto che altri studiosi ben più recenti lamentano la stessa lacuna nella bibliografia boccacciana. Difatti, come è costretto ad affermare, pressoché un secolo dopo, Pietro Janni³⁶

Un'opera organica su questi temi ('Boccaccio e i suoi eventuali modelli greci', ovvero 'i romanzi greci e la letteratura del medioevo occidentale') manca ancora. Ci sono osservazioni più o meno ricche, più o meno accurate, sparse in scritti talvolta molto lontani tra loro per epoca, paese o carattere. Gli Italiani brillano per la loro assenza, a nostro disdoro. A tutt'oggi l'unica rassegna un po' sistematica sul tema Boccaccio e i romanzi greci, si trova in un libro su Shakespeare, in inglese e pubblicato nel Kentucky³⁷. Non italiani, ci sarebbero da ricordare tra parentesi, sono i due libri cui ancora si deve ricorrere sull'argomento 'fonti del *Decameron*': quello di Marcus Landau³⁸ e quello di Alfred Collingwood Lee³⁹.

L'intervento di Janni ci mostra con una certa evidenza che non solo all'epoca di Zumbini, ma anche in tempi molto più attuali, l'argomento è ben lontano dall'essere risolto e ancora affascina gli studiosi ben oltre la stagione dei roveli positivistici.

In tempi più recenti, ad esempio, il legame fra Boccaccio e il romanzo greco è stato ribadito, sebbene alquanto astrattamente, da Margaret Doody, secondo la quale «è più facile credere che Boccaccio conoscesse Eliodoro (in una qualsiasi forma) che non il contrario»⁴⁰. L'autrice rileva alcune affinità fra il *Filocolo* e i romanzi in particolare di Eliodoro e di Achille Tazio, senza tuttavia offrire una disamina esaustiva riguardo alla questione.

Ciononostante, è degna di nota la sua affermazione secondo cui «è impossibile credere che tra le opere con cui Boccaccio venne a contatto non vi fossero i romanzi greci in prosa - anche se non sapremo mai quali, né quali poemi

³⁵ B. Zumbini, *Il «Filocolo» del Boccaccio*, cit., p. 8.

³⁶ P. Janni, *I «Kypriakà» di Giovanni Boccaccio. Un modello greco del «Decameron»*, «A. I. O. N.», 4-5 (1982-1983), pp. 119-139: 136-137.

³⁷ C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., pp. 19-33.

³⁸ M. Landau, *Die Quellen des «Dekameron»*, Stuttgart, Scheible, 1884.

³⁹ A. C. Lee, *The «Decameron»: its Sources and its Analogues*, London, David Nutt, 1909.

⁴⁰ M. Doody, *The True Story of the Novel*, cit., p. 321.

romantici bizantini egli conoscesse [...]»⁴¹. Secondo la studiosa, «a Napoli, Boccaccio, la cui passione per il romanzo e la narrativa in generale è così straordinaria, acquisì un patrimonio culturale che non avrebbe mai potuto acquisire a Firenze»: perciò è possibile vedere nel certaldese

[...] la linea di sutura, il punto preciso in cui la narrativa occidentale in prosa nella nuova lingua volgare si allinea consapevolmente con la tradizione culturale europea, prendendo atto che la storia del romanzo, il viaggio stesso del romanzo, lega la Spagna ad Alessandria, oltre che a Napoli e alla Sicilia. Nel *Filocolo* il Boccaccio ha fatto il suo personale e ingegnoso omaggio alle grazie e ai piaceri del romanzo d'amore, riassumendo tutto ciò che era accaduto dai tempi di Longo Sofista ed Eliodoro fino a quelli di Guillaume de Lorris, Chretien de Troyes e Dante⁴².

La stessa convinzione riguardo all'esistenza di un legame fra Boccaccio e la narrativa greca antica aveva spinto Bruno Porcelli a vedere i romanzi greci come qualcosa di più che un repertorio a cui attingere ispirazione per alcuni episodi specifici: egli ipotizza infatti che persino la suddivisione del *Filocolo* in cinque libri possa essere stata suggerita al Boccaccio dalla conoscenza, anche se indiretta e approssimativa, del romanzo di Senofonte Efesio *Anzia e Abrocome*, il quale, nella redazione più succinta tramandataci, si presenta a partizione quinarìa⁴³.

Il critico, che si distingue dunque per avere l'ardire, rispetto agli altri, di attribuire al romanzo greco la funzione di modello strutturale per l'opera giovanile di Boccaccio, riporta nuovamente, a sostegno di questa tesi, le già citate parole di Boccaccio nel finale dell'opera: se così fosse infatti, «troverebbe così giustificazione la notizia, fornitaci in chiusura di racconto, che dei casi di *Filocolo* è veridico testimone il reverendo Ilario, personaggio venuto da Atene, che per primo li ha narrati in "greca lingua"»⁴⁴.

Nella chiamata in causa del «veridico testimone» egli infatti intravede, più che un *topos* narrativo, l'accento ad un modello antico che contraddica quanto era stato affermato inizialmente da Fiammetta sul carattere popolare della storia, non «essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli

⁴¹ M. Doody, *The True Story of the Novel*, cit., p. 321.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ B. Porcelli, *Strutture e forme narrative nel «Filocolo»*, «Studi sul Boccaccio», 21 (1993), pp. 207-233. Oltre alla partizione quinarìa, secondo Porcelli «anche un altro dato strutturale del *Filocolo* troverebbe rispondenza nel romanzo di Senofonte Efesio: la separazione dei due innamorati all'altezza del libro II» (Ivi, p. 208).

⁴⁴ Ivi, p. 207.

ignoranti»⁴⁵. Porcelli ammette anche che alcuni elementi del *Filocolo* assenti o scarsamente documentati nella probabile fonte francese, è possibile trovarli non solo in *Abrocome e Anzia* ma anche in altri romanzi greci⁴⁶: tali elementi si identificano cioè «con alcuni *topoi* del romanzo greco; per cui sarà più corretto parlare per Boccaccio di influssi del genere, pervenuti, magari attraverso traduzioni o compendi, in un centro aperto come Napoli alla cultura greca e bizantina, non «filtered through the medium of the courtly love tradition»⁴⁷.

Nel già citato studio sulla ricezione del *Floire et Blancheflor*, anche Pioletti si sofferma sul riferimento al monaco Ilario, ricordando come già Billanovich avesse ricondotto l'asserzione boccacciana al «Fabulam graecanicam incipimus» premesso all'*Asino d'oro* di Apuleio, uno dei romanzi favoriti del Boccaccio⁴⁸: l'autore si sarebbe dunque divertito a ripetere compiaciuto il gesto del predecessore latino, che avvertiva i propri lettori di trovarsi di fronte ad un racconto 'alla maniera greca', e tale operazione costituirebbe di per sé la prova della sua natura puramente pretestuosa e retorica.

Tuttavia, l'annotazione boccacciana a ben vedere potrebbe acquistare ben altro valore, proprio grazie all'accostamento ad Apuleio: com'è noto, l'allusione del romanziere latino, lungi dal costituire un mero esercizio di retorica, rinviava ad un genere, quello del romanzo greco, cui intendeva dichiaratamente riconnettersi quale epigono nonché parodizzatore. Dunque, nel rifare il verso al modello apuleiano, il Boccaccio potrebbe consapevolmente riprendere tutto l'universo di significazioni e di rimandi che tale dichiarazione dell'autore delle *Metamorfosi* implicava, anziché la sola funzione di orpello retorico.

L'utilizzo dell'affermazione apuleiana da parte di Boccaccio comporterebbe di conseguenza la denuncia del carattere solo parzialmente fittizio di quella che è stata ritenuta una nobilitazione posticcia, rivelandoci molto di più sulla sua valenza

⁴⁵ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 1, p. 66.

⁴⁶ Quali l'intervento diretto di Venere e Cupido nell'innamoramento (II, 1-3); l'idea della bellezza causa di sventura (IV, 130); la simmetria nelle storie dei due amanti, per cui alla tentazione di Biancifiore (Fileno) corrisponde la tentazione di Florio (le due donzelle); il riepilogo delle passate sventure fatto dai protagonisti quando si rivedono (IV, 23). Cfr. B. Porcelli, *Strutture e forme narrative nel «Filocolo»*, cit., p. 208.

⁴⁷ Ivi, pp. 208-209. Il riferimento è in C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, cit., p. 20.

⁴⁸ «La mano che il novellatore antico stende a richiamare genialmente l'attenzione all'apertura dei *Metamorphoseon* ha arrestato anche l'occhio del nuovo, attentissimo, lettore: "Fabulam graecanicam incipimus. Lector, intende, laetaberis". [...] Ora egli ritiene subito quella battuta e si concede la soddisfazione di ripetere il gesto per decorare l'inizio o la conclusione dei suoi racconti; [...] "Fabulam graecanicam incipimus": ... "in greca lingua scrisse i casi del giovane re"». Cfr. G. Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947, pp. 24-25.

simbolica e metaletteraria. Se l'autore delle *Metamorfosi* attraverso quella affermazione non intendeva affatto dichiarare la propria dipendenza da un preciso testo greco, bensì semplicemente strizzare l'occhio ad un determinato genere e alle sue peculiari modalità narrative, così dunque potremmo leggere nell'affermazione presente nel finale del *Filocolo*, la volontà di emulazione da parte di Boccaccio di tale operazione messa in atto da Apuleio. Inoltre, a non liquidare tale affermazione come un mero artificio letterario, concorrono i numerosi altri motivi presenti nel romanzo boccacciano che trovano spiegazione grazie al modello del romanzo greco.

Come aggiunge infatti Pioletti, «oltre il tratto topico della citazione autoriale posta a suggello di veridicità e autenticità, snodi dell'intreccio e motivi richiamano da vicino moduli narrativi del romanzo greco-ellenistico», il quale, pur non potendo essere indicato come un modello diretto del *Filocolo*, viene definito come uno «sfondo dialogico indiretto e comunque ben presente»⁴⁹. Le esemplificazioni addotte da Pioletti per mostrare la presenza di questo modello sotteso all'opera boccacciana costituiscono un lungo e significativo elenco, che ci sembra opportuno riportare:

[...] la circolarità del viaggio che i due protagonisti compiono; l'inserimento del racconto di storie intercalate e legate al tema dominante che spezzano il percorso e sono il veicolo per aperture di finestre su materiali di varia natura, di stampo enciclopedico, mitologico, astrologico, eziologico; la fantasia di trionfo proprio della commedia; le apostrofi e i monologhi, occasioni di esercizio retorico e articolazioni narrative che permettono di riassumere l'intreccio; l'anticipazione drammatizzata, tramite i sogni, ad esempio, dello sviluppo narrativo, con la quale si afferma un punto di vista panoramico nel rapporto tra narratore e personaggi; l'inclusione nel vivo del racconto di testi e di lettere scambiate fra i personaggi; la presenza di narratori-personaggi; l'ambientazione storica del racconto che tende a creare per la storia d'amore un effetto di reale, in una con l'autenticazione del racconto stesso [...]. Infine, saranno da includere fra i motivi anche quello del trionfo di Venere su Diana che ricorre nella "caccia" di Rodopi e Eutinico nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e nell'*Abrocome e Anzia* di Senofonte Efesio, nonché quello della morte apparente di Archistratide nell'*Historia Apollonii Regis Tyri*. Un'aura classicheggiante di tipo ellenistico pervade il *Filocolo*⁵⁰.

⁴⁹ A. Pioletti, *La fatica d'amore*, cit., p. 136.

⁵⁰ Ivi, p. 137.

Se quindi è indirettamente, attraverso la tradizione del *Floire*, con la mediazione dell'*Apollonio di Tiro*, che giunge a Boccaccio questo modello, si avverte distintamente tuttavia che il romanziere, «di questa tradizione a lui nota, che rifletteva in sé quegli echi, rifratti e rielaborati, ha colto i tratti più originali: Boccaccio sembra aver voluto indicare, dal titolo fondato su una scorretta etimologia greca al richiamo della narrazione greca di Ilario, una sorta di modello latente, in un rapporto ipertestuale che, sia detto per inciso, ricorre anche nel romanzo greco-ellenistico»⁵¹. Il fatto di poter indicare, per molti dei tratti elencati, fonti e modelli diretti provenienti dall'epica classica alla poesia latina, «non riduce la scoperta vocazione dell'autore a collegarsi con una cultura letteraria, quella greca, conosciuta indirettamente e dotata per l'autore alle sue prime opere di un'accentuata forza gravitazionale»⁵².

Non ci sono dubbi insomma che l'intreccio del *Filocolo* richiami da vicino un intreccio di tipo greco ellenistico, e anche qualora non si debba leggere nel riferimento alla fonte e all'autorità del greco Ilario la spia di un'ispirazione, «quel che appare certo è che della tradizione alla quale si collega, Boccaccio è portato ad esaltare quegli aspetti tematici e strutturali che, come già notavano Parodi e Muscetta, erano di forte impronta alessandrina»⁵³.

Dalla disamina delle varie posizioni, emerge dunque con chiarezza che la convinzione che il romanzo greco innervi il *Filocolo* da cima a fondo è un dato ricorrente nella bibliografia boccacciana. Emerge però contemporaneamente anche una vaghezza costitutiva di questa affinità, che veniva in un primo momento attribuita alla tradizione cui Boccaccio faceva riferimento (la già citata questione della 'grecoità della leggenda') in un secondo momento ricondotto, come fa Pioletti, in parte al 'filtro ellenistico' presente di per sé all'interno della tradizione, in parte però anche alle scelte intenzionali operate sul piano narrativo dal certaldese, quando, di fronte ad un così variegato repertorio, egli decide di selezionare, valorizzare, e rifunzionalizzare proprio gli elementi di sapore ellenistico e alessandrino all'interno della sua opera.

⁵¹ Come ben spiega M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia e Eros*, Marsilio, Venezia, 1989, p. 32.

⁵² A. Pioletti, *La fatica d'amore*, cit., p. 138.

⁵³ Ivi, pp. 153-154. Cfr. G. E. Parodi, *La cultura e lo stile del Boccaccio* e Id., *Giovanni Boccaccio: per il sesto centenario*, in G. Folena (a cura di), *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, Venezia, Neri Pozza, 1957, II, pp. 470-479 e 462-469. «L'eredità delle strutture retoriche passate dai romanzi ellenistici ai romanzi medievali francesi qui la ritroviamo esaltata da un entusiasmo giovanile che tende 'a strafare', come disse il Parodi, che per primo intravede il particolare alessandrinismo di Boccaccio» (C. Muscetta, *G. Boccaccio*, cit., p. 59).

Infine, persiste la tendenza a considerare la questione ormai risolta, come fa Ilaria Tufano, in un articolo uscito recentemente, quando afferma che

Fin dai primi esordi Boccaccio imitò emulò e parodizzò la narrativa greca scegliendo di riproporne soprattutto le tematiche odeporiche. Nel *Filocolo*, moderno romanzo alessandrino e prima opera dell'autore, la *quête* di Florio ripercorre scrupolosamente i nodi portanti della narrativa antica fino all'esito felice: la riunione dei protagonisti in un casto matrimonio, che avviene dopo lunghe e complesse peripezie proiettate su un amplissimo scenario: la Spagna, l'Italia e soprattutto l'Oriente⁵⁴.

Si assiste dunque ad una situazione piuttosto singolare: da un lato si riscontra una sostanziale negligenza degli studi critici che tendono a trascurare - il che equivale a negare - l'argomento; dall'altro, ancora oggi parallelamente persiste la convinzione che questo legame esista e tale convinzione appare talmente fondata da non avere bisogno di essere dimostrata, ma la si può addirittura brevemente evocare come qualcosa di già assodato per poi passare a parlar d'altro.

Questo meccanismo si ripresenta sistematicamente non solo a proposito del *Filocolo*, ma di tutta l'opera del Boccaccio, che di volta in volta vede questo retroterra alessandrino ora ignorato, ora riesumato, ma in entrambi i casi non opportunamente trattato. Come si vede infatti, la questione è stata sempre affrontata di sfuggita e senza approfondire realmente i riscontri fra i testi: merita dunque finalmente un'adeguata considerazione, in modo da poter dare un senso più compiuto a tutti i ripetuti indizi di un avvenuto contatto che siamo venuti elencando.

Egli infatti da un lato si riferisce nel *Prologo* della *Fiammetta* al *Filocolo* come afferente ad una materia 'greca' («favole greche ornate di molte bugie»), dall'altro tiene in modo particolare a presentare la sua non come creazione originale, bensì come 'composizione', messa per iscritto, di storie pregresse, sia all'inizio dell'opera (un «picciolo libretto» che possa finalmente elevare la storiella popolare degli amori di Florio e Biancifiore fino a quel momento affidata solamente ai «fabulosi parlari degli ignoranti»), sia alla fine, nella quale, peraltro, tale operazione di riscrittura avviene o si finge avvenuta in «greca lingua». Infine, ritroviamo ancora una volta l'elemento della finzione associato alla caratteristica della 'grecità',

⁵⁴ I. Tufano, *Narrativa e agiografia greca nel «Decameron»*, in L. Formisano - R. Morosini - G. Sigal (a cura di), *Boccaccio veneto, Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale, Venezia-Wake Forest University (20-22 giugno 2013), Casa Artom, 2015, pp. 253-263: 253.

quando, sempre nella *Fiammetta*, l'autore fa decidere a Panfilo e a Fiammetta di “fingersi greci” per poter liberamente parlare del loro amore («[...] fingendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci narrò come io di lui ed esso di me stati eravamo presi e di quanti accidenti poi n'erano seguitati, e a' luoghi e alle persone pertinenti alla novella dando convenevoli nomi!»⁵⁵).

C'è ancora un altro dato significativo da rilevare: premesso che è in effetti indubitabile l'importanza del romanzo di *Apollonio re di Tiro* per il Boccaccio, che fa mostra di conoscerlo e utilizzarlo non solo nel *Filocolo* ma anche successivamente nel *Decameron*, e pur essendo certo il fatto che attraverso di esso venisse veicolato in qualche modo un intero genere, non può non saltare agli occhi che tale opera rappresenti già un superamento del genere canonico. L'*Apollonio* si distingue infatti dagli altri romanzi per l'assenza di numerose caratteristiche strutturali comuni, prima fra tutte quella rappresentata dall'elemento centrale della coppia di amanti protagonista della trama, nonché del filo conduttore a livello narrativo costituito dall'elemento erotico-avventuroso.

Boccaccio dunque dal repertorio tramandatogli sembra attingere a ritroso a strutture ben più tipiche rispetto a quelle già più innovatrici diffuse dall'*Apollonio di Tiro*: gli elementi cardine sono infatti pienamente rispettati, non solo a livello della trama, come si vede dall'assoluto protagonismo della coppia e del loro amore all'interno della narrazione, ma anche a livello di fattori determinanti dello sviluppo narrativo (sfruttamento delle potenzialità narrative dell'elemento onirico e della fortuna, circolarità...).

Alla luce delle questioni sopra descritte, e nell'intento di chiarirle e integrarle, converrà dunque mettere in luce l'apporto davvero considerevole di questo genere all'opera boccacciana. Non solo a livello di singoli e sporadici episodi è ravvisabile questo materiale; tutto il romanzo, piuttosto, appare innervato di questa materia: l'intera trama, sebbene si conservi sostanzialmente invariata rispetto alla tradizione, è costruita e strutturata secondo una serie di *topoi* che sono quelli costitutivi del romanzo greco, del tutto assenti nelle altre versioni della leggenda, e non altrettanto insistiti nel modello dell'*Apollonio*.

Tenendo presente l'elenco dettagliato dei cosiddetti *topoi* del genere fornito da Calderini nonché dall'utile viatico di Fusillo, andremo a rilevare la presenza sistematica di tutti gli elementi cardine del romanzo greco nel romanzo boccacciano,

⁵⁵ G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cit., tomo II, I, 23, pp. 47.

evidenziando analogie e differenze rispetto al modello antico e mettendo in luce quanto sia soprattutto grazie a questi echi che il Boccaccio riesce far sentire la sua personalissima voce.

Come già nel 1907 notava Bongini, nelle mani di Boccaccio «la leggenda, smarrito quasi ogni carattere originario, stranamente trasformata e rivestita di materia affatto eterogenea»⁵⁶, si distingueva chiaramente dai «fabulosi parlari degli ignoranti»:

Di tutte le redazioni che conosciamo, un'altra non ve n'è in cui avvenga una metamorfosi simile, un tale travestimento della leggenda [...]. Una terribile invasione pagana è avvenuta, e la leggenda, dolente già d'intrusioni cavalleresche, stretta, soffocata, sopraffatta, appare a noi quasi insignificante serva degli elementi invasori⁵⁷.

Naturalmente la prospettiva è cambiata, e non si tratta più di biasimare l'opportunità degli elementi 'invasori', quanto piuttosto di mettere in luce quanto sia proprio grazie ad essi, se Boccaccio è capace di tirar fuori da una già notissima e popolarissima leggenda, davvero una nuova storia.

⁵⁶ D. Bongini, *Noterelle critiche sul «Filocolo» di Giovanni Boccaccio precedute da una introduzione storico-bibliografica sulla leggenda di Florio e Biancofiore*, Aosta, Tipografia Giuseppe Allasia, 1907, p. 53.

⁵⁷ Ivi, p. 54.

2. Il *Filocolo*, un romanzo alla maniera alessandrina

2. 1. L'inizio e la fine

Dopo un lungo preambolo encomiastico in onore di Roberto d'Angiò, l'opera si apre sulla scena dell'incontro dell'autore con Fiammetta, la figura-mito che compare qui per la prima volta come ispiratrice di Boccaccio. Il narratore ci dice che la donna, di nome Maria, era figlia naturale di Roberto d'Angiò e afferma di averla vista per la prima volta nella chiesa di San Lorenzo a Napoli, un sabato santo, durante la messa:

Apparve agli occhi miei la mirabile bellezza della prescritta giovane la quale tosto com'io ebbi veduta, il cuore cominciò si forte a tremare che quasi quel tremore mi rispondea per li menomi polsi del corpo smisuratamente; e non sappiendo per che, né ancora sentendo quello che egli già s'imaginava che avvenire gli dovea per la nuova vista, incominciai a dire: "Ohimè che è questo?" E forte dubitava non altro accidente noioso fosse¹.

Dopo una prima esitazione il "compositore" si arrende alla forza di Amore; la sua è una resa incondizionata:

"Valoroso signore alle cui forze non poterono resistere gl'iddii io ti ringrazio; io il quale ho la tua signoria lungamente fuggita

¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 1, p. 64.

ora ti priego che tu mediante la virtù dei begli occhi ove sì pietoso dimori, entri in me con la tua deitade. Io non ti posso più fuggire né fuggire ti desidero ma umile e divoto mi sottometto a' tuoi piaceri"².

Come si vede, sia la descrizione di Fiammetta, sia l'incontro con lei, sia l'innamoramento del narratore, rispondono al modello cortese e stilnovistico, con riprese evidenti e ripetute soprattutto dalla *Vita Nuova* dantesca: gli scintillanti occhi della donna infatti, posatisi su quelli del narratore, li trafiggono con la loro luce, trapassandoli con una focosa saetta dorata che «percosse sì forte il cuore del piacere della bella donna che ritornando egli nel primo tremore ancora trema; e in esso vi accese una fiamma [...] inestinguibile e di tanto valore che ogni intendimento dell'anima ha rivolto a pensare delle maravigliose bellezze della vaga donna»³.

Trascorsi dunque alcuni giorni assorto fra i pensieri d'amore, la Fortuna «balestra» il narratore in un altro tempio, stavolta il convento di Sant'Arcangelo a Baiano, dove egli incontra nuovamente «la graziosa donna del suo cuore», quando, «venuti d'un ragionamento in un altro», si ritrovano a parlare della leggenda dei giovani amanti Florio e Biancifiore. Si deve dunque all'invito rivoltagli dalla «gentilissima donna», la quale è oltremodo desiderosa di intrattenersi con questa storia d'amore, se egli comincia a narrare le loro vicende, in modo tale da sottrarle alla caducità dei «fabulosi parlari degli ignoranti», unico strumento, fino a quel momento, di diffusione della vicenda.

Si tratta della cosiddetta 'cornice', che tanta fortuna avrà nel futuro capolavoro boccaccesco, ovvero lo scenario su cui si innesta la vera e propria narrazione delle vicende. In questo *incipit* si avvertono però, oltre ad echi stilnovistici, anche echi alessandrini. Infatti il *topos* dell'innamoramento a prima vista all'interno di un tempio in occasione di una festività religiosa è notoriamente un motivo ricorrente nei romanzi alessandrini: così si innamorano Cherea e Calliroe⁴, lo

² G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 1, p. 64.

³ Ivi, p. 65.

⁴ Nel romanzo di Caritone esso costituisce praticamente l'avvio della narrazione: «Si celebrava a spese pubbliche una festa di Afrodite, e quasi tutte le donne accorrevano al tempio. Calliroe che prima di quel giorno non c'era mai andata, l'accompagnò la mamma, per ordine del padre, il quale voleva che sua figlia adorasse la dea. In quel momento Cherea, splendente come una stella, tornava, dopo gli esercizi ginnici, a casa. Sul candore del suo volto, come oro su argento, risaltava, in conseguenza degli esercizi fatti in palestra, il rossore. Per caso dunque ad una svolta della stretta via, si incontrarono faccia a faccia: ed era stato il dio a regolare il loro cammino perché l'uno fosse visto dall'altro. Subito dunque l'uno all'altro inferse una ferita d'amore, ché bellezza e nobiltà erano congiunte» (Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., I, p. 36).

stesso accade ad Anzia e Abrocome durante le festività in onore di Diana⁵; e ancora uguale sorte tocca a Teagene e Cariclea durante le cerimonie di Delfi⁶. È evidente infatti il travestimento ‘pagano’ a cui l’autore sottopone lo scenario stilnovistico: le chiese vengono evocate come templi, e le monache, in maniera ancora più significativa, sono chiamate «sacerdotesse di Diana». Identico trattamento viene poi riservato, oltre allo spazio, anche alle coordinate temporali, con perifrasi che conferiscono un sapore indistintamente antico e pagano all’intera vicenda.

Tipico di tali opere, inoltre, era anche il procedimento narrativo che prevedeva di non iniziare il racconto delle vicende *in medias res* ma facendole precedere da una cornice (con la vistosa e celeberrima infrazione dell’*incipit* di Eliodoro). In Achille Tazio il narratore, scampato ad una violenta tempesta, si dispone a offrire un sacrificio, quando vede attaccato al muro fra gli *ex voto* un quadro che rappresenta il mito relativo al ratto di Europa. Il dipinto viene descritto quindi minuziosamente; il narratore però, pur ammirando l’intera rappresentazione, confessa di essere attratto in particolar modo dalla figura del dio Eros:

Io ammiravo anche le altre parti del quadro, ma *poiché sono io stesso portato all’amore*, osservavo con maggiore attenzione amore che conduce il toro: e “Guarda un po’” dissi “che marmocchio comanda il cielo e la terra!” . Mentre dicevo così, un giovinetto che stava lì anche lui disse: “Io queste cose le conosco perché ho sofferto tante traversie a causa dell’amore”⁷.

È questo l’avvio alla narrazione della storia: il giovinetto infatti è Clitofonte, il protagonista maschile del romanzo, il quale mostra già evidenti i segni della passione amorosa che lo attanaglia. Il narratore, infatti, gli chiede di raccontare le sue sofferenze, aggiungendo che il suo aspetto già tradisce la sua appartenenza, si direbbe, alla schiera dei servi di Cupido: «E che cosa hai sofferto? Vedo dal tuo

⁵ In Eliodoro la scena è raccontata da Calasiris in analepsi, ma risponde sempre al consueto schema: i due giovinetti sono i più belli e come tali hanno gli incarichi di spicco all’interno della cerimonia religiosa; quindi nel momento in cui Cariclea passa la fiaccola a Teagene perché accenda il fuoco del sacrificio i due si innamorano al primo sguardo, dimostrandolo attraverso varie manifestazioni di sconvolgimento interiore che vengono colte, esteriormente, solo dall’attento Calasiris (Eliodoro, *Etiopiche*, in *Il romanzo antico greco e latino*, cit., III, 5, p. 697).

⁶ Anche in Senofonte Efesio la narrazione inizia con l’incontro dei due giovinetti che guidano la processione in onore di Artemide, finché i loro sguardi non si incontrano: «i giovani si vedono e Anzia si sente presa da Abrocome e Abrocome è vinto da Eros: guarda fisso la fanciulla e pur volendolo non riesce a staccare gli occhi dal suo volto; il dio lo tiene e gli sta addosso» (Senofonte Efesio, *Abrocome e Anzia*, in *Il romanzo antico greco e latino*, cit., I, 1, pp. 188-89).

⁷ A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, in *Il romanzo antico greco e latino*, cit., I, 2, p. 363.

aspetto che non sei ignaro dei misteri di questo dio»⁸. Di fronte a tale sollecitazione, il giovane risponde con una dolorosa reticenza di sapore omerico («Tu svegli uno sciame di discorsi; giacché le mie avventure sono simili a favole») dopodiché darà inizio al racconto delle sue contrastate vicissitudini amorose, rispondendo così alle sollecitazioni del narratore ancora più incuriosito: «A maggior ragione non indugiare a concedermi questo piacere, anche se siano simili a favole». Il tutto avverrà, non a caso, in un adorno boschetto, ovvero in un contesto adatto a tali narrazioni: «è il momento buono per ascoltare i tuoi discorsi: ed è del tutto piacevole un tale luogo, e adatto alle storie d'amore»⁹.

L'ispirazione della storia originata dalla visione di un dipinto - ovvero la tecnica narrativa dell'*ekphrasis* - è un vero e proprio *topos* del romanzo greco antico. Anche *Dafni e Cloe* di Longo iniziava in seguito alla suggestione data dalla visione di un quadro:

Trovandomi a cacciare nell'isola di Lesbo, in un boschetto sacro alle Ninfe, m'avvenne di vedere la cosa più bella di quanto mai abbia vedute, un quadro, cioè, che rappresentava una storia d'amore. [...] Maggior piacere tuttavia procurava la pittura, e per singolari pregi d'arte, e per la straordinaria vicenda d'amore, che v'era raffigurata; tanto che molta gente, attratta dalla fama, anche da paesi stranieri conveniva, per porgere omaggio alle Ninfe ed ammirare il dipinto.[...] Altre scene poi v'erano e tutte d'amore, ch'io vidi ammirato al punto che mi prese vaghezza di riprodurre il quadro in un romanzo; e così, cercato chi mi illustrasse le vicende dal pittore narrate, misi insieme quattro libri, sacro dono votivo ad Eros, alle Ninfe, e a Pane, e gradito possesso ad ogni uomo, rimedio insieme agli infermi, conforto agli afflitti, richiamo di memorie a chi già avesse amato, ammaestramento a chi fosse ancora inesperto d'amore. Giacché all'amore nessuno mai è sfuggito né sfuggirà, finché ci sarà la bellezza ed occhi per vederla¹⁰.

L'intento dell'opera si presenta quindi come istruttivo-pedagogico: lo scopo è quello di rendere un utile servizio a tutti gli uomini innamorati. Egli non dubita sull'utilità di tale operazione, in quanto «all'amore nessuno mai è sfuggito né sfuggirà, finché ci sarà la bellezza ed occhi per vederla». È interessante notare come tale sia l'intento anche del «picciolo libretto» sollecitato da Maria d'Angiò nel

⁸ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., I, 2, p. 363.

⁹ Ivi, I, 2-3, pp. 363-364.

¹⁰ Longo, *Dafni e Cloe*, in *Il romanzo antico greco e latino*, cit., Proemio, pp. 531-532.

Boccaccio-compositore: l'autore si raccomanda ai suoi lettori di prestargli attenzione, perché potrebbero così scoprire «quanto la mobile fortuna abbia anche negli antichi amori date varie permutazioni e tempestose, alle quali poi con tranquillo mare s'è lieta rivolta a' sostenitori»¹¹. Così come quelli moderni, anche gli «antichi amori» sono perseguitati dalle avversità, eppure ciò non impedisce il loro lieto fine¹². Avvedendosi di non essere né i soli, né i primi, né tantomeno gli ultimi, a dover sostenere «le avverse cose»; i lettori del «picciolo libretto» potrebbero ricavare non poca consolazione, rendendosi conto di avere molti compagni, almeno letterari, nelle pene d'amore. Le giovinette amorose lettrici dell'opera, d'altro canto, vedranno quanto è grande la potenza di Eros e apprenderanno ad amare con devota fede e incrollabile costanza uno solo, proprio come mostrano di fare i due leggendari amanti.

Dunque il *Filocolo*, proprio come i due romanzi antichi, si presenta come 'opera composta', ovvero come riscrittura di materiale narrativo già esistente, e già noto, ma non ancora degnamente celebrato da un'opera letteraria. L'*incipit* è inoltre caratterizzato, in tutti e tre i testi, dall'utilizzo, da parte di chi scrive, della prima persona; infine, tutti pongono l'accento sull'invocazione solenne di Amore, vero artefice delle vicende del romanzo, alla cui potenza soggiace il narratore stesso, innamorato anch'egli come gli eroi di cui si accinge a parlare. La storia quindi non è che un'esemplificazione e dimostrazione della potenza di Eros, e deve servire come aiuto a chi legge o chi ascolta per rendersi edotto nei misteri di Amore e alleviare le proprie pene di innamorato perseguitato da una sorte sfavorevole. In tutti e tre i casi, inoltre, la cornice appare quale espediente di avvio alla narrazione per poi scomparire lungo tutta l'opera.

Dunque il compositore è chiamato a narrare - come richiesto da Maria - «un picciolo libretto volgarmente parlando nel quale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla fine interamente si contenga»¹³. L'indicazione ci ricorda ancora una volta il romanzo di Longo, il quale narra infatti, a differenza degli altri romanzi greci, le vicende dei due giovinetti a partire dalla loro nascita fino alle loro nozze. Nel già citato quadro infatti «si vedevano donne che partorivano, altre

¹¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 2, p. 67.

¹² Il riferimento all'antichità degli amori che egli si accinge a narrare nel suo «picciolo libretto» pare non sia stato oggetto della giusta attenzione critica, mentre sembra degno di nota: si potrebbe considerare questo aggettivo come un altro indizio che di amori davvero antichi, come quelli dei protagonisti dei romanzi ellenistici, si parli?

¹³ Ivi, I, 1, p. 66.

che avvolgevano in fasce i loro nati; fanciulli esposti, pecore e capre che li allattavano, pastori che li raccoglievano; i giovani che si giuravano fede e, inoltre, una scorreria di predoni e un'irruzione di nemici»¹⁴. Il quadro mostra cioè, una sorta di *summa* dei *topoi* più diffusi del romanzo antico.

Sia la richieste di Maria d'Angiò, sia il quadro ispiratore di *Dafni e Cloe*, ovvero i due espedienti con cui i due autori-narratori danno inizio alle loro opere sembrano proprio alludere a un genere già codificato: nell'uno si pone l'accento sulla scansione cronologica degli eventi, secondo un rigido schema prefissato; il secondo fa riferimento, sempre secondo un'ordinata successione temporale, ai vari momenti di cui si compone non solo il romanzo che sta per cominciare, ma, sembra quasi dirci l'autore, di tutti i romanzi: ché non c'è romanzo che si rispetti, che non possieda questi elementi narrativi.

Anche l'indicazione sommaria sull'argomento del *Filocolo* dataci più avanti dal compositore stesso sembra alludere a un genere ben preciso: quando infatti egli dice che i lettori vi troveranno «quanto la mobile fortuna abbia negli antichi amori date varie permutazioni e tempestose, alle quali poi con tranquillo mare s'è lieta rivolta a' sostenitori» non fa che preannunciare le infinite traversie amorose, gli *erotika pathemata*, di Clitofonte.

La questione però è ancora più complessa, e per comprenderla a fondo, occorre soffermarsi, oltre che sull'*incipit*, sul finale dell'opera. Come abbiamo già avuto modo di notare, il *Filocolo* si conclude con l'incontro fatale di Florio con il monaco greco Ilario, in seguito al quale avviene la conversione dell'eroe alla religione cristiana. Tale incontro avviene a Roma, dove i due amanti finalmente riuniti hanno deciso di tornare su sollecitazione di Biancifiore e della sua ancella, desiderose di rivedere la propria patria. Florio è insieme al compagno Menedone e insieme stanno ammirando le bellezze della città, quando a un tratto il giovane viene colpito da una raffigurazione di Cristo:

E così andando pervennero al bellissimo tempio, che del bel nome di colui s'adorna che prima nel deserto comandò penitenza a' peccatori, annunziando il celeste regno essere propinquo, e dalla rana cognominato del rabbioso Nerone; e in quello entrarono, e rimirando di quello le grandezze in una parte videro effigiata di colui la figura che fu dell'universo salute. Questa si pose Filocolo con ammirazione grandissima a riguardare: e a

¹⁴ Longo, *Dafni e Cloe*, cit., Proemio, p. 531.

qual fosse la cagione elle forate mani dei piedi e del costato pensare non sapea, per che sopra questo imaginando dimorava sospeso¹⁵.

È esattamente di fronte a questo dipinto, che Ilario fa la sua comparsa, colpito dalla meraviglia che mostra di provare lo spettatore Florio davanti alla raffigurazione:

Nella quale dimoranza stando uno uomo antico non troppo e di bella apparenza, in iscienza peritissimo, il cui nome, secondo ch'egli poscia manifestò, era Ilario, disceso di parenti nobilissimi d'Attene quivi con Bellisano, patrizio di Roma, e figliuolo dell'inclito imperatore Giustiniano, quivi venuto, e all'ordine dei cavalieri di Dio scritto, forse a guardia del bel luogo disputato, gli sopravvenne, e vide Filocolo così quella imagine riguardare¹⁶.

Un tale stupore di fronte ad un'immagine di Cristo colpisce il monaco che non può fare a meno di esprimere la propria curiosità:

Ma avanti che alcuna cosa gli dicesse, il mirò molto e parvegli nello aspetto nobile e di grande affare per che con reverenza non conoscendolo così l'incominciò a parlare: "O giovane, con molta ammirazione l'effigie del creatore di tutte le cose guardi, come se mai da te fosse stato veduto"¹⁷.

A questo commento, Florio risponde con una conferma del tutto inattesa a quella che voleva essere solo una provocazione da parte del monaco: «Sanza dubbio, amico, ciò che tu di è vero: e però ch'io mai più nol vidi con ammirazione ora io riguardava»¹⁸. Come confessa candidamente, Florio è davvero ignaro della religione cristiana; perciò, allo stupore iniziale segue la collera di Ilario, il quale, una volta scoperto che il giovane non è «servatore della legge di Cristo» ma «idolatrio della setta de' gentili», gli intima di lasciare il sacro tempio e di non contaminarlo.

La risposta di Florio, assolutamente sensata nella sua ingenuità («Male può servare persona la cosa che mai non li fu nota; forse se io questa vostra legge udissi o quello ch'io dovessi credere mi fosse mostrato, poria essere che dannando la mia

¹⁵ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., V, 52, p. 615.

¹⁶ Ivi, p. 616.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

seguirei questa, e con voi insieme del popolo di dio diventerei»¹⁹), muta tuttavia l'atteggiamento astioso del monaco che, lieto della sua richiesta, si accinge quindi a renderlo edotto sui misteri della fede cristiana: «Già per udirla se mai più non l'udisti, non perderai: io la ti mosterò tutta, avvegna che a ben volerti fare intendere mi converrà distendere in molte parole, le quali dubito non ti fossero tediose a udire»²⁰.

Nonostante Ilario avverta il suo interlocutore che si va profilando un racconto piuttosto lungo e noioso da udire, ovviamente Filocolo si dichiara pronto all'ascolto e anzi estremamente bramoso di conoscere tutta la storia («A te non sia affanno il dire che mai l'ascoltare non riscrescerò»). Dunque al cospetto della «reverenda imagine» comincia il lungo racconto del monaco greco («sediamo e colui cui tu hai infino a ora riguardato, il quale di tutti i beni è donatore e in cui presenza noi dimoriamo, mi conceda che fruttuose siano le mie parole»), il quale realizza in poche pagine un vero e proprio compendio di religione cristiana con il quale riuscirà naturalmente a convincere il giovane adepto ad abbandonare gli antichi 'iddii' per il dio cristiano²¹.

Si ha dunque nell'*explicit* una ripresa e un rovesciamento dell'*incipit* di Achille Tazio: nel testo greco il narratore della storia e il protagonista maschile Clitofonte osservano un dipinto in cui è raffigurato Amore; alle parole scherzose del narratore sulla figura di Eros, il giovane amante risponde in tono doloroso, dichiarandosi ben al corrente di chi egli sia, per averne provati gli effetti sulla sua pelle. Da questo confronto nasce il racconto di Clitofonte al narratore che si dispone ad ascoltarlo con interesse, e, di conseguenza, ha inizio il romanzo stesso.

In maniera esattamente speculare, nel *Filocolo* sono Ilario, il presunto narratore di tutta la storia, e Florio, ad osservare un'effigie che però solo uno dei due comprende, in quanto raffigurante, questa volta, non più Amore ma Cristo; l'altro, infatti, il giovane innamorato, è 'ignaro' - al contrario di Clitofonte - di chi sia il soggetto rappresentato, e lo confessa ingenuamente. Il tono grave si avverte questa volta nella risposta del monaco, che conosce bene invece l'oggetto del dipinto; quindi, dopo la richiesta di Florio di essere informato sull'argomento, inizia il lungo racconto di Ilario sulla potenza del vero dio, che in definitiva chiude la vicenda del romanzo, dal momento che condurrà all'ultimo decisivo avvenimento della storia: la

¹⁹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., V, 52, p. 617.

²⁰ Ivi, V, 52, pp. 616-17.

²¹ Ivi, p. 615.

conversione. Tale affinità fra i due episodi, già notata a suo tempo dallo Zumbini, non è però mai stata adeguatamente valorizzata²²: il confronto col testo alessandrino ci pare invece che arricchisca e illumini notevolmente quello boccacciano, aprendo la via ad interpretazioni che, riguardando un momento cruciale dell'intera vicenda, ne illustrerebbero il significato più generale.

Non può essere casuale una tale ripresa e rovesciamento di elementi puntuali del testo, soprattutto perché sono elementi pregnanti dal punto di vista del significato complessivo dell'opera: il *Filocolo* sembra infatti porsi davvero come un romanzo greco 'rifatto alla maniera cristiana'.

Al ritorno a casa tipico degli eroi dei romanzi antichi si oppone un ritorno alle origini che con una significativa *variatio* non si traduce sul piano narrativo in una chiusura meramente circolare: si torna infatti al punto di partenza, sì, ma con una conoscenza aggiuntiva, quella della fede cristiana, che integra e supera quella pagana.

Non per questo si deve ritenere il finale dell'opera come un trionfo dell'amore cristiano su quello pagano, come è stato visto in passato dalla critica, né intendere l'opera giovanile come un lunghissimo *aition* della nascita dell'Europa cristiana, oppure fare del *Filocolo* un novello manuale di catechismo²³.

Piuttosto, emerge la volontà, da parte dell'autore, di registrare il cambiamento storico avvenuto: dal romanzo antico alla sua epoca qualcosa è cambiato, e quel qualcosa è l'avvento del cristianesimo: Boccaccio, che si accinge a scrivere il primo romanzo moderno, questo fatto rivoluzionario non può ignorarlo ma anzi deve fargli spazio nella sua opera.

²² «Achille Tazio comincia il suo racconto dicendo come trovandosi in un tempio a contemplare un dipinto che raffigurava il ratto di Europa, gli venisse incontro Clitofonte, a lui ignoto, il quale, da un discorso sulla potenza dell'amore, trasse cagione a narrargli la propria storia, che è appunto l'argomento del romanzo. Il quale caso fortuito ci ricorda pur nei suoi minimi particolari l'incontro di Florio con Ilario nel *Filocolo*; ed è uno di que' poco felici mezzi d'arte de' quali gli scrittori greci soleano giovare per conseguire gli effetti ch'essi s'erano proposti» (B. Zumbini, *Il «Filocolo» di G. Boccaccio*, cit., p. 9).

²³ Posizioni critiche corrispondenti rispettivamente a J. Levarie Smarr, *Boccaccio and Fiammetta: the Narrator as a Lover*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986; R. Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977; V. Kirkham, *Fabulous Vernacular. Boccaccio's «Philocolo» and the art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press 2001.

2. 2. La Tyche nel *Filocolo*

Un altro fattore che il *Filocolo* condivide pienamente con le opere dei romanzieri antichi è l'importanza assegnata alla Fortuna, rilevanza tanto più significativa in quanto non si riscontra nelle altre versioni della leggenda ripresa da Boccaccio. Essa si manifesta, ancora prima che all'interno delle vicende del romanzo, nella cornice. L'occasione del racconto è fornita infatti proprio dalla Fortuna, che scaglia, come fosse una freccia al suo arco, il narratore nel tempio dove avverrà il primo incontro con la gentilissima donna che lo pregherà di iniziare la narrazione dei due giovani amanti: «Avvenne che un giorno non so come la fortuna mi balestrò in un santo tempio [...]»²⁴.

Inoltre, come abbiamo già visto, nel preannunciare il contenuto del suo «picciolo libretto», il compositore avvisa i lettori che essi comprenderanno «quanto la mobile fortuna abbia negli antichi amori date varie permutazioni e tempestose, alle quali poi con tranquillo mare s'è lieta rivolta a' sostenitori»: la Fortuna nel *Filocolo* dunque si presenta sin da subito non solo come la vera protagonista del romanzo ma al tempo stesso come un peso da sostenere, un nemico da combattere; la stessa valenza che - secondo Calderini - contraddistingue la *Tyche* dei romanzi greci e che già Rohde considerava come la principale e indispensabile divinità del romanzo greco²⁵.

La Fortuna che imperversa nel romanzo greco, infatti, è «generalmente persecutrice più che aiutatrice dell'opera umana; ama il nuovo e l'imprevisto, è prepotente e vuole diritti, perseguita, invidia, inganna e perfino deride, ad essa è attribuito con una specie di scetticismo sistematico quanto di inspiegabile e di triste accade fra le vicende degli uomini»²⁶. Come vedremo, tale definizione calza a pennello anche con la natura della Fortuna nel *Filocolo*. Ogni avvenimento che si abbatte sui personaggi del romanzo, non è che il riflesso del suo incessante, imprevedibile, e instancabile «rivolgimento», secondo una rigida relazione causa-effetto già propria del modello antico, del tutto assente, peraltro, come vedremo, nelle altre versioni della leggenda.

²⁴ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 1, p. 65. Ancora una volta, l'eco dantesca, data soprattutto da quel «non so come» che rievoca l'inopinato ritrovarsi dell'autore della *Commedia* nella selva del peccato, è stata spennellata di alessandrinismo.

²⁵ E. Rohde, *Der Griechische Liebesroman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1914, pp. 2; 297; 303; 304, n.1; 405; 508; 526; n.2.

²⁶ A. Calderini, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 89.

Abbiamo già visto che essa viene per la prima volta evocata a proposito dell'incontro con la donna amata dal narratore, e si trova in quel caso associata all'azione del 'balestrare'; un termine forte, che già ci dice molto sulla brutalità e sulla violenza di questa forza.

Sin dal principio della vera e propria narrazione dei fatti essa riveste un ruolo fondamentale: il viaggio intrapreso da Lelio e Giulia verso Santiago de Compostela, infatti, non andrà a buon fine, per un drammatico equivoco istigato dal demonio, che fa credere al re Felice di dover fronteggiare una schiera di assalitori nemici anziché semplici imbelli pellegrini.

In un attimo la Fortuna li travolge rovinosamente costringendoli inopinatamente a combattere. Di fronte a tali eventi, Lelio così ammonisce i suoi compagni: «O giovani non vedete voi che fortuna vi sia nelle presenti cose?»²⁷. È così che quindi Lelio si dispone a combattere gli effetti della Fortuna; tuttavia, come sappiamo, egli fallirà miseramente: «[...] il misero Lelio il quale dell'ultimo giorno a lui ruinosamente apparecchiato dalla fortuna, non s'accorgeva anzi con solleciti passi si studiava di pervenire a' dolenti fati»²⁸.

Pur nella sua audacia, egli sa che l'aiuto della Fortuna è la *conditio sine qua non* della vittoria: «Porto nelle vostre destre grandissima speranza di vittoria aiutandoci la fortuna e in me molto me ne conforto. Ma se pure avvenisse che gli avversari fati portassero invidia alle nostre forze [...]»²⁹. La stessa consapevolezza è propria della moglie, che infatti lo esorta alla prudenza ricordandogli «ch'egli è fortuna e non ragione quando di così fatte imprese si riesce a prosperevole fine»³⁰. Lo scontro fra i pellegrini e i coniugi romani è presente in tutte le versioni del racconto, ma altrove non si insiste come qui sul fatto che sia la Fortuna il mandante e l'artefice di questo tragico equivoco.

La Fortuna è dunque una forza misteriosa e potente, i cui movimenti improvvisi possono mutare la condizione dell'uomo in pochi attimi e tale è la sua presenza scenica da conferirle il ruolo di personaggio fra i personaggi: è lei a gestire la morte e la vita, a rivelare o a nascondere le verità («rimase il re Felice vittorioso nel misero campo facendo cercare se la misera fortuna n'avesse alcuno riposto con

²⁷ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 10, p. 77.

²⁸ Ivi, I, 15, p. 83.

²⁹ Ivi, I, 21, p. 91.

³⁰ Ivi, I, 22, p. 92.

cheto nascondimento tra' suoi medesimi»³¹); a lei ci si appella, nel romanzo, per riflettere più in generale sul suo potere illimitato e inquietante:

O misera fortuna quanto sono i tuoi movimenti varii e fallaci nelle mondane cose! Ove è ora il grande onore che tu concedesti a Lelio quando prescritto fu all'ordine militare? Ove sono i molti tesori che tu con ampia mano gli avevi dati? Ove la gran famiglia ove i molti amici? Tu gli hai con subito giramento tolte tutte queste cose e il suo corpo senza sepoltura giace morto negli strani campi³².

Come ci ha peraltro indicato l'autore stesso nell'*incipit*, si comprende sin da subito come siano proprio questi «subiti giramenti» il vero oggetto del *Filocolo*. I tentativi degli uomini di contrastare le difficoltà della sorte, risultano infatti non solo vani, ma anche mortiferi. Gli uomini, in effetti, sembrano solo pedine nelle mani del fato.

È la Fortuna, infatti, il vero soggetto dell'azione: è lei a condurre Giulia al cospetto del cadavere del marito («si drizzò e i miseri fati le volsero gli occhi verso quella parte la quale le dovea mostrare il suo dolore manifestamente»³³); a non concederle il conforto dei propri cari e della propria patria («poi che la fortuna gli ha negato le lagrime del suo padre e de' suoi parenti e del romano popolo»³⁴); a renderla inerme di fronte al suo nuovo ignoto padrone («Ma poi che la fortuna m'ha il potere levato, e fattami vostra prigionie [...]»³⁵), benché il re Felice si mostri da subito con lei magnanimo e comprensivo intuendo la sua origine nobile («[...]io vi farò conoscere come la fortuna non sia contro di voi del tutto adirata né che ella vi abbia fatta mia prigionie»³⁶). Quando i personaggi si trovano in balia di questa forza onnipotente, non resta loro dunque che saggiamente pazientare, aspettare che questo «rivolgimento» passi: «Giulia [...] diliberò che molto valea meglio di rimanere al proferto onore finendo il suo mal talento infino che la fortuna la recasse al pristino stato che miseramente cercare gli strani paesi [...]»³⁷.

Ma qual è il movente della Fortuna? Quella del *Filocolo*, infatti, così come quella del romanzo greco, non è affatto una fortuna cieca, ma agisce secondo una

³¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 26, p. 103.

³² Ivi, I, 28, p. 104.

³³ Ivi, I, 29, p. 104.

³⁴ Ivi, I, 29, p. 105.

³⁵ Ivi, I, 30, p. 111.

³⁶ Ivi, I, 30, p.111.

³⁷ Ivi, I, 30, p.112.

logica stringente di causa-effetto. Causa scatenante, molto spesso, è l'invidia: «Poiché gli avversari movimenti della fortuna invidiosa della nostra felicità trassero della dolente città il vostro caro figliolo e la sua moglie [...] noi avventurosamente finché a miseri fati piacque camminammo»³⁸. Ci impiega un attimo, l'invidiosa fortuna, a mettere a rischio la serenità della vita dei personaggi; e quando ciò accade, sono molteplici le espressioni metaforiche utilizzate dal Boccaccio: alcune volte essa ritira la sua mano dalla felicità dell'uomo («Ma poi che a loro piacque di ritirare la mano dalle nostre felicità»³⁹); altre invece si accinge a «voltare con la mano sinistra» il destino dei personaggi («Mentre la fortuna con la sua sinistra voltava queste cose; abbassando con la sinistra mano la non riposante rota»⁴⁰), spingendoli nella parte più bassa della sua «ruota», dimostrando alle volte anche un ostinato e sadico accanimento:

mi nuoce e niuno aiuto mi porge anzi s'ingegna con continua sollecitudine di mandarmi più giù che la più infima parte della sua rota; con inoppinato accidente s'ingegnò d'offenderli con più grave paura che ancora offesi li avesse⁴¹.

E ancora:

voltatasi sopra me e sopra la innocente Biancifiore premendoci sotto la più infima parte della sua ruota ci ha conchi che come puoi vedere niuna parte di noi ha lasciata sana, e minacciaci peggio⁴².

Altrove invece interrompe o devia i loro cammini («fortuna ancora non contenta de' suoi beni gli ruppe le vie»⁴³); oppure mostra agli uomini il suo viso («Oimè or tu mi mostrasti così lieta faccendomi più degna che alcun'altra giovane della real casa [...].Tosto hai mutato viso a mio dannaggio!»⁴⁴). Nelle numerosissime occorrenze della Fortuna, essa presenta quindi sempre sembianze antropomorfe, ed è sempre rigorosamente accompagnata da aggettivi che la qualificano al negativo: «nemica», «iniqua», «invidiosa», «misera», «miserabile», «dolorosa», «avversa», «disonesta», «crudele», «contraria», «mutata», «acconciatrice de' mondani

³⁸ G. Boccaccio, *Filocolo* I, 37, p.117.

³⁹ Ivi, I, 37, p.117.

⁴⁰ Ivi, III, 20, p. 279.

⁴¹ Ivi, III, 35, p. 310.

⁴² Ivi, IV, 136, p. 525.

⁴³ Ivi, IV, 90, p. 478.

⁴⁴ Ivi, II, 48, p. 201.

«accidenti», «non stabile», «rea», «non pacificata», «mobile», «volubile», «rapportatrice de' mali» [...].

La funzione di connotare negativamente l'operato della Fortuna è assolta allo stesso modo dai verbi, che ci mostrano una forza insistente e agguerrita, che si affanna in ogni modo pur di recare danno agli uomini. La Fortuna infatti «apparecchia ruinosamente»⁴⁵ eventi funesti; si adira⁴⁶; s'ingegna di nuocere ai personaggi del romanzo⁴⁷; è impaziente di assalire chi la offende con la propria felicità⁴⁸; esibisce sprezzante la propria potenza⁴⁹; avvelena gli effimeri momenti di letizia⁵⁰. È una fortuna capricciosa e insensibile, che si diverte con le vite degli esseri umani e con i loro desideri, sviando i cammini prefissati, mai sazia di procurare sventure, implacabile e impietosa nei suoi mutamenti improvvisi⁵¹.

Riportare un'esemplificazione di tutti i luoghi in cui nei romanzi greci si registra una simile caratterizzazione della fortuna è impossibile, data l'enorme quantità di occorrenze: ci limiteremo a riportarne alcuni più significativi in cui sia evidente l'affinità fra le opere. Sono senz'altro le *Etiopiche* di Eliodoro il romanzo in cui la Fortuna è evocata più di frequente come l'origine delle sventure che i protagonisti sono costretti a subire. I monologhi dei protagonisti sono senza dubbio la sede narrativa privilegiata delle apostrofi alla Fortuna, e forniscono spesso l'occasione al personaggio di riepilogare, insieme alle proprie sventurate vicissitudini, elementi della trama utili affinché il lettore non perda di vista lo svolgimento del *plot*. Così, ad esempio, si lamenta Teagene delle molte traversie subite:

"O irresistibile dolore! O sventura voluta dal destino! Quale Erinni è così implacabile da tripudiare sui nostri mali? Ci ha esiliati la patria, esposti ai pericoli del mare, ai pericoli dei corsari, messi nelle mani dei briganti, spogliati di ciò che avevamo, più volte! Un unico bene mi restava: e anche questo m'è tolto [...]"⁵².

⁴⁵ G. Boccaccio, *Filocolo*, I, 15, p.83.

⁴⁶ «Io vi farò conoscere come la fortuna non sia del tutto adirata con voi [...]

(Ivi, I, 30, p. 111).
⁴⁷ «[...] La fortuna [...] per porre noi in maggior doglia e tristizia in vile modo s'ingegna di privarcene [...]. Udite come ella s'è ingegnata di levarci Florio [...]

(G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., II, 7, p. 131).
⁴⁸ «La fortuna mala sostenitrice delle altrui prosperità, invidiosa de' nostri diletti, verso di noi innocenti volle la sua potenza mostrare e abassando con la sinistra mano la non riposante rota [...]

(Ivi, III, 20, p. 179).
⁴⁹ «La fortuna ancora non ferma, con inopinato accidente s'ingegnò d'offenderli con più grave paura che ancora offesi li avesse [...]

(Ivi, IV, 125, p. 511).
⁵⁰ «[...] Ché la fortuna mi volse in veleno la passata dolcezza [...]

(Ivi, III, 36, p. 312).
⁵¹ «Sono adunque i mutamenti della fortuna varii e le sue vie non conosciute»

(Ivi, V, 31, p. 588).
⁵² Eliodoro, *Etiopiche*, cit., II, 4, p. 658. Nella traduzione di Cataudella anziché con «fortuna» il vocabolo greco «Tyche» è tradotto con «destino», ma il significato è il medesimo del termine

La stessa funzione è evidente in questa apostrofe di Calasiris, da cui prende l'avvio una delle numerose ricapitolazioni delle vicende passate del personaggio:

“Oh, guerra implacabile del destino contro di noi! Mi spense la prima figlia, come sapete, quella nata dal mio sangue, insieme con le fiaccole delle nozze e portò via con lei la madre addolorata per la sciagura recente, e cacciò me lontano dalla patria. Ma tutto divenne tollerabile quando ebbi trovato Cariclea: Cariclea era mia vita, mia speranza e continuazione della mia famiglia, Cariclea era mio unico conforto e, per così dire, ancora di salvezza; e anche questa ha reciso e portato via la misteriosa procella del destino che m'ha colpito, e non in modo semplice e neppure a caso, bensì nel momento meno opportuno, quando suole anche con crudeltà infierire contro di me [...]”⁵³.

La *Tyche* anche nel romanzo di Eliodoro è dunque l'artefice di tutte le loro sciagure, caratterizzata dalla stessa crudeltà e invidia che caratterizzava la Fortuna nel romanzo boccacciano: è una sorte che si accanisce senza pietà sui personaggi inermi («ed io sono sola, e derelitta, prigioniera e triste, esposta agli arbitri d'aspra fortuna»⁵⁴; «a tale vista furono presi come dalle vertigini e lungamente rimasero stupefatti, resi quasi insensibili al dolore che la fortuna con assidue ingiurie cagionava loro»⁵⁵); che si pasce dei mali altrui («o mutazione dell'umana fortuna, quanto nessun'altra cosa mai stabile e piena di rivolgimenti: quale flusso e riflusso di sventure ti sei compiaciuta di sfoggiare in molti altri, più volte, contro di me!»⁵⁶); prende le sembianze di ogni nemico o di ogni evento negativo che si frappone alla felicità dei due giovani amanti, proprio come accadeva per Florio e Biancifiore:

Ora invece la fortuna, che dirigeva le loro prove, dopo aver concesso poche ore di respiro e una gioia effimera, applicò subito nuovi tormenti, e li consegnò schiavi, direi quasi volontari, nelle mani della loro nemica [...]»⁵⁷.

La sorte esercita lo stesso potere nel romanzo di Caritone, in cui ritroviamo peraltro lo stesso abbinamento dell'apostrofe alla Fortuna allo strumento retorico del

boccacciano.

⁵³ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., IV, 19, p. 731.

⁵⁴ Ivi, V, 2, p. 736.

⁵⁵ Ivi, V, 6, p. 739.

⁵⁶ Ivi, V, 7, p. 772.

⁵⁷ Ivi, VII, 12, p. 799.

monologo e del riepilogo delle ‘puntate precedenti’:

“Destino maligno, che ti accanisci a combattere una donna sola, mi rinchiudesti viva nella tomba e me ne liberasti non per pietà, ma per consegnarmi ai pirati. Il mare e Terone si divisero il mio esilio. Io, la figlia di Ermocrate, fui venduta ma, cosa per me più dura della mancanza di affetti, fui amata perché, vivo Cherea, dovesti andare sposa ad un altro. Ma ormai tu sei invidioso anche di questo. Mi mandi in esilio, ma non più in Ionia. Mi avevi concesso una terra straniera, ma pur sempre greca, dove avevo il grande conforto di abitare sulla riva del mare. Ora invece mi getti lontano, fuori del mio cielo, là dove tutto un mondo mi divide dalla patria. Come prima Siracusa, mi hai tolto ancora Mileto[...]”⁵⁸.

E ancora:

“Questo solo” disse “mancava alle mie disgrazie, di dovermi presentare in tribunale! Sono morta, sono stata sepolta, la mia tomba è stata violata, sono stata venduta, ridotta in schiavitù, ed ecco, o destino, ora vengo anche sottoposta a giudizio. Non ti bastava mettermi in cattiva luce agli occhi di Cherea, ma hai fatto nascere in Dionisio il sospetto di adulterio! Allora facesti in modo che la calunnia mossa contro di me mi accompagnasse alla tomba, ora al tribunale del re”⁵⁹.

Tale presenza è estremamente significativa, inoltre, poiché si rivela del tutto assente nelle altre versioni della leggenda. Quello della Fortuna, è dunque un tema tutto boccacciano, che egli intenzionalmente inserisce all’interno della narrazione e utilizza da un lato come struttura portante della trama e come movente di tutti gli avvenimenti che si succedono al suo interno, dall’altro come evidente riferimento ad un genere che di questa forza superiore aveva fatto l’elemento cardine dal punto di vista narrativo.

2. 3. Sogni e visioni

«Suole spesso la divinità rivelare l’avvenire agli uomini di notte, non perché possano evitare, premunendosi, di soffrirlo (giacché non possono essere superiori al destino), ma perché, pur soffrendolo, lo sopportino con maggiore rassegnazione. Infatti ciò che è improvvisamente repentino e inaspettato abbatte l’animo piombando

⁵⁸ Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., V, 1, p. 113.

⁵⁹ Ivi, V, 5, p. 120.

sopra subitaneamente, e lo sommerge: invece, ciò che è atteso prima che lo si soffra, attenua, con l'esser prima provato a poco a poco col pensiero, il vigore della sofferenza»⁶⁰.

Come osserva giustamente Cupane, queste parole di Clitofonte esprimono in modo pregnante tanto il ruolo attribuito ai sogni nell'immaginario collettivo di quell'epoca che si suole denominare tardo-antica, quanto la funzione che loro compete nell'economia di una storia di finzione. Il sogno non è in grado di modificare quanto è predeterminato, ma fornisce all'uomo in balia dei rivolgimenti subitanei di una sorte irrazionale e imprevedibile, una chiave interpretativa che gli permetterà di comprendere il senso di quanto essa gli riserva.

Sul piano della tecnica diegetica sono appunto le visioni notturne che, situate ai punti nevralgici del cronotopo romanzesco, guidano l'intreccio e lo rilanciano quando giunge a un punto morto. Epifanie divine forniscono con comandi e proibizioni il presupposto dell'azione, sogni allegorici premonitori del futuro creano la necessaria *suspense* narrativa grazie all'ambiguità del messaggio da essi veicolato e agli inevitabili errori interpretativi dei personaggi. Il sogno infine può essere una finestra aperta sulla vita interiore e la psiche dei personaggi, il riflesso in essa degli accadimenti quotidiani. In tutte queste funzioni il sogno costituisce un artificio narrativo caratterizzante del discorso romanzesco, in particolare nel romanzo d'amore che si suole chiamare sofisticato, fiorito nei primi secoli dopo Cristo⁶¹.

La definizione del sogno quale espediente narrativo del romanzo antico fornita da Carolina Cupane, potrebbe stare tranquillamente ad indicare la caratterizzazione e la funzione narrativa del sogno all'interno del romanzo boccacciano. Nel *Filocolo* tale espediente, in effetti, è estremamente ricorrente e sapientemente sfruttato in tutte le sue molteplici potenzialità narrative, a differenza di quanto accade nelle altre versioni della leggenda.

Proprio con un sogno comincia la trama del *Filocolo*, in quanto proprio un sogno determina, potremmo dire 'a cascata', tutte le vicende del romanzo: già dopo le prime pagine infatti, si trova la visione da parte di Lelio di San Giacomo a lungo invocato da lui e la moglie Giulia perché conceda loro un erede al trono, nella quale

⁶⁰ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., I, 3, p. 364.

⁶¹ C. Cupane, *Sogni e visioni nella narrativa greca medievale*, in G. Lalomia - A. Pioletti (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Temi e motivi epico cavallereschi tra Oriente e Occidente*, Atti del VII Colloquio internazionale (Ragusa, 8-10 maggio 2008), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 91-114.

il santo profetizza la nascita sperata: «O Lelio io sono colui il quale tu il passato giorno con tanta divozione chiamasti pregando [...] per me ti manda a dire che il tuo priego è essaudito da lui e che la prima volta che tu con la tua sposa onestamente ti congiungerai, veramente riceverai l'adimandato dono»⁶². L'evento profetizzato dal sogno è di capitale importanza sul piano narrativo, non solo perché preannuncia la nascita della bambina che diventerà la protagonista femminile del romanzo, Biancifiore, ma soprattutto perché proprio tale visione divina provocherà il viaggio di pellegrinaggio dei due coniugi a Santiago de Compostela dove il re Lelio troverà la morte e Giulia finirà prigioniera del re Felice, dando origine a tutti gli avvenimenti successivi.

Più avanti nel romanzo, si assiste invece a quella tipologia di sogno di cui parla Achille Tazio, ovvero quei sogni che in qualche modo tentano di avvertire l'uomo di ciò che sta per accadere, ma essendo oscuri e confusi, non vengono compresi dal sognatore. È ciò che accade al re Felice non appena scoccato l'amore fra Florio e Biancifiore: non appena Amore esegue l'ordine impartitogli dalla madre Venere di far innamorare i due giovinetti, una mirabile visione della dea compare in sonno al re.

Il sogno che Venere instilla nella mente del re di Spagna, altro non è, a ben vedere, se non l'intera trama del *Filocolo* sotto una limpida e decifrabile coltre allegorica⁶³: la cerva e il leoncino sono evidentemente Biancifiore e Florio, che una volta innamorati l'uno dell'altra, vengono separati dal lupo, ovvero dallo stesso re Felice, che però viene neutralizzato momentaneamente dal giovane eroe; in seguito la fanciulla viene venduta ai mercanti (simboleggiati dai girifalchi che la portano in

⁶² G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., I, 5, p. 73.

⁶³ Il re sta cacciando su un alto monte e cattura una cerva bianca e bella che gli è molto cara, quando dal suo corpo vede uscire un leoncino che si intrattiene con lei amabilmente. Poco dopo vede scendere giù dal cielo uno spirito che apre il leoncino nel petto e ne trae fuori una cosa ardente che la cerva mangia avidamente; in seguito fa lo stesso alla cerva. Quindi il re pensando che il leoncino voglia mangiare la cerva, la allontana, e ciò fa disperare entrambi gli animali. Appare dunque sulla montagna un lupo che cerca di sbranare la cerva; il re gliela offre, ma il leoncino la difende dal lupo uccidendolo e riprendendo con sé la cerva. Dopo non molto escono due girifalchi dal mare che portano ai piedi sonagli lucentissimi senza suono; il re riesce ad attirarli, leva loro i sonagli e dà loro in cambio la cerva. Questi la legano con una catena d'oro e se la portano fino in Oriente; dunque la lasciano legata a un enorme veltro. Il leoncino, in compagnia di altri animali, segue le orme della cerva fino a giungere dove lei si trova; quindi di nascosto dal cane i due si congiungono amorosamente. Dopo essersi accorto dell'accaduto, però, il veltro vuole divorare entrambi. In seguito, passata la rabbia, li rimanda al punto dal quale erano partiti. Prima che tornino al monte, però, essi si tuffano in una limpida fontana che trasforma il leoncino in uno splendido giovane e la cerva in una splendida fanciulla. Infine i due giovani si presentano al suo cospetto e vengono da lui ricevuti lietamente. La gioia di questo incontro è tanto grande da destare il re di Spagna (G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., II, 3, pp. 125-127).

Oriente) e data in custodia all'ammiraglio, rappresentato sul piano onirico dal veltro. Il leoncino, non a caso aiutato da altri animali, ovvero Ascalione e compagni che si uniscono a Florio nella ricerca della sua amata, riescono a ritrovarla; dunque Florio, introdottosi fortunosamente all'interno della torre, riesce ad unirsi a Biancifiore di nascosto dal veltro-ammiraglio. Infine, passata la collera di costui, si immergono nella limpida fontana che rimanda chiaramente al fonte battesimale, con evidente allusione alla conversione al cristianesimo del protagonista prima del lieto epilogo. Il significato allegorico, tuttavia, non viene affatto compreso dal sognatore, il quale «stupefatto delle vedute cose si levò molto maravigliandosi e lungamente pensò sopra esse; ma poi non curandosene vene alla reale sala del suo palagio in quell'ora che Amore s'era dai suoi nuovi soggetti partito»⁶⁴.

Sogni dal significato criptico non compreso o mal interpretato dai personaggi abbondano nel romanzo di Eliodoro, dove in modo analogo al re Felice, Thiamis non comprende il messaggio veicolato dalla visione: la frase oracolare pronunciata da Iside al pirata gentiluomo («O Thiamis, ti consegno questa fanciulla: tu però avendola non l'avrai, ma ti renderai colpevole e ucciderai l'ospite: ma costei non sarà uccisa») resta enigmatica per il personaggio che «avuta questa visione, rimase perplesso, voltandola da tutte le parti per venire a capo del suo significato. Le parole «l'avrai e non l'avrai» interpretò nel senso che l'avrebbe come moglie e non più come vergine; «l'ucciderai» pensò alludesse alle ferite verginali, di cui Cariclea non morrebbe». «In tal guisa interpretava il sogno», aggiunge maliziosamente Eliodoro, «perché così gli dettava la passione»⁶⁵: il pirata infatti, già invaghito della ragazza è deciso a vedere in tale sogno una conferma dei suoi propositi. Anche se non compresi dal sognatore-personaggio, i sogni che punteggiano le narrazioni dei romanzieri greci e quella boccacciana sono assai efficaci nella drammatizzazione del *plot*, conseguendo un maggiore coinvolgimento del lettore e una maggiore *suspense* data dall'anticipazione sul “piano del sognato” di ciò che successivamente troverà la sua realizzazione sul “piano dell'agito”.

Ancora più versatile dal punto di vista narrativo, e ancora più affine all'utilizzo che di tale espediente fa il romanzo antico, è il trattamento riservato da Boccaccio al sogno in cui Florio viene avvertito della situazione drammatica in cui

⁶⁴ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., II, 3, p. 127.

⁶⁵ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., I, 18-19, p. 642.

versa Biancifiore, falsamente accusata e quindi condannata al rogo⁶⁶. Il giovane si addormenta fra i sospiri e le lacrime, dopo aver molte volte rimirato il magico anello donatogli dalla fanciulla, che gli ha mostrato come ella si trovi in pericolo. Dunque «dormendo nuova e mirabile visione gli apparve»⁶⁷: ambientato in uno scenario apocalittico in cui i venti infuriano minacciosi, il sogno mostra una Venere vestita a lutto e gli altari di Marmorina insanguinati; alla domanda di Florio su cosa stia succedendo, la dea lo avvolge in una nuvola e lo porta sopra la sua città. Da lassù, avrà così modo di mostrargli le difficoltà in cui versa la sua amata, ripercorrendo tutti gli episodi che il lettore ha già avuto modo di incontrare precedentemente, sinteticamente evocati attraverso le immagini del pavone avvelenato nelle mani di Biancifiore, e della sua tragica fine sul rogo. Credendola già morta, naturalmente il giovane disperato vorrebbe togliersi la vita, ma la dea è lì per fornirgli non solo indicazioni ben precise su come salvare la fanciulla, ma addirittura per dotarlo di armi magiche in grado di conseguire la vittoria. La natura prodigiosa del sogno, è infatti testimoniata dalle tracce che esso lascia dietro di sé anche al risveglio di Florio: egli si desta infatti trovandosi in mano la celestiale spada che Venere in sogno gli ha appena raccomandato di usare per difendere Biancifiore.

La dea Venere si rende spesso protagonista di tali sogni e visioni all'interno del romanzo, in quanto, come abbiamo visto, nell'opera le divinità svolgono, accanto alla Fortuna, un ruolo preponderante nelle vicende dei protagonisti. Quasi antidoto alle calamità inflitte ai due eroi dalla 'nimica fortuna', Venere è colei che offre costante appoggio e conforto psicologico - ma anche pratico, come abbiamo visto - ai due innamorati nei momenti di difficoltà: poco dopo l'intervento provvidenziale nei confronti di Florio, dunque, ella provvede ad apparire a Biancifiore imprigionata prima della sua condanna al rogo, rassicurando la giovane sul fatto di non correre in verità alcun rischio⁶⁸.

L'espedito del sogno è davvero di estrema rilevanza in quanto marca la distanza del racconto boccacciano, ad esempio, rispetto a quello del *Cantare*: nella versione canterina un Florio ignaro della macchinazione operata dai genitori a danno

⁶⁶ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., II, 41-42, pp. 182.187.

⁶⁷ Ivi, II, 41, p. 184.

⁶⁸ Ivi, II, 48, p. 202. Più avanti la stessa cosa avverrà con la dea Diana: inizialmente urtata dalla negligenza di Biancifiore che ha dimenticato di compiere sacrifici in suo onore, dopo essersi a lungo vendicata, apparirà insieme a Venere nei sogni di Biancifiore dichiarandosi ormai soddisfatta delle numerose punizioni che le ha inflitto e rassicurandola sul fatto che da quel momento in poi sarà benevola e permetterà a Florio di ritrovare le sue tracce (Ivi, III, 52-53, pp. 329-330).

di Biancifiore è costretto a ‘interrogare’ la giovane per comprendere se ella davvero si sia macchiata di tale delitto, ed è solo la fiducia nelle sue parole, e non l’evidenza della ‘prova divina’ a spingerlo ad intraprendere la sua difesa⁶⁹.

Come abbiamo visto, talvolta i sogni di natura divina nel *Filocolo* lasciano tracce concrete del loro passaggio. Ciò si verifica almeno in un altro caso importante: Florio infatti, nuovamente in lacrime, stavolta a causa di un’irrefrenabile gelosia verso Biancifiore che crede tentata dal rivale Fileno, viene consolato da Venere che gli induce un «soavissimo sonno» nel quale, fra le varie visioni, gli si manifesta per calmarlo e impedirgli di compiere gesti avventati. Dunque, al trovarsi in mano al suo risveglio lo stesso ramoscello d’ulivo visto in sogno, sconfigge definitivamente il demone della gelosia e accantona momentaneamente i propositi di suicidio.

Rassicurazioni oniriche degli eroi amanti da parte delle divinità, le quali intervengono a salvarli dai loro ricorrenti tentativi di suicidio, si incontrano talmente di frequente in tutti i testi dei romanzieri greci, da essere metonimicamente evocati da Suzanne Macalister nel suo *Dreams and suicides: the Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*⁷⁰.

Florio è sicuramente il personaggio che più di altri viene scelto come spettatore di visioni rivelatrici: oltre ai casi già citati, lo troviamo nuovamente alle prese con visioni minacciose e fortemente allegoriche nel Libro IV, cap 13, quando sotto forma di uccelli di vario tipo vediamo rappresentati tutti i ‘rapaci’ che attentano

⁶⁹ Un intervento altrettanto attivo delle divinità nella difesa dei due giovani e una ferma volontà di adoperarsi in ogni modo per favorire la loro unione si riscontra con uguale intensità nel romanzo di Longo: non solo le Ninfe rassicurano i due giovinetti così come fa Venere nel *Filocolo* verso Florio e Biancifiore; la visione di Pan scaccia i pirati che hanno rapito Cloe, e addirittura anche l’ostacolo finale, di natura economica, che si mette d’intralcio alle loro nozze, è prontamente risolto dalle Ninfe che indicano a Dafni dove si trova nascosto un piccolo tesoro con il quale potrà rendersi degno della sua amata ora che ne sono state rivelate le nobili origini. Gli esempi di sogni che hanno un rilievo fondamentale nella trama sono davvero innumerevoli: «perché ne ebbe suggerimento da un sogno, Dionisofane appresta un banchetto, dove verrà riconosciuta Cloe; perfino Calasiride si decide a fuggire dall’ospite Caricle con Cariclea e Teagene perché Apollo e Artemide gli sono apparsi in sogno e gli hanno affidato la tutela dei due giovani innamorati. I sogni combinati di Terone Leona e Dionisio facilitano la vendita di Calliroe a Mileto e più tardi Cherea apparso in sogno a Calliroe la decide a sposare a Dionisio. Infine perfino il concepimento di Cariclea sappiamo che fu originato nella madre dal suggerimento di un sogno» (Cfr. A. Calderini, pref. a Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 71).

⁷⁰ Ben otto i tentativi da parte di Cherea fortunatamente sventati; anche Dionisio e Calliroe minacciano lo stesso funesto proposito; e pure in Eliodoro Teagene e Cariclea attentano spesso alla loro vita; non si tratta solo di minacce, invece, per Demegeta e Arsace, le quali effettivamente si uccidono per amore e disonore l’una gettandosi in un pozzo e l’altra strangolandosi. La stessa volontà suicida anima nei momenti di sgomento anche Anzia e Abrocome. Anche Longo non si sottrae a questo tragico elemento: Dafni due volte pronuncia propositi di morte; lo stesso fa anche Cloe, e perfino Gnatone vorrebbe togliersi la vita per amore di Dafni. Si veda sull’argomento il saggio di S. Macalister, *Dreams and suicides: the Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, London; New York, Routledge, 1996.

alla povera Biancifiore⁷¹. Non sono solo i due amanti, tuttavia, ad essere beneficiari di visioni divine: anche il personaggio di Fileno, infatti, è avvertito in sogno di ciò che sta per capitargli, e stavolta, la visione è talmente ‘leggibile’ da far in modo che egli agisca di conseguenza e si metta in salvo, affrontando con dignità l’esilio che gli impone l’ira incombente di Florio geloso⁷². Lo stesso dicasi per Ascalione e compagni, avvisati da una visione dei pericoli che stanno correndo Florio e Biancifiore e quindi agevolati nella difesa dei loro protetti⁷³.

Infine occorre notare un uso particolare che l’autore fa di tale espediente, ovvero il trattamento, apparentemente ‘tutto boccacciano’ a cui talora lo sottopone. C’è infatti un caso in cui un personaggio, lungi dall’essere realmente spettatore di alcuna visione, finge di averla avuta e la narra ad un altro personaggio al fine di ottenere uno scopo.

Anche di questo uso particolare, tuttavia, abbiamo già testimonianze nel romanzo antico: Calderini infatti, parlando del «comodo artificio» del racconto di un sogno falso per ottenere uno scopo, ci ricorda sornione che «potrebbe dire qualcosa in proposito la furba Licenio di Longo Sofista»⁷⁴. La scaltra donna infatti, casuale testimone oculare dell’inesperienza del giovane Dafni con le pratiche erotiche, decide di approfittarsene per soddisfare le proprie voglie. Anziché dirgli la verità, però, si presenta abilmente come lo strumento di cui le divinità desiderano che egli si serva per rendersi esperto delle pratiche d’amore:

“Senti Dafni: tu sei innamorato di Cloe. Io l’ho saputo stanotte dalle Ninfe, che mi hanno raccontato in sogno il tuo pianto di ieri e m’hanno ordinato di salvarti, insegnandoti le opere d’amore. Queste non consistono nei baci, negli abbracci e nemmeno in quelle cose che fanno montoni e capri. Ma i salti che t’insegnerò sono ben più dolci di quelli là degli animali: c’è in essi un piacere più lungo. Perciò ora, se vuoi liberarti dei tuoi mali e fare esperienza del godimento che cerchi, suvvia, porgiti a me, gradito discepolo, ed io, per fare piacere alle Ninfe, te l’insegnerò”⁷⁵.

Nel *Filocolo* accade qualcosa di molto simile: infatti anche in questo caso, l’artificio ha lo scopo di predisporre un incontro sensuale, il primo fra i due inesperti

⁷¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., IV, 13, pp. 374-377.

⁷² Ivi, III, 30, pp. 297-298.

⁷³ Ivi, IV, 136, pp. 524-526.

⁷⁴ A. Calderini, pref. a Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 72.

⁷⁵ Longo, *Dafni e Cloe*, cit., III, 17, p. 583.

e casti amanti. Siamo in un momento piuttosto cruciale della trama: Florio è fortunatamente riuscito a introdursi nella torre che tiene imprigionata Biancifiore ma la sua presenza è notata, prima che dalla fanciulla, dalla sua astuta ancella Glorizia. La donna, preoccupata degli effetti che la presenza improvvisa dell'amato potrebbero avere sulla salute della fanciulla, decide di rassicurarla e 'prepararla' all'evento di un incontro con lui attraverso l'espedito del racconto di una 'falsa visione' («Di questo ti rendi certa: che egli vive e amati e cercati e di qua entro ti trarrà sua se non m'inganna l'opinione che io ho presa d'una nuova visione che nel sonno di lui e di te questa notte m'apparve»⁷⁶). Dunque l'ancella descrive minuziosamente la scena che sa che si verificherà di lì a poco, senza dimenticare neanche un particolare. Ciò comporta, naturalmente, un risvolto comico per il lettore, che non può fare a meno di sorridere sotto i baffi, nel momento in cui l'ingenua Biancifiore racconta alla nutrice delle sue inspiegabili reazioni fisiche all'indomani del racconto della nutrice:

“E voglioti dire nuova cosa; che poi che tu stamane mi dicesti la veduta visione entrando io in questa camera il cuore mi cominciò sì forte a battere che mai non mi ricorda che sì forte mi battesse che giuroti per gli eterni iddii che ovunque io sono andata o stata e' m'è paruto avere allato Florio: per che io porto ferma speranza ch'egli per lo mondo mi cerchi come tu mi dicesti che credevi e forse in questo paese dimora”. “Siene certa” le disse Glorizia⁷⁷.

L'invenzione della scaltra ancella fa sorridere lo stesso Filocolo, quando capisce cosa l'astuta donna ha raccontato all'ingenua Biancifiore per rendere più agile il loro incontro amoroso:

Destati quasi ad un'ora amenduni gli amanti si levarono lieti e Biancifiore vide Filocolo vestito in quella forma che Glorizia le aveva detto d'averlo veduto nella sua visione e maravigliandosene glielo raccontò; di che Filocolo pensando al modo del parlare di Glorizia alcuna ammirazione non prese ma disse: “Gran cose mostrano gl'iddii future a coloro cui esse amano!”⁷⁸.

La battuta finale di Filocolo rivela una malizia che ricorda e quasi anticipa la celebre affermazione «Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!» con cui Ariosto

⁷⁶ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., IV, 113, p. 499.

⁷⁷ Ivi, IV, 115, p. 503.

⁷⁸ Ivi, IV, 123, p. 510.

commentava la sorprendente sportività dei rivali Rinaldo e Ferrau nel I canto del *Furioso*; il che vale a dire, in poche parole, che qui è Boccaccio, e non Filocolo, a parlare e ad ironizzare sugli stessi espedienti narrativi a cui ricorre. L'utilizzo da parte di un personaggio del romanzo di un falso sogno premonitore la dice lunga da un lato sulla consapevolezza letteraria di questi ultimi, e sulla volontà dell'autore di comunicarcela; dall'altro, ancora una volta conferma la ripresa degli artifici narrativi tipici del genere per consegnarci una sua inedita versione di romanzo greco. Glorizia sa che nell'universo di riferimento dei personaggi del romanzo, così come in quello proprio degli eroi e delle eroine dei suoi antecedenti letterari, ogni avvenimento, come diceva Achille Tazio, è più accettabile, se preannunciato da un sogno; e così dà a Biancifiore la premonizione che la appaghi e che le renda meno sconvolgente l'inatteso regalo che una fortuna questa volta finalmente benevola intende donarle.

2. 4. Una trama 'alessandrina'. Altri *topoi* comuni

Abbiamo già avuto modo di notare quanto siano rilevanti le analogie fra i meccanismi strutturali che determinano l'azione nel romanzo boccacciano e nei romanzi antichi. I casi dei due giovani amanti, oggetto principale dell'opera boccacciana e dei romanzi ellenistici, sono soggetti infatti ai continui rivolgimenti di una crudele fortuna invidiosa della felicità altrui, che li perseguita adoperandosi in ogni modo per nuocere al loro amore o per allontanarli. D'altro canto le divinità li proteggono dall'alto in modo da assicurarli nei momenti di sconforto e di fornire loro, attraverso numerose apparizioni oniriche, utili avvertimenti e premonizioni o precise istruzioni su come affrontare futuri pericoli. Le analogie a livello narrativo, tuttavia, non sono affatto finite: anzi, potremmo dire che il *Filocolo* non si sottrae a neanche uno dei molteplici temi ricorrenti dei romanzi antichi. Non solo sono tutti presenti all'appello, ma in alcuni casi la declinazione del tema scelta dal Boccaccio ricalca esattamente quella compiuta dal romanziere greco.

"Awakening love"

Come abbiamo visto, l'inizio della trama ricorda molto da vicino quella di Dafni e Cloe: così come i due pastorelli del romanzo antico, i due fanciulli si conoscono sin da piccoli, ed è solo quando ricevono il 'tocco' di Amore che fra i due

scocca la scintilla, dando luogo alle stesse reazioni che gli inesperti protagonisti del romanzo di Longo manifestavano al momento dell'innamoramento:

Taciti e soli lasciò Amore i due novelli amanti, i quali riguardando l'un l'altro fiso, Florio primieramente chiuse il libro e disse: “Deh che nuova bellezza ti è cresciuta, o Biancifiore, che tu mi piaci tanto? Tu non mi solevi tanto piacere; ma ora gli occhi miei non possono saziarti di riguardarti!” Biancifiore rispose: “Io non so, se non che di te poss'io dire che in me sia avvenuto il simigliante. Credo che la virtù de' santi versi che noi divotamente leggiamo abbia accese le nostre menti di nuovo fuoco, e adoperato in noi quello che già veggiamo che in altrui adoperarono”. “Veramente” disse Florio “Io credo che come tu di' sia, però che tu sola sopra tutte le cose del mondo mi piaci”. “Certo che tu non piaci meno a me che io a te” rispose Biancifiore⁷⁹.

Allo stesso modo, tutto d'un tratto, un bagno 'galeotto' fa innamorare di Dafni l'inesperta Cloe, la quale comincia a interrogarsi smarrita e dubbiosa su quale sia la fonte di questo nuovo sentimento che sente nascere dentro di sé, attribuendolo di volta in volta, per ingenuità, alle situazioni che hanno occasionato questo inaspettato ardore:

Eppure a Cloe, mentre se lo guardava, pareva tanto bello Dafni; anzi, siccome allora, per la prima volta, le sembrava bello, dava al bagno il merito della bellezza⁸⁰.

Le sembrava bello anche a suonare la zampogna e di nuovo attribuiva alla musica la causa della sua bellezza [...]⁸¹.

La sintomatologia del sentimento amoroso, pur in una così ingenua vittima, lascia pur sempre i suoi tipici segni nella fanciulla, che inizia a manifestare tutta una serie di reazioni anche fisiche che sono diretta conseguenza dell'innamoramento: pur non sapendo spiegare ciò che prova, essendo giovane e cresciuta in campagna, senza aver mai sentito pronunciare la parola “amore”

Una malinconia grande le stringeva il cuore; non era più padrona dei suoi occhi e non faceva che parlare di Dafni. Non si curava del cibo, la notte non riusciva a dormire, si disinteressava del gregge: ora rideva, ora piangeva, cedeva al sonno per balzare

⁷⁹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., II, 4, p. 127.

⁸⁰ Longo, *Dafni e Cloe*, cit., I, 13, p. 539.

⁸¹ *Ibidem*.

subito di nuovo su in piedi, ora era pallida in volto, ora era tutta una fiamma: cose che non accadrebbero nemmeno ad una giovenca punta dall'assillo. Una volta trovandosi sola fece press'a poco queste riflessioni: "Ecco ora io sto male, e che male abbia non so [...]"⁸².

La stessa ingenua inconsapevolezza sorprende Dafni quando riceve il primo inaspettato bacio da Cloe:

Per la prima volta allora lo colpirono d'ammirazione le chiome della fanciulla perché erano bionde e gli occhi perché erano più grandi di quelli di una giovenca e il viso perché era più candido del latte stesso di capra; proprio come se soltanto allora avesse acquistato l'uso della vista e per l'innanzi fosse stato senz'occhi⁸³.

Allo stesso modo della giovane pastorella, anche Dafni mostra su di sé i sintomi più tipici dell'innamoramento:

Non portava più cibo alla bocca, se non appena per assaggiare, e se talvolta lo costringevano a bere, non accostava la coppa alla bocca, se non per bagnare le labbra. Lui, che prima era più garrulo di un grillo, era diventato taciturno; pigro, lui ch'era più svelto di una capra. Il gregge era trascurato, la zampogna buttata in un canto. S'era fatto in viso più smorto dell'erba appassita, d'estate; e soltanto quando si trattava di Cloe ritrovava la voce. Una volta, restato solo, lontano da lei, uscì, rivolto a se stesso, in tali vaneggiamenti: "Che mi fa mai il bacio di Cloe? Le sue labbra sono più delicate delle rose e la sua bocca è più dolce de' favi; eppure il suo bacio trafigge più acerbo di un ago d'ape. [...] Questo è un bacio nuovo: mi manca il respiro, il cuore mi batte, come se volesse schizzar via; sento che mi si strugge la vita, eppure voglio ancora esser baciato; triste vittoria la mia, malattia nuova della quale non so dire nemmeno il nome!"⁸⁴.

L'ambientazione è notevolmente diversa; eppure se si prescinde dallo scenario cortigiano del *Filocolo* e quello pastorale del romanzo greco, la situazione è esattamente identica: i due, poco più che adolescenti e cresciuti come fratello e sorella, sono nel pieno del loro 'apprendistato': per Dafni e Cloe questo consiste nel

⁸² Longo, *Dafni e Cloe* I, 13-14, p. 540.

⁸³ Ivi, I, 17, p. 542.

⁸⁴ Ivi, I, 18, p. 543.

badare al bestiame, per Florio e Biancifiore nella loro educazione letteraria. Entrambi vengono sorpresi in modo assolutamente repentino dalla passione amorosa che li travolge dopo una lunga e serena frequentazione priva di assilli amorosi.

Ciò che distingue i più scaltriti personaggi del romanzo boccacciano rispetto ai pastorelli del romanzo di Longo, sembra essere però, non a caso, il filtro letterario. Essi, a differenza dei loro modelli antichi, la parola 'amore' l'hanno sentita eccome; anzi, l'hanno appena letta nei «santi versi» di quell'*Ars amatoria* ovidiana che stanno «divotamente» leggendo, ovvero nel libro 'galeotto' che, sulla scia di altri due ben presenti e ben riconoscibili modelli letterari, stavolta danteschi, li travia irrimediabilmente conducendoli sulla strada della passione amorosa.

Ancora una volta Boccaccio sembra celare dietro i più ovvi modelli della letteratura medievale, quelli del romanzo antico. Laddove i protagonisti del romanzo pastorale longhiano dovevano ingegnarsi, per apprendere i misteri dell'Eros, a ricopiare la natura, o a cercare di estorcere informazioni di seconda mano da questo o quel maestro, per rendersi finalmente esperti della materia amorosa, i protagonisti del *Filocolo* possono accedere in maniera diretta, e letterariamente mediata, a questa conoscenza, sotto forma del compendio *par excellence* delle arti amoroze.

Anagnorisis dell'eroina

Altro elemento in comune con i romanzi greci antichi in genere è quello delle origini nobili della ragazza, di cui il lettore è a conoscenza sin dall'inizio, ma che si scopriranno solo in fine di romanzo, secondo il tipico meccanismo dell'*anagnorisis*. Tale elemento, inoltre, è tanto più significativo se si pensa che esso è assente nelle altre versioni della leggenda.

Alla fine del *Cantare*, ad esempio, l'agnizione riguardava solamente il personaggio di Florio, il quale, riconosciuto dall'ammiraglio quale suo stretto parente, veniva rilasciato insieme alla sua amata scampando così alla condanna al rogo. Dunque seguivano immediatamente le nozze fra i due, senza l'obbligo, perché avvenisse il tanto atteso lieto fine, della fortunosa scoperta di più nobili natali per la fanciulla.

Boccaccio invece, con la sua decisione di non terminare all'altezza del quarto libro la sua narrazione, opera un vistoso cambiamento nella trama tradizionale: i due giovani, come sappiamo, hanno già celebrato effettivamente le loro nozze al cospetto

di Cupido all'interno della torre, ma prima di avviarsi alla vera e propria conclusione dell'opera, l'autore spenderà addirittura un intero libro, l'ultimo, per dimostrare che anche la fanciulla è di stirpe regale, dedicando ampio spazio alla narrazione delle sue origini romane e cristiane.

La stessa cosa avveniva non solo negli *Amori pastorali* di Longo, in cui entrambi i giovinetti rivelano inopinatamente nobili origini, ma anche nelle *Etiopiche* di Eliodoro, di cui solo il finale dell'opera svelava a tutti i personaggi - il lettore infatti lo presagiva già da molto prima - le nobili origini di Cariclea, addirittura figlia dei reali etiopi.

False accuse e ingiuste condanne. Biancifiore come Cariclea

Le analogie con Longo riguardano in effetti più che altro la prima parte del romanzo boccacciano, quella in cui i due amanti sono ancora uniti e la Fortuna perversa non è ancora giunta a separarli. Com'è noto, infatti, il romanzo di Longo è l'unico fra tutti i romanzi greci a fare eccezione per quanto riguarda le peripezie avventurose: quello di Dafni e Cloe non è di fatto propriamente un 'plot di separazione' e nelle pagine del romanzo non assistiamo alle consuete peregrinazioni dei personaggi per il Mediterraneo; anzi, se si esclude il sopraggiungere della stagione invernale e la breve e non molto minacciosa parentesi di pirateria, si può dire che i due pastorelli non debbano fronteggiare alcun tipo di nemico o di ostacolo, né si spostano mai dal loro scenario bucolico.

Una vera e sofferta separazione dei due amanti, invece, si verifica nel *Filocolo* a partire dal II libro: il padre di Florio allontana il figlio da Biancifiore col pretesto di farlo studiare a Montoro, secondo una motivazione ben poco avventurosa, anzi piuttosto borghese e domestica, che però si ritrova in tutte le versioni della leggenda. Tuttavia, dal momento che la fiamma amorosa del giovane non sembra estinguersi né con la lontananza fisica dall'amata, né addirittura con gli allettamenti derivati da nuove avvenenti donzelle pronte a tentarlo, i genitori architettano svariati piani alternativi per sbarazzarsi della ragazza, ritenuta naturalmente indegna dell'amore del figlio a causa delle sue (apparentemente) umili origini. Il primo stratagemma è quello che prevede di far accusare Biancifiore di un grave misfatto in modo tale da poterla condannare e dunque eliminare una volta per tutte dalla vita del figlio.

La falsa accusa in questione è quella di avvelenamento: scelta significativa, se si confronta l'identica accusa che viene fatta a Cariclea nelle *Etiopiche*, stavolta però ad opera della regina Arsace invaghitasi del suo promesso Teagene. A questo punto infatti, le somiglianze con il romanzo di Eliodoro si intensificano notevolmente. In entrambi gli episodi, le fanciulle vengono ingannate dall'apparente benevolenza di chi in realtà le sta per far cadere nel tranello; dunque nel caso di Biancifiore la coscia di un pavone, nel caso di Cariclea una coppa con del vino le fanno imputate della stessa grave accusa di avvelenamento, nonché passibili di una stessa ineluttabile pena: il rogo.

Le analogie non si arrestano qui: sia nel caso del testo boccacciano sia in quello eliodoreo, infatti, si tratta solamente della prima delle due pire innalzate per ardere le eroine, ovvero quella che le punisce ingiustamente per un'accusa di avvelenamento orchestrata *ad hoc* per liberarsi di loro. Inoltre, in ambedue le opere, tale condanna fallisce: nel primo caso, la misera Biancifiore viene salvata da Florio, il quale, avvertito in sogno della situazione in cui versa la sua amata, si precipita a difenderla in incognita, aiutato dalla protezione divina di Marte; nel secondo caso, la fanciulla resta miracolosamente incolume poiché la pietra portentosa che porta con sé riesce a proteggerla dalle fiamme. Anche nel caso del romanzo antico, peraltro, il primo rogo era stato preannunciato da un sogno che avvertiva la fanciulla; tuttavia, ella era riuscita a ricordarlo solo successivamente, quando ormai scampata alle fiamme era finita imprigionata nella stessa cella di Teagene.

Morte apparente

La falsa accusa di avvelenamento non è che il primo degli *escamotages* a cui i genitori di Florio ricorrono per allontanare Biancifiore dal loro figlio. Una volta salvata dal rogo da parte di un misterioso cavaliere, dopo il tentativo di minare la reciproca fiducia dei due amanti fornendo loro allettanti tentazioni (quella di Fileno per Biancifiore, di invenzione boccacciana, su cui torneremo più avanti, e quella delle giovani donzelle a Montoro per Florio), i due sovrani passano a rimedi più tipicamente alessandrini. Si dispongono infatti stavolta ad inscenare, anziché un falso crimine, una falsa morte di Biancifiore, la quale pur non essendo uccisa, viene venduta ad alcuni mercanti che la portano in Oriente. La morte apparente è uno dei più tipici e sfruttati *topoi* narrativi del romanzo greco che sperimenta davvero ogni

sua possibile declinazione. L'autore in cui l'espedito ricorre in maniera quasi ossessiva, con voluto intento parodico, è sicuramente Achille Tazio: Leucippe, dinanzi agli occhi stessi di Clitofonte 'muore' ben tre volte, e ogni volta lui l'ha già pianta come irremissibilmente perduta. Anche Calliroe e Anzia vengono entrambe erroneamente credute morte e dunque seppellite, ma sono poi fortunatamente rapite dai saccheggiatori di tombe destandosi ad una nuova vita di avventure. Archistratide invece, data per defunta e deposta su una bara adagiata su una barchetta, viene rinvenuta viva e vegeta da un medico che la raccoglie sul lido di Efeso.

La declinazione del *topos* qui è assai peculiare in quanto lo troviamo ricombinato con altri motivi caratteristici del genere: innanzitutto, che si tratti di morte soltanto apparente, lo si capisce nel momento in cui si comprende che il cadavere sepolto nella tomba non è di chi ci si aspettava, secondo il meccanismo tipico dello scambio di persona; in seguito, inoltre, si scopre che la persona che si credeva defunta, anziché essere morta, è stata venduta ai mercanti come schiava, secondo un altrettanto sfruttato *topos* del genere.

Il modello dell'*Apollonio re di Tiro* non basta se non a confermare una volta di più il suo ruolo di veicolo di *topoi* del genere che vanno ad infiltrare capillarmente la leggenda, se pensiamo che nella trama di tale romanzo, il motivo della morte apparente, pur presente all'appello, veniva declinato, come abbiamo visto, assai diversamente, mentre ben più affini appaiono le declinazioni degli altri romanzi antichi a quella prescelta da Boccaccio per la presunta morte della sua eroina⁸⁵.

Roghi inefficaci e nostoi finali

Importanti analogie fra il romanzo antico e quello boccacciano si rilevano anche nell'ultimo episodio significativo a livello narrativo dell'intera storia - il quale, non a caso, nelle altre versioni risultava l'ultimo prima dello scioglimento - ovvero il secondo rogo a cui stavolta non solo la fanciulla, ma anche il giovane Filocolo, sono condannati, una volta che vengono scoperti dall'ammiraglio. In particolare, il rimando va un'altra volta ad Eliodoro, già menzionato, come abbiamo visto, per le affinità riscontrate anche il primo rogo. La *variatio* rispetto al precedente antico è in

⁸⁵ Lo stesso discorso vale anche per il *topos* della prova di castità, presente sia nel *Filocolo* che in molti dei romanzieri greci (Senofonte Efesio, Achille Tazio e Eliodoro) ma non nell'*Apollonio di Tiro*.

effetti piuttosto complessa: infatti, proprio l'insolito prodigio delle fiamme che lasciano incolumi la giovane Cariclea nel primo rogo al quale veniva condannata nelle *Etiopiche*, appare ora utilizzato come espediente per il secondo miracoloso salvataggio *in extremis* degli eroi dalle fiamme, alle quali i due amanti, questa volta in coppia, vengono condannati alla fine del IV libro. Il prodigio del fuoco che lambisce il corpo del condannato senza arderlo perché protetto dalla divinità, che costituiva l'espedito con il quale nel testo eliodorea si salvava la sola Cariclea dal primo rogo, lo ritroviamo ora nel romanzo di Boccaccio nella seconda pira alla quale sono destinati i due giovani scoperti dall'ammiraglio nudi e abbracciati all'interno della torre.

Nel testo di Eliodoro invece, nel finale del romanzo, i due amanti anziché il rogo, rischiano di finire vittime sacrificali dei re etiopi ancora ignari di essere i genitori di Cariclea e costretti dall'usanza locale ad immolare fanciulli vergini prigionieri di guerra per celebrare la vittoria appena conseguita contro l'esercito persiano. Stavolta non la miracolosa pietra Pantarbe, ma le sconcertanti confessioni di Cariclea, cui abilmente l'autore fa centellinare la verità a minuscole dosi, ottenendo così una vertiginosa *suspense*, riescono a salvare la pelle a lei e al suo promesso sposo.

Al termine delle rivelazioni che finalmente ristabiliscono i legami di parentela fra la giovane e i sovrani etiopi, sciogliendo l'ultimo nodo insoluto del romanzo, esso potrà finalmente concludersi con il tanto atteso matrimonio dei due eroi. Oltre al miracolo delle fiamme inoffensive - dovute alla protezione divina dei due giovani e all'amuleto in possesso di Florio, che esattamente come Cariclea, ha con sé un monile dai poteri soprannaturali - nel finale boccacciano si riscontra anche un'"inattesa" *anagnorisis* per cui l'ammiraglio, che fino a un attimo prima voleva ardere sul rogo i due amanti, si scopre improvvisamente zio di Florio e revoca la condanna porgendo loro mortificato le sue scuse.

C'è infine un altro elemento non trascurabile: nel romanzo eliodorea infatti, tale scena si svolgeva in uno scenario etiope, ovvero in quella terra nella quale, come predetto da svariate premonizioni, i due giovani avrebbero dovuto giungere, o, nel caso di Cariclea, fare ritorno. Ecco quindi che anche il romanzo boccacciano - che apparentemente potrebbe terminare qui, alla fine del libro IV, dal momento che i due protagonisti sono sani e salvi, felicemente riuniti, e il loro matrimonio è ormai già stato consumato all'interno della torre - prosegue in questa direzione. Manca ancora,

infatti, per potersi davvero concludere, il ritorno a casa dell'eroina. Il quinto e ultimo libro è dedicato dunque al percorso a ritroso degli eroi: essi dapprima ripercorrono le tappe pregresse del loro peregrinare⁸⁶; dunque, in seguito ad una visione premonitrice, procedono verso Roma, dove finalmente si scoprirà anche per Biancifiore, così come era stato per Cariclea, l'appartenenza ad una nobile stirpe e dove avverrà il ricongiungimento con la sua famiglia. Roma in luogo dell'Etiopia, la conversione al cristianesimo in luogo dell'incoronazione a sacerdoti del tempio di Iside.

Come abbiamo già messo in luce, dal punto di vista del *plot*, è sostanzialmente questa l'innovazione più significativa operata dal *Filocolo* rispetto alla tradizione, le cui varie versioni terminavano con il rogo mancato, l'agnizione di Florio quale nipote dell'ammiraglio e le nozze; per quanto riguarda gli altri *topoi* evidenziati - quali la falsa accusa, il rogo, le pietre dai poteri miracolosi e la morte apparente dell'eroina - essi si ritrovano nelle varie versioni della leggenda, testimoniando pur sempre tuttavia la persistenza dei motivi più tipici del romanzo greco-ellenistico.

Ciò che è più rilevante sottolineare è però ancora una volta la gestione che Boccaccio fa degli stessi elementi della tradizione, che egli piega nella direzione di una narrazione dal sapore alessandrino: ciò che manca totalmente, infatti, negli stessi accadimenti narrati dal *Cantare* e nei poemetti francesi, è la presenza strutturalmente decisiva del sogno premonitore, che avverte e prepara il personaggio alla sventura imminente o gli rivela addirittura verità altrimenti inaccessibili; in ogni caso, determinando in tutto e per tutto lo svolgersi e il susseguirsi dei vari passaggi narrativi.

L'intervento personale dell'autore nel riprendere e riraccontare una storia già nota e assai popolare, si traduce dunque ora nell'inserimento di elementi narrativi costitutivi del romanzo antico che Boccaccio evidentemente sente come affini alla materia narrata; ora nel potenziamento narrativo di quelli che sono i veri e propri motori dell'azione nella narrativa greca antica, ovvero l'elemento della Fortuna; ora nello sfruttamento, ignorato dalla tradizione, delle potenzialità narrative insite nell'elemento onirico, secondo una tecnica che è quella più tipicamente ricorrente nei

⁸⁶ Prima a Rodi presso Bellisano, dunque a visitare la vecchia Sisife in Sicilia, quindi a Napoli dove soggiornano alcuni giorni. Dunque ripassano nei pressi di Certaldo, dove Florio aveva incontrato precedentemente Fileno trasformato in fiume.

romanzi ellenistici. Tutte le operazioni producono naturalmente quell'eco ellenizzante di cui parla Pioletti, che non può che testimoniare, ora che abbiamo analizzato a fondo la portata delle analogie fra i testi, un accesso, anche se con ogni probabilità indiretto, a questo immaginario, e a riconsiderare la conoscenza che Boccaccio poteva avere di questa materia.

Inserti boccacciani. La tentazione di Fileno e l'exemplum di Idalogo

Alcune considerazioni conclusive riguardano infine le innovazioni boccacciane al *plot* tradizionale e le ulteriori analogie a livello delle tecniche narrative utilizzate, a dimostrazione che non solo 'cosa' viene raccontato ma anche il 'come' rivela inaspettate coincidenze. All'interno di una narrazione che nasce, come abbiamo visto, come una riscrittura di una trama già nota, di cui l'autore ripropone gli episodi fondamentali avendo cura di ricoprirli, lungo tutta l'opera, di una vistosa patina ellenizzante, Boccaccio trova tuttavia il modo di inserire alcuni motivi di sua pura invenzione. Perciò è possibile individuare nella narrazione alcuni inserti collaterali tutti boccacciani, che non hanno precedenti né all'interno della tradizione romanza e canterina, né in quella del romanzo ellenistico.

È piuttosto significativo, tuttavia, il fatto che Boccaccio dimostri, anche in questi che sono i frutti della sua fervida immaginazione, di tenere sempre ben presente quella tipologia narrativa. Come è stato notato, sia la digressione di Fileno che quella di Idalogo costituiscono due significative innovazioni da parte di Boccaccio della trama tradizionale della leggenda di Florio e Biancifiore. Solo nel *Filocolo*, in effetti, alle giovani e leggiadre donzelle che secondo la tradizione vengono predisposte per tentare il personaggio maschile, corrisponde, simmetricamente, la tentazione di un altrettanto aitante cavaliere per la protagonista femminile, rimasta orfana del suo amato e perciò tanto più vulnerabile alle conquiste.

Il cavaliere, Fileno appunto, anch'egli come Filocolo dal nome grecizzante e allusivo, è abilmente sfruttato dalla regina madre di Florio che ne asseconda la passione per Biancifiore usandolo come una pedina per compiere il suo piano di allontanamento dei due giovani amanti. Il piano inizialmente riesce a dividere i due giovani provocando l'incontrollabile gelosia di Florio, che è deciso a vendicarsi sul rivale. Questi, avvertito come di consueto da una visione onirica, fugge in esilio forzato e trova riparo a Certaldo, dove sfinito dalle lacrime per la sua misera

condizione si trasforma in fonte. Durante il suo viaggio alla ricerca dell'amata, Florio s'imbatte in questa fonte e rimane profondamente colpito e punto dal rimorso. Perciò, durante il viaggio di ritorno, non potrà fare a meno di prevedere una tappa a Certaldo, in modo da restituire al rivale dal cuor gentile le meritate sembianze umane.

Quella che parrebbe a prima vista come una breve e innocua parentesi cortese, ambientata in un'atmosfera apparentemente dimentica di ogni riferimento all'antico, risulta avere invece un seguito rilevante, e dal gusto assai diverso, nel prosieguo della narrazione. Fileno, infatti, a differenza delle tentatrici di Florio, Edea e Calmena, lungi dal costituire una mera comparsa, acquista piano piano quell'identità che compete ai veri e propri personaggi, per quanto secondari, con una sua propria vita che scorre in parallelo a quella dei personaggi principali, e che prosegue lungo lo stesso asse temporale anche quando il narratore non la racconta.

Di diversa natura la seconda digressione, rimasta celebre soprattutto per via del suo ruolo di intermediario fra gli archetipi virgiliani (Polidoro) e danteschi (Pier delle Vigne) e la più tarda riscrittura ariostesca del tema con l'episodio di Astolfo nell'isola di Alcina, inserita dal Boccaccio proprio in quell'ultimo libro che è quasi interamente una sua creazione *ex novo*⁸⁷.

Gli amanti e i loro compagni, fatto ritorno a Napoli, si diletano godendo delle bellezze partenopee; durante una battuta di caccia, un dardo anziché colpire un cervo, finisce conficcato nella corteccia di un albero che comincia inopinatamente a gemere e a sanguinare. Gli sbalorditi astanti scoprono quindi che sotto quella dura scorza batte il cuore di Idalogo, innamorato tradito dalla donna amata, di cui ascoltano incuriositi la triste storia e di cui decidono di vendicare l'infelice sorte. Poco più in là, essi scopriranno la misera fine fatta anche dalla donna amata da Idalogo e dalle sue compagne, per la loro freddezza in vita destinate a trasformarsi in impassibili statue di marmo.

Come si vede, si tratta, questa volta, di una digressione di natura essenzialmente enciclopedico-eziologica, in sé conchiusa, che non apporta alcuna implicazione a livello della trama principale, eppure, a ben vedere, non accessoria. Non è solo il gusto ancora una volta così insistito per il mitologico e l'antico, e

⁸⁷ Javitch esamina l'importanza del *Filocolo* come ipotesto dell'incontro di Ruggiero con Astolfo trasformato in mirto nel *Furioso*: cfr. D. Javitch, *The Imitation of Imitations in «Orlando Furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985), pp. 215-239: 236-239.

neanche, nel caso di Fileno, il sospetto di un'ulteriore esercitazione sul tema della metamorfosi in fonte alla maniera di Achille Tazio, a farci tornare alla mente ancora una volta il modello del romanzo greco. Piuttosto, sia la funzione narrativa di tali digressioni, sia le modalità attraverso cui viene gestito dall'autore ora il filo narrativo di Fileno, ora la digressione eziologica di Idalogo, possono essere ricondotti nuovamente al modello del romanzo greco.

In ogni romanzo greco la fedeltà della coppia viene infatti messa sempre alla prova da uno o più spasimanti che intervengono a creare scompiglio, attentando, piuttosto equamente, alla castità ora dell'uno, ora dell'altro membro della coppia. Così accade nel romanzo di Longo, laddove a un Dorcone invaghito di Cloe, si oppone un Licenio che brama di possedere Dafni; in quello di Senofonte Efesio, in cui alla tentazione di Abrocome da parte di Manto corrisponde quella del marito di lei, Meris, ai danni della giovane Anzia. Ancora la medesima situazione si verifica in *Leucippe e Clitofonte*, dove Melite, la tentatrice del giovane protagonista maschile, fa il paio con il marito di lei, Tersandro, erroneamente creduto morto, il quale si innamora di Leucippe. Infine, lo stesso vale per le *Etiopiche*, nelle quali alle infinite peripezie derivate dall'insana passione della regina Arsace per Teagene, si sommano quelle dell'infatuazione di Achemene per Cariclea.

Ciò che abbiamo osservato a proposito dell'espedito dell'agnizione dell'eroina, vale ora anche in merito a quest'altra 'giunta' boccacciana di Fileno, la quale sembrerebbe rivelare l'intento, da parte dell'autore, di andare a correggere la tradizione laddove non presenta le caratteristiche peculiari del modello antico. Infatti, tale intervento, dal punto di vista strutturale, sembra assolvere alla funzione di complicare ulteriormente la trama e prolungare la lunga serie di ostacoli necessari in un 'plot di separazione', nonché quella di rendere simmetriche le tentazioni a cui i due amanti sono sottoposti, mostrando un'altra volta un allineamento alle esigenze strutturali richieste dal romanzo greco.

Un discorso affine ma con qualche necessaria precisazione aggiuntiva, va fatto a proposito dell'altra digressione, quella di Idalogo: i romanzi greci, in effetti, pullulano di queste figure, per così dire, di innamorati secondari, che interrompono il naturale andamento della narrazione per raccontare essi stessi, in prima persona, le loro tormentate vicende amorose: è il caso di Ippotoo e Iperante e dell'insolito amore di Ermocrate negli *Ephesiakà*, di Calligone e Callistene in Achille Tazio, di Cnemone e Tisbe nelle *Etiopiche* di Eliodoro.

Queste interruzioni momentanee del *plot* che aprono la via a divagazioni di varia natura, estremamente tipiche e caratterizzanti il genere del romanzo antico, non hanno il solo scopo di produrre uno stacco dalla narrazione principale, contribuendo naturalmente ad aumentare la varietà e il diletto del lettore, bensì anche quella, ancora più fondamentale, di attivare un costante riverbero fra l'amore principale dei protagonisti e gli amori collaterali dei personaggi minori, in un suggestivo gioco ora di echi e corrispondenze, ora di vistosi contrasti. Così anche nel *Filocolo*, questi fili narrativi minori arricchiscono la trama principale alimentando con i loro rivoli narrativi il grande fiume dell'amore principale, creando oltretutto con la nutrita serie di 'doppioni' del protagonista Florio (Fileno, Idalogo, Caleon) al tempo stesso anche dei 'doppioni' dell'innamorato 'compositore'.

3. Il romanzo greco nel *Decameron*

3. 1. Stato dell'arte

«Nella materia quanto mai varia e complessa del *Decameron*, il mondo classico è poco meno che assente» - aveva detto Branca nel suo celebre *Boccaccio medievale* - in quanto «anche quando gli si offrono naturali e suggestivi i modelli classici, il Boccaccio sembra deliberatamente sfuggirli ed escluderli, per rivolgersi ad ammirati testi medievali»¹.

Affermazioni di questo tipo, uscite dalla penna di uno dei maggiori esperti sul Boccaccio del nostro secolo, avranno certo pesato a lungo sulla critica boccacciana successiva, rendendo difficile conciliare la figura del Boccaccio con una conoscenza e un riuso del genere del romanzo greco.

Tuttavia, come abbiamo già avuto modo di rilevare, nonostante le sue affermazioni in *Boccaccio medievale*, Branca riporta nelle note a piè di pagina della sua edizione del *Decameron* romanzi greci quali ipotetiche fonti per numerose novelle, benché si affretti puntualmente ad attenuare il legame di dipendenza del capolavoro boccacciano da tali presunti antecedenti².

Eppure, come vedremo, lo scenario critico ha dimostrato nel tempo di avere sempre meno riserve a proposito di questa influenza. Già Victor Sklovskij rilevava la

¹ V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 33-34.

² Si trovano riferimenti ai romanzi greci in nota alle novelle II, 4, 5, 6, 7; IV, 3, 4; V, 1, 3, 10; VII, 2, 4; X, 4. (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., tomo IV).

‘presenza occulta’ del romanzo greco per moltissime novelle, in un lungo elenco che superava il già pur non esiguo numero di novelle per cui Branca segnalava una fonte alessandrina³.

Egli non ha dubbi sul legame tra i testi boccacciani e quelli alessandrini e nota come nel *Decameron*, oltre ad alcune novelle che si rifanno espressamente ad antecedenti greci, ce ne siano altre che ripetono i procedimenti elaborati nel romanzo greco:

[...] sono i racconti che parlano di mogli ingiustamente calunniate, di figli perduti, del loro riconoscimento da certi segni all’ultimo momento, quando ormai si lega il protagonista al palo per bruciarlo o lo si conduce all’esecuzione sotto i colpi della sferza: in quello stesso momento l’eroe non solo è graziato, ma sposa la donna che ha sedotto; queste nozze erano da tempo il sogno dei genitori, che avevano perduto i loro figli⁴.

La materia mutuata dal genere viene però trasfusa di uno spirito, quello sì, tutto boccacciano:

ciò che nel romanzo greco si spiegava con l’ira degli dei, nel Boccaccio si spiega con la sete di guadagno. Sono cambiate le rive e le mete, e perciò sono cambiate anche le avventure, per quanto sembrano sempre gli stessi racconti di naufragi e di briganti⁵.

L’analisi più sistematica delle convergenze fra il genere del romanzo greco e le novelle del *Decameron* si deve allo studio di Gesner, anche se esso costituisce semplicemente un *excursus* all’interno di un discorso che l’autrice porta avanti riguardo l’influenza del genere sull’opera shakespeariana⁶.

L’autrice si sofferma tuttavia rapidamente solo sulle novelle II, 5, 6, 7, 9; IV, 4; V, 1, 2, 3, 8, enucleando sinteticamente gli elementi di affinità con i principali romanzi antichi.

³ Concorda su II, 4, 5, 6, 7, ma rileva la stessa presenza anche in I, 1, 4; II, 8, 9; III, 8; IV, 10; V, 1, 2, 3, 5, 6, 7; X, 4. Cfr. V. Sklovskij, *Lettura del «Decameron»*. *Dal romanzo d’avventura al romanzo di carattere*, trad. a cura di A. Ivanov, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 220-224. Gesner si limita ad elencare II, 5, 6, 7, 9; IV, 4; V, 1, 2, 3; X, 8. Cfr. C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., pp. 27-33.

⁴ V. Sklovskij, *Lettura del «Decameron»*, cit., p. 221.

⁵ Ivi, p. 222

⁶ C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., pp. 14-33, e note a pp.166-173.

La studiosa inoltre mette in luce l'importante differenza fra l'utilizzo che il Boccaccio fa di questo materiale nel *Filocolo* e nel *Decameron*:

If in *Filocolo* Boccaccio demonstrated that the old Greek separation plot and its hackneyed motifs could be used in the services of the courtly-chivalric mode for such a theme as love ennobling to virtue and as a vehicle for artistic display of the highest in the literary tradition, in the *Decameron* he often reversed the process and used the same narrative motifs against a background that is frequently bourgeois or less, and in stories which sometimes have no purpose more serious than the very good one of entertaining the reader and teaching the morality of nature. In the *Decameron* Boccaccio lifted from Greek romance materials the Hellenistic requirement that they pretend to high purpose and aspire high levels of literary or heroic preciousness. In the *Decameron* he demonstrated that such fiction could exist even as comedy or farce and in the service of joyous natural love freely given rather than prudently withheld⁷.

Analogamente, anche Wolff si sofferma con una certa cura ad evidenziare, sempre all'interno di un discorso più ampio riguardante la narrativa elisabettiana, alcune affinità fra il romanzo greco e alcune novelle boccacciane. L'autore si sofferma a lungo soprattutto sul caso della X, 8, ovvero la novella di Tito e Ghisippo, che già W. Grimm, E. Rohde, G. Paris, vedevano indebitata con un romanzo greco⁸. Tale dipendenza viene spiegata dall'autore con il probabile tramite del poema antico francese *Athis et Prophilias*, noto per essere derivato da un romanzo greco perduto, ma non è escluso neanche un rapporto diretto, dal momento che «several of Boccaccio's tales show clearly that he was in contact with Greek fiction»⁹.

Il discorso condotto da Wolff è interessante, inoltre, poiché dimostra come tali convergenze tematiche sarebbero testimoniate peraltro *a posteriori* dagli stessi autori inglesi oggetto primario dell'analisi, in quanto essi mostrano di attingere proprio dalle novelle boccacciane maggiormente debitorie del genere¹⁰.

⁷ C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., p. 33.

⁸ W. Grimm, *Die Sage von Athis und Prophilias* in «Zeitschrift für deutsches Alterthum», 12, Weidmann, Berlin 1865, pp. 185-203; E. Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, cit., p. 541, n. 2, 1914; G. Paris, *Études sur la littérature de Moyen âge*, «Cosmopolis», 11 (1898), pp. 761; 764.

⁹ S. L. Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, cit., p. 248.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 248-261, in cui l'autrice opera un confronto tra le varie versioni della *Tale of two friends*; e *ivi*, pp. 370-375, in cui sono riportati gli esempi delle novelle II, 6, IV, 3, V, 1, 2,3.

3. 2. Il romanzo greco nella seconda giornata del *Decameron*

È stato notato da più parti come sia soprattutto la seconda giornata il contenitore privilegiato di questo tipo di novelle: in fondo la stessa introduzione a tale giornata, dove «si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine», non rimanda forse anch'essa al più tipico e sfruttato intreccio dei romanzi ellenistici?¹¹ La giornata è la prima all'interno dell'opera ad avere un tema prefissato, benché si tratti, in effetti, di un tema generalissimo, come sottolinea la stessa regina Filomena: essendo gli uomini stati «menati», da che mondo è mondo, dalle forze della Fortuna, l'obbligo del narrare partirà proprio da questa condizione universale dell'umanità, cioè dalla sua sottomissione al capriccio della sorte.

Ben preciso, però, è lo specifico “stampo” narrativo nel quale il tema viene “versato”; il contenuto prescritto viene infatti da subito configurato in uno schema di racconto che prevede tre costanti narrative: in primo luogo, il personaggio dovrà essere «da diverse cose infestato», e cioè attraversare una fase iniziale di peripezie negative; in secondo luogo, tutte le novelle dovranno avere un lieto fine; infine, ogni felice conclusione dovrà eccedere in qualche modo le aspettative del protagonista; la fortuna dovrà ricompensare i personaggi «oltre la loro speranza». Come nota Bardi, lo “stampo” corrisponde a quello tipico del romanzo alessandrino: «la cattiva sorte non è che uno stato intermedio, che comporta la perdita dell'identità sociale e la necessità di assumerne una fittizia in attesa del momento dell'agnizione, quando i personaggi potranno tornare alla situazione di partenza ma con un ‘sovrappiù’ di beni, di prestigio sociale o di esperienza»¹².

Se la sostanziale unità tematica delle novelle della seconda giornata sotto il comune denominatore della filigrana alessandrina è stato a lungo pressoché ignorato dalla critica¹³, è forse anche per un pregiudizio diffuso, ovvero, che, come nota

¹¹ «Boccaccio che già aveva fatto i conti con la ricezione mediolatina e volgare del romanzo greco fin dalle sue prime prove giovanili (il *Filocolo* non è altro che la riscrittura di una ‘istoria’ che vede i due giovani amanti prima insieme poi separati nel vasto scenario del mediterraneo, e alla fine fortunatamente riuniti) dedica ben due giornate del suo capolavoro alla ripresa di quelle stesse trame romanzesche; oltre alla quinta giornata, [...] è la seconda giornata a presentarsi, già fin dalla rubrica che la designa, come una vasta riscrittura dei temi e dei motivi più emblematici del romanzo greco» (M. Picone *Il romanzo di Alatiel*, «Studi sul Boccaccio», 23 (1995), pp. 197-217: 201).

¹² M. Bardi, *Il volto enigmatico della Fortuna. Il giornata*, in G. Barberi Squarotti - G. Baldissoni (a cura di), *Prospettive sul «Decameron»*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 25-38.

¹³ Oltre a Bardi, si veda, in generale sulla seconda giornata, G. Muscetta, *G. Boccaccio*, cit., 1986, pp.187-205; E. Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema «Decameron»*,

Galletti, «le novelle della seconda giornata del *Decameron* non sono comunemente ricordate fra le più efficacemente rappresentative dell'arte boccaccesca», in quanto «la virtù fantastica, il genio veramente creatore del Boccaccio, dobbiamo cercarlo altrove»¹⁴.

La natura meno 'originale' di questa giornata, però, si potrebbe leggere anche come la conferma di una sua derivazione da una materia pregressa: esiste insomma nel *Decameron* un nutrito repertorio di *topoi* tipici del romanzo greco, che sono appunto quelli che figurano nelle novelle già enumerate, particolarmente abbondanti proprio per affinità tematiche, non ascrivibili certamente all'imitazione puntuale di un testo preciso, ma che dimostrano, piuttosto, una voluta rievocazione di atmosfere e motivi ricorrenti tipici del genere *tout court*.

Tale lettura della seconda giornata è confermata dall'analisi di Picone e di Zatti, i quali convengono sul fatto che essa, «data la natura e l'estensione tendenzialmente romanzesca delle novelle, si presenta come una vasta riscrittura dei temi e dei motivi più emblematici di forme elementari, originarie, di scrittura romanzesca, quali in particolare il romanzo greco»¹⁵. In particolare, a quest'ultimo va ricondotto il tratto peculiare dell'abnorme sviluppo del 'mezzo': parallelamente al modello ellenistico, le novelle di questa giornata si articolano infatti in tre momenti: ad un *inizio* positivo succede un *mezzo* negativo per arrivare ad una *fine* di nuovo positiva. L'accento narrativo della novella cade naturalmente sulla parte centrale, così come avveniva nel romanzo greco: sono le traversie provocate da una fortuna capricciosa e crudele ad attirare l'attenzione del narratore.

Per Boccaccio però diventa altrettanto importante la fine, dove accanto alla fortuna finalmente positiva compare (seppur timidamente in questa giornata)

Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 27-38; F. Fido, *Il pentagramma della fortuna e i mercanti nelle prime cinque novelle della seconda giornata* in Id., *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 65-72; P. M. Sipala, *I meccanismi della fortuna* in Id., *Poeti e politici da Dante a Quasimodo: saggi e letture*, 1994, Palermo, Palumbo, pp. 43-54; A. Galletti, *Prefazione alla II giornata*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, Editori riuniti, 1980, pp. 93-99; L. Surdich, *Boccaccio*, Roma, GLF Editori Laterza, 2001, pp. 131-136; S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in M. Picone - M. Mesirca (a cura di), *Lectura Boccaccii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 79-97 e l'introduzione alla seconda giornata in G. Boccaccio, *Decameron* a cura di A. Quondam - M. Fiorilla - G. Alfano, Bur, 2013, pp. 281- 310.

¹⁴ A. Galletti, *Prefazione alla II giornata*, cit., p. 93.

¹⁵ S. Zatti, *Il mercante sulla ruota*, cit., pp. 86-87. Picone dedica all'argomento numerosi articoli: Id., *Dal romanzo antico alla novella medievale: Decameron II, 7*; in M. Picone - B. Zimmermann (a cura di), *Der Antike Roman und seine Mittelalterliche Rezeption*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1997, pp.321-339; Id., *Il romanzo di Alatiel*, cit.; Id., *Paralipomeni a Alatiel*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», 10 (1997), pp. 117-128.

l'iniziativa personale: l'espressione «oltre alla sua speranza» intende infatti indicare che la soluzione felice è voluta e cercata anche dal personaggio.

Le grandi tematiche che percorrono la giornata fanno parte a tutti gli effetti dello stesso armamentario inventivo del romanzo greco: travestimenti e agnizioni, false accuse e morti apparenti, tempeste di mare e naufragi, pirati e rapimenti, tombe profanate e assalti di predoni. Inoltre, la traiettoria degli avvenimenti di questa giornata è spesso tracciata sulla mappa dei grandi itinerari marini del Mediterraneo che già furono sfondo del romanzo ellenistico¹⁶. Come afferma Picone

una riproposta così attenta e capillare degli elementi costitutivi di un genere in un altro genere lontano nel tempo e nello spazio non può certo essere casuale; va bensì attribuita alla superiore programmazione autoriale. Va cioè riconosciuta a Boccaccio la precisa intenzione di confrontarsi già all'inizio della sua ricreazione novellistica del mondo in dieci giorni con una delle esperienze narrative originarie della letteratura occidentale: quella appunto del romanzo greco¹⁷.

Suddivisioni e intersezioni. Complessità strutturale della giornata

La seconda giornata a un primo sguardo presenta una partitura tematica piuttosto riconoscibile. Se si esclude la prima novella, che, come vedremo, costituisce una narrazione abbastanza a sé, in quanto intrattiene rapporti più stretti a livello 'verticale' con le prime novelle di altre giornate, piuttosto che in 'orizzontale' con le altre novelle della giornata di appartenenza, e l'ultima, che mostra caratteri suoi propri dovuti al fatto di essere narrata dal novellatore *sui generis* Dioneo¹⁸, possiamo distinguere due blocchi: il primo dalla II, 2 alla II, 5 e il secondo dalla II, 6 alla II, 9.

Al primo blocco potremmo assegnare la denominazione di 'novelle mercantescche', in quanto tali novelle vedono come protagonisti dell'azione narrativa figure mercantili. A questo primo blocco seguono invece novelle accomunate non tanto dal protagonismo di una determinata categoria sociale, bensì dalle caratteristiche peculiari del loro intreccio, estremamente complicato e denso di

¹⁶ S. Zatti, *Il mercante sulla ruota*, cit., pp. 86-87.

¹⁷ M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit., p. 202.

¹⁸ Sulla personalità di Dioneo e le sue prerogative in ambito narrativo si veda almeno E. Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo: l'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1987.

peripezie, tanto da poter essere chiamate, anche per la singolare estensione di alcune, ‘novelle-romanzo’¹⁹. Nell’analisi che segue, tuttavia, adotteremo solo parzialmente questa suddivisione. All’interno della nostra ottica, infatti, vedremo che le novelle della seconda giornata vengono a raggrupparsi secondo altre combinazioni in base alla peculiare applicazione del “filtro greco” cui l’autore le sottopone. Vedremo infatti come tale “filtro” si avvertirà nelle novelle-romanzo nell’operazione di reiterato recupero da parte dell’autore del repertorio di *topoi* alessandrini, di cui tenderà a riutilizzare gli espedienti narrativi senza cambiarli di senso, ma anzi ripetendone i meccanismi più ricorrenti fino alla stilizzazione. In tali novelle, inoltre, l’accumulo di tali espedienti in maniera tanto insistita provocherà l’effetto di aumentare il patetismo della narrazione, secondo modalità già utilizzate nel romanzo giovanile, di cui infatti ritroviamo rielaborati numerosi spunti narrativi.

Nelle prime novelle cosiddette ‘mercantesche’, invece, forse proprio per la loro funzione di indagine di quella nuova figura sociale che è appunto il mercante, e in special modo del rapporto che intercorre tra ‘fortuna’ e ‘mercatura’ attraverso vari esemplari significativi di tale categoria sociale, il “filtro greco” applicato dall’autore subisce un significativo rovesciamento del senso tradizionale.

Non mancano, beninteso, le intersezioni: se Rinaldo d’Asti, in qualità di mercante, ben si legherebbe alla triade degli altri ‘colleghi’ Alessandro Agolanti, Landolfo Rufolo, Andreuccio da Perugia, è pur vero che la novella che lo vede protagonista intrattiene un legame tematico forte anche con quella di Martellino, in quanto entrambe accomunate dalla polemica antireligiosa riguardante i falsi fenomeni di santità.

Allo stesso modo la lunga e intricata novella di Alatiel, pur essendo per certi versi da considerarsi la novella-romanzo per antonomasia, non condivide tuttavia con le altre novelle di questa tipologia il tono patetico e grave con cui vengono narrate le vicende, e anzi è fra le novelle in cui in assoluto si avverte più distintamente l’intento comico sotteso all’operazione di rovesciamento parodico condotto dall’autore²⁰.

Infine la II, 10 risulta legata ad altre novelle precedenti (II, 4, II, 6, II, 7)

¹⁹ Secondo la definizione di M. Baratto (Id., *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori riuniti, 1984, p. 129).

²⁰ Si noti come non a caso essa sia collocata dall’autore in posizione contigua alla lacrimevole novella di Madama Beritola: l’impianto e le peripezie sono affini, ma nella novella di Alatiel la conclusione puntualmente erotica di ogni incontro dell’eroina conducono il lettore ad una lettura comica della novella, laddove nella II, 6 il lettore è continuamente sollecitato ad un accorato compianto delle sventure della donna.

principalmente dal comune tema del rapimento da parte dei corsari, ma, come spesso accade quando è Dioneo a narrare, ne rappresenta l'ironico contrappunto. La complessità del gioco combinatorio e la ricerca costante dell'alternanza dei toni non può certo considerarsi casuale bensì denuncia la straordinaria abilità compositiva dell'autore: in questo modo egli non fa che scrivere e riscrivere se stesso e i suoi modelli offrendo una pietanza narrativa dal gusto estremamente vario ai propri lettori.

Il romanzesco stilizzato: le novelle-romanzo (II, 6, 8, 9)

Anche solo sfogliando queste novelle, in effetti, emerge in maniera assai smaccata come i *plots* che le caratterizzano siano canovacci narrativi ben noti all'autore, che dopo averli 'testati' nel suo romanzo giovanile ora li 'ricicla' nelle novelle attingendo dal suo serbatoio pregresso espedienti narrativi e soprattutto quel formidabile motore della narrazione che è la Fortuna. Tale operazione è evidente dal dispiegarsi quasi incontrollato di tutti i *topoi* del genere: li vediamo qui nella loro versione stilizzata, secondo una modalità di applicazione del filtro greco che sembra davvero ripetere *talis qualis* quella già incontrata nel romanzo giovanile.

Si noti il caso della novella di Madama Beritola, che riscrive davvero puntualmente sia nei contenuti che nei toni alcuni passi del suo romanzo. La novella vede per protagonista la gentildonna napoletana moglie di Arrighetto Capece ed è interamente giocata sul meccanismo narrativo della separazione forzata della donna dai suoi cari. All'inizio Beritola, rimasta senza il marito per questioni politiche, decide di fuggire, novella Archistratide, con il figlio di otto anni e uno ancora da partorire su un «legnetto», quando una violenta tempesta ne devia irrimediabilmente il cammino. Dunque, una volta sul lito, le vengono portati via anche i figli con la nutrice da una galea di corsari genovesi e resta completamente sola in un luogo disabitato. Proprio come nel *Filocolo*, ogni evento investe la protagonista con la violenza e l'ineluttabilità della *Tyche* alessandrina (non a caso il vocabolo «fortuna» ricorre, esattamente nella stessa accezione, ben sei volte nella narrazione).

Gli stessi stilemi che l'autore utilizzava nel romanzo vengono ripresi testualmente, e analogo risulta anche il tono con cui vengono presentate le vicende, volutamente sostenuto e patetico, sin dall'*incipit*:

Gravi cose e noiose sono i movimenti vari della Fortuna, de' quali perché quante volte alcuna cosa si parla, tante è un destare delle nostre menti, le quali leggiermente s'addormentano nelle sue lusinghe, giudico mai rincrescer non dover l'ascoltare e a' felici e agli sventurati, in quanto li primi rende avvisati e i secondi consola. E per ciò, quantunque gran cose dette ne sieno avanti, io intendo di raccontarvene una novella non meno vera che pietosa; la quale, ancora che lieto fine avesse, fu tanta e sì lunga l'amaritudine, che appena che io possa credere che mai da letizia seguita si raddolcisse²¹.

L'affermazione sembra quasi un'ammissione da parte di Boccaccio: la memoria ancora vivida, nell'autore, di precedenti «movimenti vari» della Fortuna, produce sulla pagina innumerevoli variazioni sul tema, che non sono però mai inutili ripetizioni; anzi, tali narrazioni hanno valore altamente educativo per tutti i tipi di lettori, siano essi felici o sfortunati («rende avvisati» i felici, e consola gli sventurati).

Beritola dunque, rimasta sola sul lito, è costretta a vivere allo stadio ferino, pascendosi di erbe selvatiche e familiarizzando con due «cavriuoli» a cui fa da madre e con i quali compensa la perdita dei suoi figli. Come nota Gesner, la situazione che dunque si viene a creare è esattamente quella di *Dafni e Cloe* ribaltata: è lei a crescere due caprette anziché prestarsi esse ad allevare cuccioli d'uomo²². Il resto della storia consiste in una serie di reazioni a catena a partire dalla separazione iniziale, che fa sì che i due figli vengano ceduti a Gasparin Doria e che lei finisca prigioniera dei marchesi Malaspina di ritorno da un pellegrinaggio, con evidente rimando allo stesso tempo al pellegrinaggio dei genitori di Biancifiore e alla fine della madre Giulia prigioniera del re Felice nel *Filocolo*.

Ulteriore sovrapposizione con la materia del romanzo è lo sviluppo narrativo delle vicende della nutrice, ricalcata sulla Glorizia del *Filocolo* e in particolare di Giannotto, figlio di Beritola che, ormai divenuto adulto, dimentico della sua umile condizione agli occhi della società, si innamora ricambiato della figlia del suo signore fino a farsi scoprire e incarcerare proprio come accadeva a Florio e Biancifiore. Persino nella compassione della moglie del marchese, che fa in modo di stemperarne la collera e impedire che i due giovani facciano una brutta fine, si

²¹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 6, p. 142.

²² «The separation plot is reminiscent of Apollonius of Tyre (an infant is lost during a sea journey), and the pastoral interlude of the bereft mother's suckling the kids is Longus in reverse (a sheep and a goat nurse the infants Daphnis and Chloe when they're abandoned). The separation, recognition, reunion, and highly desirable marriages of the children are typical of Greek romance. Any one of them could have suggested the conventional pattern» (C. Gesner, *Shakespeare and the Greek romances*, cit., pp. 27-28).

avverte l'eco della figura della moglie del re Felice nella narrazione giovanile. Il finale, anch'esso estremamente stereotipato, consiste nei mutui e davvero inverosimili riconoscimenti che sanciscono il ristabilirsi di quel «pristino stato» perduto inizialmente.

Si avverte un'insistenza maggiore, in effetti, rispetto a quanto accadeva nel *Filocolo*, sull'aspetto della perdita della condizione di partenza di personaggio: lo «stato» che viene a mutare non corrisponde unicamente alla situazione di stabilità affettiva che viene brutalmente sconvolta, bensì consiste anche nel traumatico abbassamento della condizione sociale di prestigio e agiatezza del personaggio.

Pur maneggiando una materia narrativa non nuova, nuovo è quindi questo sottile mutamento di prospettiva: pur trattandosi di materiale 'romanzesco', meno romanzesco e più tipicamente 'decameroniano' è questo insistito accento posto dall'autore sulle ricadute in termini socio-economici dei «mutamenti vari della fortuna» sulla vita degli uomini. Lungo la narrazione si descrive minuziosamente l'umiliante condizione di miseria a cui sono costretti personaggi di nobili natali; infine, l'epilogo fa in modo di assicurare a questi ultimi non solo la lieta ricomposizione della famiglia dopo lunghi anni di lontananza, ma ne ristabilisce anche il ritorno alla condizione sociale e economica che spetta loro di diritto.

Lo stesso tema di una Fortuna impietosa che causa gravi mutamenti nelle vite dei personaggi costringendoli addirittura all'esilio e alla separazione forzata, comportando per giunta una notevole diminuzione di prestigio sociale dei protagonisti, è oggetto della novella del conte d'Anguersa, anch'essa basata sulla riproposizione del già ampiamente sfruttato *plot* di separazione e di molti altri elementi presenti nel genere del romanzo greco antico. Fra questi, nella novella figura anche quello che costituisce l'avvio delle romanzesche peripezie per il personaggio, ovvero la calunnia da parte della moglie del figlio del re di Francia²³. La donna, rimasta sola in patria e invaghitasi del conte, una volta respinta dall'uomo che non cede alle sue lusinghe in nome di un'assoluta fedeltà al proprio sovrano, lo accusa di aver tentato di approfittarsi di lei.

Il motivo della calunnia della donna respinta, come mette in luce anche

²³ Il motivo è effettivamente ricorrente non solo nel genere del romanzo greco; eppure occorre sottolineare che esso è davvero molto frequente in quasi tutti questi romanzi: lo stesso comportamento della moglie del re di Francia è tenuto da Manto nell'opera di Senofonte Efesio, da Demeneta e Arsace nelle *Etiopiche* di Eliodoro.

Branca, vanta effettivamente un'antica e illustre tradizione²⁴. Occorre tuttavia rilevare che fra questi figurano anche le *Etiopiche* di Eliodoro, che tematizza lo stesso motivo all'interno del *subplot* di Cnemone, il racconto di secondo grado ancora più esemplato sul precedente della *Fedra* euripidea, con cui condivide sia il motivo della calunnia in risposta ad un disonorevole rifiuto, sia quello della punizione dell'uomo tramite l'esilio, sia infine la morte della donna che ristabilisce la verità e consente il lieto fine per il personaggio. Può sembrare poco, in effetti, ma l'affinità acquista peso se si pensa che all'interno del romanzo eliodoreo figura anche il motivo, centrale nel racconto boccacciano, della malattia d'amore.

Il *topos* dell'*aegritudo amoris*, assai ricorrente in epoca medievale, è già presente, declinato in maniera analoga alla rappresentazione boccacciana, anche nelle *Etiopiche*. Nel III libro, subito dopo la descrizione dell'incontro con Teagene, segue la malattia di Cariclea, che getta nello sconforto tutti i suoi cari che non capiscono cosa le sia accaduto; dunque il saggio Calasiris, unico ad aver intuito che l'origine del malessere risiede nel turbamento amoroso per Teagene, riesce a strappare una confessione alla ragazza e a rassicurarla sul felice futuro che la aspetta con il suo innamorato. In seguito al colloquio con Calasiris, anche alcuni medici si recano a visitare la giovane, e in una scena pressoché identica a quella di Giachetto e Giannetta narrata da Boccaccio, confermano che non si tratta di un male fisico bensì solamente di mal d'amore²⁵. Nel finale si verifica una situazione affine a quella già riscontrata per la novella di Beritola: la conclusione felice si traduce non solo nel ricongiungimento dei familiari a lungo divisi dalla sorte avversa ma nel ritorno dei personaggi ad uno stato consono alla loro elevata condizione sociale di partenza.

L'espedito narrativo della calunnia è alla base anche della novella di Bernabò: il 'mezzo' e le peripezie in esso contenute sono originate infatti questa volta dalla menzogna, assai più articolata, del mercante Ambrogiuolo, il quale per il solo gusto di aver vinta una scommessa con l'incauto Bernabò, ne diffama la povera moglie convincendolo che ella lo tradisce. In questo caso, però, la calunnia è supportata da una serie di 'prove' apparentemente schiaccianti che difatti convincono l'uomo dell'infedeltà della moglie: ignaro del fatto che tali prove sono state ottenute da Ambrogiuolo non con la frequentazione illegittima della donna ma solo grazie alla

²⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1112, n.1.

²⁵ Anche questo è un motivo ricorrente nei romanzi greci *tout court*, non solo nelle *Etiopiche*: si descrive lo stesso male affliggere Anzia e Abrocome, Dafni e Cloe con identica sintomatologia.

corruzione di un domestico, egli incarica dell'uccisione della donna un suo servitore, il quale però, impietosito dai lamenti di Zinevra, risparmia la donna, a patto che ella non si faccia mai più rivedere²⁶. Dunque ne inscena la morte per indurre Bernabò a credere che egli abbia adempito al compito assegnatogli. Ha così inizio la seconda vita di Zinevra, la quale, sotto le mentite spoglie del capitano Sicuran da Finale, incontra in seguito casualmente il suo diffamatore Ambrogiuolo, che ignaro della reale identità del suo interlocutore, finisce incautamente per confessare la sua perfida macchinazione ai danni di Bernabò. La lieta conclusione della storia viene dunque ancora una volta a coincidere con una scenografica agnizione finale in cui Sicuran «stracciando i panni dinanzi e mostrando il petto, sé esser femina e al soldano e a ciascuno altro fece palese»²⁷. Ricostruito l'effettivo svolgersi dei fatti e accertata la responsabilità del meschino Ambrogiuolo artefice dell'inganno, egli sarà infine punito con la morte e i coniugi potranno tornare felicemente alla loro vita precedente.

Si noti come Boccaccio si diverta ad esaurire ogni possibilità di sfruttamento del *topos*; l'espedito dell'*anagnorisis* appare infatti declinato alla maniera tradizionale nel caso del riconoscimento finale di Zinevra, mentre in maniera capovolta nell'inganno di Ambrogiuolo²⁸: i segni di riconoscimento che consentono generalmente di svelare una verità e sono dunque il momento risolutivo dell'intreccio, sono qui invece manipolati da un personaggio malvagio e dunque fonte di malintesi e complicazioni narrative. Anche il motivo della morte apparente si presenta nella sua modalità più meccanica e stilizzata, in una variante peraltro assai simile a quella presente nel romanzo di Caritone: anche lì viene inscenato da parte dei rivali di Cherea un finto adulterio di Calliroe, e la reazione del giovane è altrettanto furiosa di quella di Bernabò: nel caso del romanzo antico però, la punizione anziché essere delegata ad un servitore, viene messa in atto, in maniera più immediata, di getto, dal personaggio stesso, che preso dalla collera colpisce la donna che cade tramortita ed è creduta morta²⁹.

²⁶ Altro motivo ricorrente nei romanzi greci: si veda come Boccaccio qui sembri variare l'episodio di Lampone che, provando pietà per Anzia, pur avendo ricevuto l'ordine di sposarla, decide di rispettarla (Senofonte Efesio, *Abrocome e Anzia*, cit., II, 11, p. 210).

²⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 9, p. 217.

²⁸ Come nota Gesner: «The wager plot and its complications are not of the Greek romances, but the wanderings of the misused lady in masculine disguise to preserve her chastity, her sea voyage, her service with the great, the general belief that she is dead, the attack upon her instigated by a mistaken husband, are all conventional patterns in the Hellenistic novel». (Id., *Shakespeare and the Greek romances*, cit., p. 29).

²⁹ Interessante, a questo proposito, l'osservazione di Gesner: «The attack is also interesting as a cultural transformation. Chaereas, Apollonius and Theagenes each strikes or kicks his lady

Dall'imitazione alla parodia

Come abbiamo già accennato in precedenza, c'è un'altra, curiosa, possibilità di inserimento di certi *topoi* peculiari del genere del romanzo antico, ed è quella del loro rovesciamento parodico. Le osservazioni di maggior interesse in proposito sulle singole novelle sono quelle di Segre, Picone e Giannetto, in quanto tali critici non si limitano a notare la ripresa da parte di Boccaccio di questo genere, bensì individuano nell'autore un significativo intento parodico³⁰: i *topoi* che Boccaccio ripropone nelle novelle della seconda giornata, infatti, non vengono ripresi senza prima essere sottoposti ad un processo di ironizzazione nei confronti del trattamento serio e perfino tragico riservato loro nel modello³¹.

Emblematica esemplificazione di questa operazione boccacciana risulterebbe in modo particolare la novella di Alatiel, il cui intento parodico esibisce molti di questi stereotipi narrativi come un catalogo familiare che deve sollecitare la memoria del lettore colto³². L'avvenente figlia del soldano di Babilonia, le cui vicende già nel Settecento Domenico Maria Manni vedeva affini alle quelle degli innamorati Abrocome e Anzia³³, passa proprio come le eroine dei romanzi greci per le mani di pretendenti e pirati per tutto il Mediterraneo, ma a differenza delle caste protagoniste dei romanzi antichi si concede loro regolarmente anziché conservare miracolosamente la propria verginità intatta.

Tale comportamento costituirebbe non solo un rimando lampante al modello antico, ma anche una parodizzazione di quest'ultimo, di cui si divertirebbe a prendere in giro soprattutto il *topos* della fanciulla perseguitata (il motivo della «sventurata bellezza» cagione di infinite disgrazie) e dell'assoluta castità mantenuta

(Apollonius strikes his daughter) Bernabò simply orders a servant to kill the wife. That is, the culture of the Renaissance placed the destructive blow at secondhand, hardly an advance in civilization, since the order of death would indicate some reflection, and the blow of the early Greek "heroes" was always the result of a spontaneous, hot-tempered, reaction to circumstantial evidence. In each case the "hero" acts in anger for reasons that later prove to be mistaken (C. Gesner, *Shakespeare and the Greek romances*, cit., p. 29).

³⁰ Segre parla di vero e proprio «capovolgimento di romanzo alessandrino», che, sistematizzato, mira a produrre l'effetto comico nel lettore. Cfr. C. Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974, pp. 145-159; Picone, come abbiamo già rilevato, tratta dell'argomento a più riprese (vedi nota 15); N. Giannetto, *Parody in the «Decameron»: a "Contented Captive" and Dioneo*, «The Italianist», 1 (1981), pp. 7-23.

³¹ S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, cit., pp. 86-87.

³² *Ibidem*.

³³ D. M. Manni, *Istoria del Decamerone di G. Boccaccio*, Firenze, Antonio Ristori, 1742, p. 261.

in maniera indefessa dalle eroine dei romanzi antichi³⁴. La novella di Alatiel, proprio per la sua paradigmaticità, è stata oggetto di numerose interpretazioni sulle quali ci soffermeremo diffusamente più avanti; tuttavia vedremo come tale interpretazione si adatti molto bene a quasi tutte le novelle di questa giornata, essendo facilmente riscontrabile questo atteggiamento dell'autore nei confronti della sostanza tematica e ideologica delle novelle.

Benché in maniera a volte più sottile, non così smaccata come nella novella di Alatiel, a ben vedere molti altri meccanismi narrativi del romanzo greco sono infatti nella seconda giornata non solo riproposti da Boccaccio ma anche sottoposti puntualmente ad un rovesciamento parodico che finisce oltretutto per risultare anche un'autoparodia della sua narrazione romanzesca giovanile.

Vedremo dunque che il procedimento spesso attuato dall'autore del *Decameron* risponde perfettamente alla definizione di "parodia" data da Luciano Rossi:

«Parodia: quest'ultima si realizza al livello della sovrapposizione di contesti nei quali s'intreccia un vero e proprio dialogo fra il testo parodiante e il modello parodiato, che, pur restando sullo sfondo, viene nondimeno percepito dal lettore-spettatore. Però perché si possa parlare di autentica parodia è necessario che, sul piano stilistico come su quello ideologico, il nuovo testo rappresenti un vero e proprio ribaltamento del modello³⁵.

D'altronde, il critico non esita ad affermare che «non ci sia formula migliore di quella di "parodia letteraria" per definire sinteticamente l'operazione messa in atto dal Boccaccio con un termine che tenga conto delle varie soluzioni sia stilistiche che strutturali adottate dall'autore»³⁶. Alla luce di queste considerazioni, non resta che andare a verificare quanto ciò sia vero, novella per novella.

³⁴ «Le avventure di Alatiel si spiegano sullo sfondo di un modello alessandrino, ancorché sonoramente sbeffeggiato: non la virtuosa vergine che esce anche da robuste braccia malandrine per sbarcare impalmabilissima sopra il bramato talamo, ma una ragazza replicatamente violata e puntualmente posseduta da ogni uomo che capiti nel giro del suo orizzonte, anche se al marito lontano perverrà senza perdere ventura, rinnovata come la luna, deflorata ancora per buona. [...] Insomma alla catena greca delle prove di fedeltà si oppone un rosario di accoppiamenti più o meno giudiziosi e all'onesto ricongiungimento con il fidanzato perduto un allegro imbroglio di simulata ospite di esemplari monasteri» (E. Sanguineti, *Giornalino* 1973-1975, Torino, Einaudi, 1976, p. 123).

³⁵ L. Rossi, *Ironia e parodia nel «Decameron»*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988, Tomo I, pp. 365-405: 368.

³⁶ Ivi, p. 377.

Polemica antireligiosa e romanzesco rovesciato. Martellino e Rinaldo

La peculiare disposizione delle novelle all'interno del *Decameron* impone, com'è noto, una duplice lettura delle singole novelle che tenga conto dei loro legami sia in senso orizzontale che verticale. La prima novella della seconda giornata, ovvero la novella di Martellino, viene tradizionalmente imparentata, in verticale, con altre due novelle inaugurali, la I, 1 (Ser Ciappelletto) e la III, 1 (Masetto da Lamporecchio), con le quali condivide la materia religiosa oggetto dell'irriverente polemica dell'autore³⁷.

A riportarci ad un lettura 'orizzontale' della novella, tuttavia, è l'affermazione iniziale di Neifile, la quale, asserendo di voler narrare «quello che prima sventuratamente e poi, fuori di tutto il suo pensiero, assai felicemente a un nostro concittadino adivenisse»³⁸, ci propone la sua personale declinazione del tema imposto dalla rubrica e ci ricorda che ci troviamo all'interno di una giornata il cui punto focale è lo schema narrativo 'romanzesco'.

La novella racconta di come Martellino, istrionico giullare fiorentino mago del camuffamento, scampi alla forca dopo essersi finto storpio 'miracolato' durante l'accurata celebrazione della santità di Arrigo: pur essendo indubbio, perciò, che fra gli scopi primari della narrazione vi sia quello di irridere la prassi diffusa dei falsi miracoli e miracolati e ricollegarsi in tal modo alla III, 1, dove il presunto miracolo si verifica nell'improvviso riacquisto della parola da parte del 'mutolo' Masetto, tuttavia ciò per cui essa si differenzia è il suo impianto tipicamente romanzesco.

Riconosciuto come impostore da un conterraneo, Martellino sta infatti per finire linciato dalla folla, ma viene salvato *in extremis* solamente per merito della prontezza d'ingegno dei suoi due complici Stecchi e Marchese. Ecco dunque che nella resa narrativa del romanzesco, Boccaccio non può fare a meno di riutilizzare schemi a lui già noti e già collaudati nel *Filocolo*: se si astrae infatti dalla contestualizzazione realistica della narrazione, rispondente all'obiettivo di Boccaccio di fornire un pittoresco esempio della corruzione religiosa a lui contemporanea, si noterà come in sostanza il canovaccio narrativo consista nella ripresa degli stessi espedienti che egli ereditava dal modello antico ed adoperava nel suo romanzo

³⁷ Cfr. F. Fido, *The Tale of Ser Ciappelletto*, in E. Weaver (a cura di), *The «Decameron» First Day in Perspective. Volume One of The Lecturae Boccaccii*, Toronto - Buffalo - London, Toronto University Press, 2004, p. 68 e sgg.

³⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 1, p. 94.

giovanile. Qua li troviamo, però, esattamente rovesciati. L'effetto assolutamente comico della novella risiede dunque non solo nell'irriverente polemica antireligiosa che essa veicola, ma anche nella scelta dell'autore di caratterizzare gli stessi meccanismi narrativi 'romanzeschi' in senso esattamente opposto a quello consueto: qui chi scampa alla forca non è innocente come i protagonisti dei romanzi greci e dello stesso *Filocolo*, ma anzi sarebbe meritevole della punizione che sta per ricevere; non è finito in pericolo per colpa di una fortuna capricciosa e crudele, bensì a causa di una sua deliberata e irresponsabile scelta; l'agnizione, lungi dal costituire lo strumento di salvezza per i personaggi, è proprio essa stessa responsabile di tutti i loro guai. Infine, la salvezza non è affatto casuale o voluta dal fato, ma si deve semmai alla prontezza d'ingegno dei compagni di Martellino.

Inoltre, i momenti generalmente più densi di *pathos* nei modelli, quelli in cui l'eroe risultava imprigionato e rischiava la condanna a morte, vedono invece un Martellino che risponde «motteggiando, quasi per niente avesse quella presura»; e infine, laddove nell'epilogo ci aspetteremmo lacrime di commozione per lo scampato pericolo, dopo una comica descrizione di un Martellino ancora «tutto smarrito e pauroso forte», echeggiano solo le fragorose risate di Sandro Agolanti:

Il signore fece grandissime risa di così fatto accidente; e fatta donare una roba per uomo, *oltre alla speranza* di tutti e tre di così gran pericolo usciti, sani e salvi se ne tornarono a casa loro³⁹.

Lo stilema latineggiante (*praeter spem*) che riprende la proposizione del tema della giornata è pronunciato con un sorriso ammiccante dal novellatore e dal Boccaccio stesso, proprio a voler sottolineare il riallinearsi del finale al noto schema romanzesco della punizione mancata e della salvezza inopinatamente riacquistata: proprio il prevedere un identico scioglimento produce evidentemente, grazie al contrasto stridente con le premesse esattamente capovolte, un effetto di comicità e sottile richiamo parodico.

Lo stesso fenomeno è riscontrabile nella II, 2, ovvero la novella di Rinaldo d'Asti, mercante sprovveduto che si imbatte in alcuni masnadieri di cui non riconosce, dietro l'apparente gentilezza, la ferma intenzione di rapinarlo. Il fulcro tematico – e comico – della novella è costituito naturalmente dallo sbeffeggiamento

³⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 1, p. 99.

che l'autore opera ancora una volta nei confronti delle virtù dei cosiddetti santi e dei loro presunti 'miracoli': le sventure che ricadono sul disgraziato mercante infatti, dovrebbero smentire l'effettivo potere salvifico di quel san Giuliano nel quale invece il protagonista Rinaldo, «uomo materiale e rozzo», ripone una strenua speranza.

Tale operazione, però, è condotta dall'autore lungo lo stesso schema già delineato: di conseguenza, la serie di sfortune che capitano al mercante, quali finire vittima di una rapina e ritrovarsi costretto a passare la notte seminudo all'addiaccio, costituiscono, come vuole la seconda giornata, solamente la fase degli «accidenti», alla quale segue il ribaltamento in positivo della condizione in apparenza ineluttabilmente disperata del personaggio. Solo in un primo momento, infatti, come hanno pronosticato i masnadieri, le sfortune capitate a Rinaldo dimostrerebbero l'inefficacia della protezione di san Giuliano: nel finale sarà invece davvero un ottimo albergo quello che il santo avrà provveduto a fornire al suo devoto, in quanto Rinaldo si vedrà accolto da una bella e vispa vedova che oltre a ristorarlo gli offrirà anche una piacevole notte con lei. Tutt'altro che sventurato, Rinaldo appare dunque anzi baciato da una sorte benevola che oltre a permettergli di recuperare inopinatamente i beni di cui è stato defraudato, gli concede anche l'ulteriore regalo della compagnia notturna della vedova.

Appare chiaramente dunque come la *vis* comica e parodica dell'autore colpisca più bersagli: uno reale, ben noto e ricorrente in tutta l'opera, vale a dire la bigotteria, la superstizione e la corruzione morale e religiosa dilagante nella società del suo tempo; e uno più squisitamente letterario e tipico della giornata in questione. Non è difficile infatti leggere nell'"operato" di san Giuliano una riscrittura ironica di quell'assidua partecipazione che le divinità riservavano agli amanti dei romanzi antichi, nonché agli stessi Florio e Biancifiore protagonisti del suo romanzo giovanile.

Lo scarto ironico, come si vede, è notevole: se nel modello antico gli dei protettori risultavano i garanti della felice riunione di casti amanti a lungo divisi dalla sorte malevola, e si affannavano a compensare le disgrazie inflitte ai loro devoti da divinità rivali o da una fortuna invidiosa, ora Boccaccio ci mostra un santo che 'si smuove' per un uomo comune alle prese con una comune truffa ordita ai suoi danni, e ne compensa, anziché le sofferenze inaudite che affliggevano gli amanti di tali opere, le momentanee perdite materiali e disagi subiti donandogli un'inaspettata e casuale avventura sessuale e permettendogli di avere la meglio sui suoi rapinatori.

In questa riscrittura borghese della partecipazione divina alle vicende umane Boccaccio ancora una volta ironizza sul suo modello e i suoi principi narrativi costitutivi. Il primo ad essere radicalmente stravolto, lo si evince già molto bene da questa novella, è proprio quella *Tyche* che abbiamo visto essere il vero e proprio motore narrativo dei romanzi antichi e del primo romanzo boccacciano. Lo si vede da come commentano la vicenda appena narrata i giovani novellatori:

Furono con ammirazione ascoltati i casi di Rinaldo d'Asti dalle donne e da' giovani e la sua divozion commendata e Idio e san Giuliano ringraziati che al suo bisogno maggiore gli avevano prestato soccorso; né fu per ciò, quantunque cotal mezzo di nascoso si dicesse, la donna reputata sciocca che saputo aveva pigliare il bene che Idio a casa l'aveva mandato⁴⁰.

Dai commenti dei giovani si capisce molto bene che fine fa la convinzione dei protagonisti dei romanzi greci che ogni evento positivo o negativo sia opera di una fortuna capricciosa: tale credenza infatti, 'commendata', pur con una certa sorniona malizia, dai novellatori, è accompagnata dall'ammirazione, quella davvero sincera, verso il comportamento della donna, che ha saputo cogliere prontamente un "bene mandato dal cielo" che ora viene a coincidere con il piacere sessuale.

Si affaccia dunque prepotente in questa giornata apparentemente modellata sulla *Tyche* alessandrina quel libero arbitrio sconosciuto agli eroi ellenistici ma di cui dispongono i personaggi boccacciani; quello con cui si colgono con prontezza e intraprendenza le occasioni fornite dalla Fortuna. Una Fortuna, che, come si vede, è sempre più smitizzata e prosaica.

La Tyche dei mercanti: Alessandro, Landolfo, Rinaldo

La natura e il funzionamento della Fortuna, protagonista di questa giornata, come abbiamo visto, sin dalla rubrica, appaiono in effetti profondamente rivisitati. Nonostante proprio quella rubrica apposta dall'autore a qualificare il *fil rouge* delle novelle della seconda giornata sembri ricondurci allo schema alessandrino, qui lo scenario sembra sensibilmente mutato. Pur essendo indubitabile infatti che sia il mezzo, ovvero le traversie o avversità di cui è responsabile una fortuna 'nemica', l'oggetto privilegiato della narrazione, è curioso notare come a differenza di quanto

⁴⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 3, p. 108.

accadeva nel primo romanzo, queste traversie si traducano, nel *Decameron*, in indebite sottrazioni, fortuiti recuperi, inaspettate acquisizioni di natura essenzialmente materiale, economica e sociale.

La Fortuna della seconda giornata è molto spesso una fortuna che infligge ai personaggi un'imprevista perdita di beni, di ricchezza, di prestigio sociale⁴¹. Questa peculiare equazione fra una fortuna che corrisponde al guadagno economico - e per cui, di conseguenza, una sventura equivale alla perdita di ricchezza - emerge in tutta la sua evidenza nella novella II, 3, che ha come oggetto, come annuncia la rubrica iniziale, la dissennata prodigalità di tre giovani ricchi ereditieri⁴². Gli alti e bassi della fortuna dei protagonisti vengono qui esattamente a coincidere con l'andamento sinusoidale delle loro finanze, ora fiorenti, dunque drasticamente diminuite, poi in risalita dopo il trasferimento a Londra di Alessandro e l'inizio della sua attività di usuraio, in seguito nuovamente in grave crisi a causa di una guerra intestina nella dinastia inglese regnante. Infine la Fortuna, ovvero la recuperata floridità economica, tornerà a sorridere per i personaggi in seguito al matrimonio di Alessandro addirittura con la figlia del re d'Inghilterra, il che risanerà naturalmente assai «ben oltre la speranza» le dissestate finanze della famiglia.

Come si vede, dunque, anche nella II, 3 il 'mezzo' negativo viene a coincidere essenzialmente con una perdita di ricchezza e prestigio sociale che infine non solo si riequilibra ma addirittura supera lo *status* di partenza del personaggio⁴³. Non si limita a questo aspetto, tuttavia, il ricorso da parte di Boccaccio ad espedienti tipici del romanzesco greco. Il lieto fine, infatti, è raggiunto dai personaggi grazie al fortuito incontro fra Alessandro e quello che inizialmente il lettore crede essere un abate diretto a Roma dal pontefice: solo molto più tardi il narratore ne rivela gradualmente l'identità, dapprima svelandoci la sua inaspettata natura femminile e poi informandoci della sua appartenenza alla stirpe regale esclusivamente nel finale,

⁴¹ Sulla Fortuna nella seconda giornata del *Decameron* si veda la bibliografia già citata per la seconda giornata.

⁴² «Tre giovani male il loro avere spendono, impoveriscono; de' quali un nepote con uno abate accontatosi, tornandosi a casa per disperato, lui truova essere la figlia del re d'Inghilterra, la quale lui per marito prende e de' suoi zii ogni danno ristora, tornandogli in buono stato» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 3, p. 108).

⁴³ «Gli disse che a buona speranza stesse, per ciò che, se valente uom fosse, ancora Idio il riporrebbe là onde la fortuna l'avea gittato e più a alto» (Ivi, II, 3, p. 112). Si noti la duplice ironia che si cela dietro questa affermazione della donna: da un lato infatti, sappiamo che non la «fortuna», bensì le scelte irresponsabili dei suoi zii hanno «gittato» Alessandro nella miseria; dall'altro, non una fortuna non ben identificata, ma la principessa stessa, è la responsabile del mutare in positivo della situazione del personaggio; sarà lei, che, sposandolo, gli permetterà non solo di riacquistare la sua perduta agiatezza economica, ma anzi lo farà salire più alto nella scala sociale.

quando ormai il lettore è già convinto di trovarsi di fronte ad un approccio di tipo omoerotico. Boccaccio sembrerebbe dunque ricalcare lo schema narrativo delle nobili origini rivelate in seguito ad una provvidenziale agnizione, in seguito alla quale la narrazione può finalmente concludersi con le felici nozze fra gli amanti. Eppure, ci sono a ben vedere numerose differenze sostanziali. In primo luogo, se nei romanzi greci la scoperta di nobili natali avveniva solo alla fine di un faticoso riavvicinamento perseguito da entrambi gli amanti, qui Alessandro è solamente oggetto delle mire amorose dell'abate-principessa, in quanto si ritrova del tutto casualmente coinvolto dal corteggiamento della donna di cui accetta passivamente la proposta nuziale, sulla spinta, peraltro, di ragioni di opportunismo più che di sincera attrazione⁴⁴.

In secondo luogo, ciò che maggiormente marca la distanza e allo stesso tempo l'ironico ribaltamento dello schema, è il fatto che nel modello i nobili natali sono sempre simmetricamente rivelati per entrambi i membri della coppia, e costituiscono solamente l'ultimo ostacolo da rimuovere prima del lieto sposalizio finale, vero obiettivo di tutta la narrazione. Al contrario, qui l'obiettivo cui tende la novella è sintomaticamente spostato sulle ricchezze dei tre scialacquatori, dunque le nozze che seguono alla scoperta delle origini regali - questa volta espediente sfruttato asimmetricamente nel solo personaggio femminile - non sono affatto il fine, ma solo il mezzo che permette la vera felice conclusione della narrazione, ovvero il ritorno all'agiatazza economica.

Una conferma di tale riscrittura ironica di schemi noti a Boccaccio e già utilizzati in precedenza possiamo leggerla nei numerosi e dichiarati riferimenti testuali al IV libro del *Filocolo* di cui è intessuta l'intera scena dell'incontro amoroso: nella sfacciata disinvoltura dell'abate-principessa che si rivela come donna ad Alessandro, troviamo specularmente rovesciato quel Florio che si rivela nel sonno a Biancifiore una volta introdottosi furtivamente nella torre dell'ammiraglio; è lei, qui, che si dichiara al giovane, lei a formulare con piglio autorevole la proposta nuziale («ho deliberato di volere te avanti che alcuno altro per marito»), così come sempre lei celebra le nozze segrete: «essa allora levatasi a sedere in sul letto, davanti a una tavoletta dove Nostro Signore era effigiato postogli in mano uno anello, *gli si*

⁴⁴ «Alessandro, quantunque non la conoscesse, avendo riguardo alla compagnia che ella avea, lei stimò dovere essere nobile e ricca, e bellissima la veda [...]» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 3, pp. 114-115): la fanciulla diventa dunque «bellissima» agli occhi di Alessandro solo una volta soppesato il valore in termini di guadagno economico.

fece sposare»⁴⁵. In questo modo l'autore evidenzia ancora di più il trattamento ironico a cui è sottoposto lo stesso meccanismo narrativo, sottolineando come, al contrario di quanto accadeva nel *Filocolo*, nell'episodio decameroniano le nozze costituiscano la realizzazione di un desiderio tutt'altro che equamente condiviso, o per lo meno per motivi di diversa natura⁴⁶.

Anche nella novella seguente, quella di Landolfo Rufolo, la Fortuna esercita il suo potere nella sola accezione di requisitrice/dispensatrice di ricchezza⁴⁷. Pure la fortuna avversa che si abbatte su Landolfo infatti, come descritto per i tre giovani della II, 3, consiste in un'ingente perdita di ricchezze, anch'essa, peraltro, frutto di una scelta poco oculata del personaggio in ambito commerciale⁴⁸. Egli riesce quindi in un primo momento a riacquistarla, ma il paradosso, sottolineato con voluta ironia dall'autore, è che ciò accade una volta che egli si è trasformato da mercante in corsaro («al qual servizio gli fu molto più la fortuna benivola che alla mercatantia stata non era»⁴⁹). Il mare però, così come gli ha donato momentaneamente la ricchezza perduta, gli toglie successivamente tutto ancora una volta, quando lo fa cadere, a causa di una violenta tempesta⁵⁰, nelle mani di spietati corsari genovesi. Infine, sarà proprio quel mare foriero di avventure, peripezie e ritrovamenti nei romanzi greci, ad investire il personaggio di una nuova e ancora più sostanziosa

⁴⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 3, p. 115.

⁴⁶ Sui rapporti fra il *Filocolo* e il *Decameron* si veda oltre ai noti P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel «Filocolo» del Boccaccio*, «Romania» 21 (1902), pp. 40-47 e pp. 57-68; C. Trabalza, *Il «Decameron» e il «Filocolo». Le novelle della cavalleria*, in Id., *Studi sul Boccaccio*, Città di Castello, casa tipografico-editrice S. Lapi, 1906, pp. 189-218; R. Fornaciari, *Dal «Filocolo» al «Decameron»*, «Miscellanea storica della Valdelsa» 21 (1913), pp. 196-201; F. Guardiani, *Boccaccio dal «Filocolo» al «Decameron»: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti*, «Carte italiane», 7 (1985-86), pp. 28-46; anche il più recente: J. Bertolio, *Da Filocolo a Gian di Procida (V, 6): un caso di auto-riscrittura* in F. Ciabattini - E. Filosa - K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013. Proceedings of the Second Triennial American Boccaccio Association Conference* (October 4-6, 2013), Ravenna, Longo editore, 2015, pp. 129-138.

⁴⁷ La stessa narratrice, Lauretta, a commento della novella appena narrata da Pampinea e ad anticipazione della propria che sta per iniziare, postula l'identità Fortuna = ricchezza e prestigio sociale: «Graziosissime donne, niuno atto della fortuna, secondo il mio infimo iudicio, si può veder maggiore che vedere uno d'infima miseria a stato reale elevare, come la novella di Pampinea n'ha mostrato essere al suo Alessandro adivenuto» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 4, p.119).

⁴⁸ Il mercante di Ravello viene infatti presentato come colui «al quale non bastando la sua ricchezza, desiderando di radoppiarla venne presso che fatto di perder con tutta quella se stesso» (Ivi, II, 4, p. 120).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ancora una volta in un momento tendenzialmente connotato dai toni patetici, come il naufragio di un personaggio a seguito di una tempesta, l'atmosfera tratteggiata dall'autore non è tragica; anzi, come nel caso di Martellino, insiste ironicamente su dettagli che conferiscono leggerezza all'episodio, attraverso il costante confronto con il modello. Più che per la propria vita o quella della propria amata, Landolfo, a differenza degli eroi dei romanzi greci, teme di perdere le proprie ricchezze: «[...] ancora che molte volte il di davanti la morte chiamata avesse, seco eleggendo di volerla piu tosto che di tornare a casa sua povero come si vedea, vedendola presta n'ebbe paura [...]» (Ivi, II, 4, p.122).

fortuna materiale: proprio quella cassa che egli si ostina – con vistosa ironia della sorte, e, contemporaneamente, dell'autore – ad allontanare da sé, gli regalerà il lieto fine, ovvero quella ricchezza che era andato cercando tanto avidamente.

La novella è stata tradizionalmente ricollegata alla materia dei romanzi ellenistici principalmente per il notevole spazio concesso dall'autore ad alcuni elementi distintivi del genere, quali gli assalti dei pirati, la tempesta e lo scampato naufragio sul vasto sfondo del Mediterraneo⁵¹. Ciò che occorre tuttavia aggiungere e sottolineare è quale utilizzo assolutamente innovativo il Boccaccio riservi a questi elementi. Non si può non notare, ancora una volta, l'evidente ironizzazione dei suddetti *topoi* più sfruttati dei romanzi greci, ora declinati in maniera tutta boccacciana: laddove nei romanzi antichi i corsari erano responsabili della separazione forzata e del ritrovamento fortuito dei membri delle coppie protagoniste, qui ciò che è in balia del mare e dei suoi predoni non è altro che il patrimonio; ciò che il personaggio ritrova, e che costituisce dunque la possibilità del suo 'lieto fine', non è la fanciulla amata, bensì una cassa piena di gemme preziose che lo risarcisce dei beni perduti e delle avversità sofferte in precedenza regalandogli un rinnovato benessere economico.

Sottile è anche il rimando ironico al peculiare processo graduale di maturazione che subisce il personaggio nell'arco del racconto: dopo un primo momento in cui la sua fortuna e abilità mercantile è piuttosto scarsa, egli acquista consapevolezza nel suo farsi corsaro; infine, quando finalmente la fortuna decide di regalargli una nuova agiatezza attraverso la cassa piena di pietre preziose, egli ha imparato ad essere molto più prudente: «ma sì come colui in piccol tempo fieramente era stato balestrato dalla fortuna due volte, dubitando della terza, pensò convenirgli molta cautela avere a voler quelle cose poter condurre a casa sua [...]; [...] con più diligenza cercata ogni cosa che prima fatto non avea [...]»⁵².

Anche in questa novella si avvertono numerosi echi del *Filocolo*: il naufragio di Landolfo rimanda testualmente al naufragio descritto nel romanzo giovanile dell'autore, ed inequivocabile è la riscrittura ironica della sequenza in cui Florio, intenzionato a ricompensare la gentilezza di Sisife, decide di tornare presso la donna

⁵¹ Si veda ad esempio B. Zumbini, *La novella di Landolfo Ruffolo*, in «Biblioteca delle scuole italiane», 11 (1906), pp. 65-66.

⁵² G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 4, pp. 124-125. Si noti l'utilizzo, certo non casuale, dello stesso stilema adoperato dal Boccaccio all'inizio della narrazione del suo *Filocolo*: «avvenne che, un giorno, non so come, la fortuna mi balestrò in un santo tempio[...]» (I,1). Il termine, come abbiamo visto, è spesso associato all'azione perturbatrice della Fortuna nel *Filocolo* (cfr. anche Ivi, IV, 9; p. 102).

a raccontarle la felice conclusione delle sue peripezie⁵³. Nella novella del *Decameron*, difatti, il ringraziamento di Landolfo alla donna che lo aveva pietosamente raccolto sul lido e ristorato è un ringraziamento squisitamente pecuniario, così come essenzialmente di natura economica sono state le sue fortunate peripezie. All'interno della vasta bibliografia sulla novella di Andreuccio, non sono mancate letture critiche che facessero riferimento ad un riuso da parte di Boccaccio di espedienti narrativi mutuati dal romanzo ellenistico. Il dato più facilmente riconducibile al genere è rappresentato dall'episodio relativo al furto nella tomba, per il quale anche Branca annovera fra le ipotetiche fonti un romanzo greco⁵⁴.

Tuttavia, anche in questo caso, ciò che si vorrebbe rilevare, al di là dei riscontri con un singolo testo, è la precisa intenzione del Boccaccio di 'fare il verso' ad un genere *tout court*, ribaltandone il senso allo scopo di ottenere un potenziato effetto di comicità. Come ha notato Luciano Rossi, strumento privilegiato di questa operazione è senz'altro un romanzo stavolta latino, assai caro a Boccaccio, ovvero le *Metamorfosi* di Apuleio⁵⁵. Va ricordato però che lo stesso testo apuleiano derivava il suo impianto narrativo dal modello ellenistico, di cui peraltro operava una consapevole riscrittura ironica. Inoltre, come vedremo, tutti gli «accidenti» oggetto della novella trovano un loro preciso corrispondente nei *topoi* del genere sopra enumerati, permettendoci di proseguire con la medesima chiave di lettura adottata nelle novelle precedenti.

Innanzitutto, se abbiamo deciso di raggrupparla con le due novelle precedenti, è perché, ancora una volta, ci troviamo di fronte a peripezie originate da un iniziale scempenso di natura economica: il primo dei «tre accidenti» capitati ad Andreuccio, infatti, è quello che Rossi denomina la sequenza della Borsa, ovvero il momento in cui i suoi fiorini d'oro vengono notati dalla bella e scaltra «ciciliana» che escogita un piano per poterglieli sottrarre⁵⁶. Il piano, come si sa, prevede di fingersi sorella di Andreuccio, in modo tale da circuirlo e riuscire a derubarlo: è la cosiddetta «favola» di madonna Fiordaliso, «così ordinatamente, così compostamente detta» dalla donna,

⁵³ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., V, 4, pp. 553-554.

⁵⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1068, n. 1. Il motivo è presente sia nel romanzo di Senofonte Efesio che in quello di Caritone; in entrambi, inoltre, i sepolti vivi sono salvati dall'arrivo di depredatori di tombe (cfr. sulla ricorrenza dell'argomento in ambito novellistico, ancora M. Picone, *La morta viva: viaggio di un tema novellistico*, in Id. (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno di Certaldo (20-22 settembre 2001), Firenze, Cesati, 2002, pp. 11-26.

⁵⁵ L. Rossi, *I tre «gravi accidenti» della «novella» di Andreuccio da Perugia*, in «Strumenti Critici», 11 (1996), pp. 385-398.

⁵⁶ Ivi, p. 388.

da far cadere l'ingenuo Andreuccio nella trappola. Il riferimento dichiaratamente ironico, a partire dall'utilizzo dello stesso termine «favola», a quelle «favole greche» che tanto abusano dell'espedito narrativo dell'agnizione, in special modo quando questa riveli inaspettatamente la consanguineità di persone che non sembravano fino a quel momento avere nulla in comune, è evidente.

La storia di Fiordaliso, sembra dirci Boccaccio attraverso l'allusiva sottolineatura degli avverbi (*ordinatamente; compostamente*), risulta così perfetta proprio perché letteraria: perciò le parole scorrono fluide senza esitazioni o inceppamenti, modellata com'è, pressoché puntualmente, sull'esempio dei romanzi alessandrini nei quali le agnizioni sono praticamente all'ordine del giorno⁵⁷.

Il povero Andreuccio purtroppo non se ne avvede e finisce dunque vittima del raggiro della donna: l'espedito dell'agnizione dunque, tradizionalmente contrassegnato come evento positivo, portatore di benefici per i personaggi, in quanto rivelatore di una parentela vantaggiosa che comporta in genere un aumento di ricchezza e prestigio sociale, è qui riproposto 'al negativo', nella sua variante di fittizia e malevola invenzione da parte di un personaggio con intenzioni disoneste che la utilizza come strumento di manipolazione ed è foriero, al contrario, di una serie di conseguenze rovinose per il personaggio⁵⁸.

Infine, come abbiamo già brevemente accennato, viene riproposto anche l'altrettanto ricorrente *topos* della morte apparente, ancora una volta oggetto della dissacrante ironia dell'autore: l'abitudine dei briganti dei romanzi ellenistici di profanare e saccheggiare tombe, nonché quella di rinvenirvi insospettabilmente al posto del cadavere una fanciulla ancora viva, è il chiaro bersaglio di Boccaccio, che fa invece imbattere i consueti malintenzionati in un Andreuccio che li ha per così dire "battuti sul tempo" e che naturalmente li fa fuggire terrorizzati⁵⁹.

Ancora una volta, non una fanciulla a lungo cercata, ma un bene materiale, in questo caso un prezioso rubino, è ciò che il personaggio ottiene alla fine delle sue

⁵⁷ L'espedito della falsa parentela inventata da Fiordaliso per circuire il povero Andreuccio, risulta, a pensarci bene, piuttosto gratuito: ad una donna di malaffare come lei poteva bastare l'arma della seduzione per ottenere i suoi fiorini d'oro. Proprio per questo, dobbiamo considerarlo tanto più indicativo.

⁵⁸ Riassunte sinteticamente nell'ironico lamento messo dall'autore in bocca ad Andreuccio: ««Ohimè lasso, in come piccol tempo ho io perduti cinquecento fiorini e una sorella!»» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 5, p. 134).

⁵⁹ Il motivo della morte apparente ricorre in questi termini sia nelle *Efesiache* di Senofonte Efesio, sia ne *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone sia nell'*Apollonio di Tiro* sia in Apuleio. Boccaccio oltre che in questa novella, lo varia in sviluppi ampi e diversi, comici e tragici nel *Decameron*: si vedano le novelle III, 8; IV, 10; V, 2; VII, 4; IX, 1; X, 4 (ripresa dal *Filocolo* IV, 67 ss.) e anche X, 9.

peripezie, riuscendo in questo modo a ritornare circolarmente allo stato di partenza ma con il consueto ‘sovrappiù’. Certo, si tratta di un ‘sovrappiù’, a ben vedere, non solo economico: come Landolfo Rufolo, al termine della novella Andreuccio ha compiuto un percorso che lo ha reso più maturo e meno sprovveduto di quanto non fosse prima che i «tre accidenti» si abbattessero su di lui. Ma che tipo di percorso? Se Landolfo da mercante si faceva corsaro, ora vediamo un Andreuccio che da ingenuo si fa senz’altro più accorto⁶⁰; tuttavia, la sua maturazione e consapevolezza va di pari passo con una progressiva perdita d’innocenza e acquisizione di uno spregiudicato cinismo⁶¹.

La “persecuzione erotica” di Alatiel

Come afferma Segre, «chi volesse rappresentare la storia della critica come una corsa esaltante e scoraggiante entro un labirinto tortuoso potrebbe usare, tra infiniti esempi, gli studi sulla novella di Alatiel»⁶². La bibliografia su questa novella è in effetti a dir poco prolifica⁶³, e tanta altra se ne è aggiunta in seguito al suo celebre intervento⁶⁴.

⁶⁰ Rossi afferma che per quanto non sia inesatto che il protagonista sia riuscito a migliorarsi acquistando almeno un po’ di buonsenso e di presenza di spirito se non proprio di furbizia, Andreuccio non sembra aver appreso molto dalle sue disavventure, come si vede dal fatto che alla fine della novella egli racconti per filo e per segno all’oste tutto quanto gli è accaduto. In fondo si deve solo a un bizzarro disegno della Fortuna se i chierici che si apprestano a cercare lo stesso rubino involontariamente lo liberano; l’apporto personale di Andreuccio alla felice conclusione della sua vicenda è per Rossi tutto sommato minimo, e si risolve nella felice idea di metter paura al chierico che s’accingeva a penetrare nell’arca. (L. Rossi, *I tre «gravi accidenti» nella novella di Andreuccio da Perugia*, cit., pp. 397-398)

⁶¹ «[...] Andreuccio temendo v’entrò, e entrandovi pensò seco: «Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi per ciò che come io avrò loro ogni cosa dato mentre che io penerò a uscir dall’arca essi se ne anderanno pe’ fatti loro e io rimarrò senza cosa alcuna. E per ciò s’avisò di farsi innanzi tratto la parte sua; e ricordatosi del caro anello che aveva loro udito dire, come fu disceso così di dito il trasse all’arcivescovo e miselo a sé; e poi dato il pastorale e la mitra e i guanti e spogliatolo infino alla camiscia ogni cosa diè loro dicendo che più niente v’aveva» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 5, p. 139).

⁶² C. Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, cit., p. 145.

⁶³ Segre riporta, fra i giudizi critici più significativi, G. Almansi, *Lettura della novella di Alatiel*, «Paragone» 22 (1971), pp. 26-40, poi in Id., *L’estetica dell’osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 143-160; M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, pp. 96-101; U. Bosco, *Il Decameron. Saggio*, Rieti, Bibliotheca editrice, 1929, pp. 95-97; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, I, Milano, 1959, p. 325; G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1966, pp. 96; 259-60; C. Grabher, *Giovanni Boccaccio*, Torino, Utet, 1941, pp. 147-48, H. Hauvette, *Boccace*, Paris, A. Colin, 1914, pp. 264-265; C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, II, Milano, Vallardi, 1965, pp. 315-550, pp. 394-397; G. Petronio, Commento a G. Boccaccio, *Il Decameron*, Torino, Einaudi, 1950, I, p. 242, N. Sapegno, *Il Trecento*, Milano, Vallardi, 1966, p. 341.

⁶⁴ G. Mazzacurati, *Alatiel ovvero gli oggetti del desiderio*, in Id., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 25-62; E. Sanguineti, *Giornalino*, Torino, Einaudi, 1976 pp.122-125; 134-136; M. Marcus,

In seguito al discorso interpretativo inaugurato da Segre, l'assunto ormai condiviso dalla critica è quello secondo il quale la novella si attiene ad un preciso schema narrativo, quello del romanzo alessandrino - scandito in tre momenti: promessa del matrimonio, traversie ritardatrici, attuazione del matrimonio - puntualmente capovolto al fine di situare la novella nell'area del comico. Tale capovolgimento è originato naturalmente dal fatto che laddove nei romanzi alessandrini la narrazione delle traversie ritardatrici implicava solitamente l'eroico mantenimento della fedeltà morale e fisica al futuro coniuge, Alatiel «non solo difende molto tiepidamente la sua pudicizia ma si abbandona di buon grado tra le braccia dei molti uomini che la conquistano, e ciononostante giunge alle nozze lungamente protratte come *pulcella*»⁶⁵.

Il rovesciamento del *topos* della castità mantenuta strenuamente nel suo esatto contrario, inoltre, per ottenere l'effetto comico desiderato, viene sistematizzato dal narratore, che assegna a tutte le traversie di Alatiel una conclusione erotica, secondo un meccanismo iterativo che accresce, ad ogni nuovo amplesso, la comicità della conclusiva restituzione di Alatiel *pulcella*, cosicché se «nel sistema di attese di un romanzo alessandrino la curiosità veniva incanalata su come la protagonista avrebbe saputo uscire indenne da ogni traversia, nello schema rinnovato del Boccaccio l'attesa è presto [...] orientata verso l'immane conclusione erotica di ogni sequenza»⁶⁶.

Picone ha dunque approfondito l'analisi della novella inquadrandola all'interno della prospettiva intertestuale delineata da Segre sottolineando le precise affinità che essa dimostra di avere con un romanzo greco in particolare, *Le Efesiache* di Senofonte Efesio, ossia un testo che, come abbiamo accennato in precedenza, sin da tempi più antichi era stato individuato quale fonte della novella⁶⁷.

Seduction by silence, «Philological quarterly», 58 (1979), pp. 1-15; G. Barberi Squarotti, *L'orazione di Alatiel*, in Id., *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico e Ardia, 1983, pp. 64-96; M. F. Piejus, *D'Alatiel à Sofronia*, «Scritture di scritture», 36 (1987), pp.233-278; H. Thoma, *Problematicità dell'azione – complessità della forma narrativa*, «L'immagine riflessa» 10 (1987), pp. 3-24; M. Marchesini, *Le ragioni di Alatiel (Decameron, II, 7)*, «Studi sul Boccaccio», 22 (1994), pp. 257-276; M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit. e Id., *Dal romanzo antico alla novella medievale: Decameron II, 7*, cit., pp. 321-339; Id., *Paralipomeni a Alatiel*, cit., pp.117-128; B. Porcelli, *Alatiel e i dieci padroni*, «Studi sul Boccaccio», 26 (1998), pp.179-186; S. Zatti, *Il mercante sulla ruota*, cit., pp.79-97; R. Morosini, *Penelopi in viaggio 'fuori rotta' nel «Decameron» e altrove. Metamorfosi e scambi nel Mediterraneo medievale*, «Californian Italian Studies», 1 (2010), pp. 1-32; I. Tufano, *Narrativa e agiografia greca nel «Decameron»*, cit., pp. 253-263.

⁶⁵ C. Segre, *Comicità strutturale*, cit., p. 149.

⁶⁶ Ivi, pp. 150-151.

⁶⁷ Oltre al già citato Domenico Maria Manni, Hauvette e Landau vedevano come fonte diretta le

Secondo il critico è già il tema della “sventurata bellezza” con cui si apre il racconto di Panfilo⁶⁸ e che ricorre da un capo all’altro della novella, a discendere dal romanzo di Senofonte Efesio, come dimostrano le ripetute apostrofi alla bellezza quale causa di sventura presenti nel modello antico⁶⁹.

Oltre a questo elemento fondamentale, moltissimi altri sarebbero i motivi comuni alle due opere: il naufragio; l’associazione della bellezza della protagonista con le sue ricchezze; il viaggio attraverso gli stessi mari, che tocca gli stessi porti, come Alessandria, Rodi o Cipro; il desiderio di alcuni corteggiatori di avere la protagonista come moglie; infine, addirittura il numero delle aggressioni fatte alla castità di Anzia (tutte da lei respinte), che ammonta a nove, coinciderebbe con il numero di quelle subite da Alatiel⁷⁰.

Naturalmente, anche questa volta la trama romanzesca antica muta radicalmente di significato, pur mantenendo invariato il suo contenuto narrativo: cambia cioè nella novella il segno posto davanti agli stessi identici temi e motivi del romanzo, che da esemplari diventano antiesemplari e da edificanti passano a licenziosi. La fedeltà costante di Anzia e Abrocome viene così sostituita dall’infedeltà sistematica di Alatiel; il viaggio marino non è più una parentesi innocua ma il fattore decisivo nella vita del personaggio novellistico; l’esperienza erotica non viene evitata ma consumata fino in fondo. L’inversione del segno positivo in negativo comporta però una valorizzazione da parte di Boccaccio

Efesiache di Senofonte Efesio: «Dans la nouvelle d’Alatiel (II, 7), il a commencé par raconter les aventures d’une femme que son extraordinaire beauté expose aux entreprises les plus dangereuses pour sa vertu, un peu comme l’Anthia de Xénophon d’Ephèse, avec cette différence essentielle que l’héroïne grecque réussissait à rester chaste» (H. Hauvette, *Boccace*, cit., p.247); «Die Abendteuer der Prinzessin von Babilon (II.7) sind den der Antias im Romane des Xenophon von Ephesus nachgebildet» (M. Landau, *Die Quellen des Dekameron*, cit., p. 92). Lee, da parte sua, riconosceva una certa somiglianza tra la novella di Alatiel e le *Efesiache* ma riteneva che questa somiglianza non fosse di grande peso: «The resemblance, however, is very slight, and [...] merely consists in the antique setting» (A. C. Lee, *The Decameron. Its sources and analogues*, cit., p. 37).

⁶⁸ «Molti furono che la forza corporale e la bellezza, e certi gli ornamenti, con appetito ardentissimo disiderarono, né prima d’aver mal disiderato s’avvidero, che essi quelle cose loro di morte essere o di dolorosa vita cagione. [...] Mi piace di raccontare quanto sventuratamente fosse bella una saracina alla quale in forse quattro anni avvenne per la sua bellezza di fare nuove nozze da nove volte» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 7, pp. 159-160). Solo questo ci dice l’autore: in Boccaccio è carente la *descriptio superficialis*, proprio come accade nel romanzo greco, dove la portentosa bellezza della protagonista è menzionata con frequenza attraverso numerose iperboli, eppure non viene mai descritta.

⁶⁹ «O bellezza funesta a tutti e due!» (II, 1); «Ahimè questa nostra bellezza dunque ha tramato ai nostri danni: per la sua dannosa bellezza Abrocome è morto a Tiro; io morirò qui» (II, 11); «o bellezza ingannatrice, o fascino che sei la mia sventura! Perché rimanete nella mia persona ad angustiarmi?» (V, 5). Senofonte Efesio, *Abrocome e Anzia*, cit., pp. 202; 210; 237.

⁷⁰ Manca però nel romanzo ogni tentativo di inserire questi episodi in una successione che sia discreta (alcuni aggressori ritornano sulla scena più volte) e formativa (non c’è differenza sostanziale fra gli aggressori). Cfr M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit., p. 209, n. 20.

dell'esperienza negativa per raggiungere una positività più alta e sicura. In effetti, alla circolarità chiusa del romanzo si contrappone la circolarità aperta della novella, la cui fine risulta solo apparentemente simile al punto di partenza. La donna che alla fine della novella va in sposa al re del Garbo, come gli altri protagonisti della II giornata, ha perso qualcosa - in questo caso la verginità - ma ha alla fine guadagnato un sovrappiù che viene a coincidere, nel caso di Alatiel, con una nuova maturità e consapevolezza.

Si capisce dunque come l'innovazione più vistosa operata dall'autore, ovvero, evidentemente, la scelta di ridurre la canonica coppia del romanzo antico al solo elemento femminile, pur riflettendo una scissione già verificatasi, come molti hanno notato, nell'agiografia, risponda tuttavia alla volontà di Boccaccio di concentrarsi unicamente su Alatiel e il suo percorso di crescita personale.

Come nota ancora una volta Picone, avviene un significativo spostamento del *focus* della narrazione, per cui la conclusione della novella in realtà non consiste – ed è questo il punto in cui si distanzia maggiormente, e volutamente, dal modello – nella tanto agognata riunione degli amanti, bensì nella felice agnizione che la protagonista fa di sé, ovvero «nella scoperta del senso da attribuire alla propria storia»⁷¹. Nel fare questo, naturalmente, Boccaccio è in grado di parodizzare contemporaneamente sia il romanzo antico, sia il modello agiografico, che prevedeva la narrazione di un percorso di crescita e maturazione spirituale attraverso una severa astensione dai piaceri sensuali⁷².

Anche per questa natura composita della parodia boccacciana, che ammicca a più tradizioni differenti, è più plausibile che il Boccaccio, piuttosto che avere presente un unico romanzo preciso, quello di Senofonte Efesio, si prefigga, ancora

⁷¹ M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit., p. 214 e ss.

⁷² «Le vicende meravigliose ed eroiche di vergini vittoriose e passate intatte tra i pericoli più aspri e la più lasciva cupidigia degli uomini era tema prediletto così nell'agiografia come nelle narrazioni cavalleresche e fiabesche. Sant'Orsola e Sant'Uliva da una parte, Vergogna o Rosana dall'altra avevano innumerevoli sorelle. Una di queste, stilizzata in elegantissima ironizzazione è pure Alatiel, anch'essa vagante per il Mediterraneo, anch'essa accompagnata da altre vergini che, come dice Boccaccio, “sommamente confortandole a conservare la loro castità, affermando sé avere seco proposto che mai di lei se non il suo marito goderebbero” [...] tentata... e volentieri condiscendente ma non per questo sottratta al canonico lieto fine edificante, all'epilogo trionfale sui cui garrisce, vittoriosa di tutte le battaglie, la bandiera della verginità. Ma è una bandiera dell'impresa ironica *bocca basciata non perde ventura anzi rinnova come fa la luna*. La cabaletta finale corona lieve lieve la insistente e pungente ironizzazione letteraria» (V. Branca, *Ironizzazione letteraria come rinnovamento delle tradizioni*, in Id. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 337).

una volta, di parodiare un genere nel suo insieme⁷³. Come dimostra l'acuta analisi di Deligiorgis, accanto alle somiglianze con tale testo, che pure sono effettivamente numerose, occorre rilevare molteplici allusioni dell'autore anche ad altri romanzi dello stesso genere⁷⁴. Ad esempio, potrebbe essere stato il romanzo di Achille Tazio, unico dei romanzieri greci ad operare una vistosa infrazione alla regola della castità dei protagonisti, ad aver suggerito questo indirizzo narrativo per le vicende erotiche di Alatiel⁷⁵.

Inoltre, con esso la novella ha in comune anche il viaggio per mare verso Cipro della 'coppia di amanti': con significativa *variatio*, tuttavia, laddove Clitofonte adduceva come pretesto per sfuggire alla tentazione di Melite la superstizione popolare che vietava il sesso durante le trasferte marine, in Boccaccio Alatiel e il mercante di Cipro non si fanno alcuno scrupolo scaramantico ad approfittare della traversata per sollazzarsi⁷⁶. E pensare che giusto poco prima, Alatiel aveva manifestato l'intenzione di mettere un freno alle sue avventure erotiche, tanto da chiedere al mercante di trattarla come una sorella; poi però, durante il viaggio, era avvenuto «quello che né dell'un né dell'altro nel partir da Rodi era stato intendimento: cioè che incitandogli il buio e l'agio e 'l caldo del letto, le cui forze non son piccole, dimentica l'amistà e l'amor d'Antioco morto, quasi da uguali appetito tirati, cominciatisi a stuzzicare insieme, prima che a Baffa giugnessero, là onde era il cipriano, insieme fecero parentado; e a Baffa pervenuti, più tempo insieme col mercatante si stette»⁷⁷.

Anche stavolta, la parodia verso la tendenza diffusa dei protagonisti dei romanzi greci di fingersi fratello e sorella per mascherare una relazione amorosa, è lampante: in quelle narrazioni, però, la finzione veniva mantenuta, come testimoniano i casti Teagene e Cariclea che fino alla fine del *plot* non svelano la natura non fraterna del loro amore.

Non è dunque il caso, come sostiene Deligiorgis, di fare di Alatiel una novella Anzia, benché le somiglianze con il romanzo di Senofonte Efesio siano più numerose e smaccate che con altri romanzi. Il bersaglio parodico è un modello

⁷³ Secondo Delcorno Branca, anche le pulzelle perseguitate del romanzo arturiano. Cfr. Id., *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 19-22.

⁷⁴ S. Deligiorgis, *Boccaccio and the Greek Romances*, «Comparative literature» 19 (1967), pp. 99-113.

⁷⁵ Nel V libro di *Leucippe e Clitofonte* il protagonista Clitofonte cede alle *avances* della vedova Melite.

⁷⁶ A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., V, 15-17, pp. 455-457.

⁷⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 7, pp. 177-178.

narrativo nel suo insieme e la sostanza ideologica che lo informa (la virtuosa capacità di mantenere la propria castità attraverso mille peripezie che la mettono ripetutamente in crisi): per questo, come nota Ilaria Tufano, le affinità che si riscontrano con il modello del romanzo greco sono altrettanto abbondanti e profonde con il modello agiografico che da esso dipende e dal quale si sviluppa⁷⁸.

Se come afferma la studiosa l'unica sicura differenza che distingue le agiografie dai romanzi antichi risiede nel finale, in cui può comparire l'agognato martirio e la morale edificante oppure un appagante lieto fine che si concretizza in un bel matrimonio⁷⁹, vediamo che Boccaccio è capace di fondere queste due tradizioni nell'epilogo della II, 7, presentandoci entrambi i finali: quello che il lettore dà per scontato, ovvero il famigerato matrimonio con il re del Garbo, che tuttavia, a ben vedere, rimane implicito nella narrazione senza essere rappresentato dall'autore, e quello effettivo con cui termina la novella, ovvero il celebre resoconto mistificatorio che la fanciulla fa delle proprie vicissitudini al padre. Quando finalmente, dopo tante peregrinazioni, Alatiel si trova faccia a faccia con il sultano, dopo tante pagine di singolare mutismo, il lettore sente per la prima volta la voce della fanciulla, e ne ascolta quello straordinario capolavoro parodico che è il suo racconto finale, la sua 'favola', per riprendere la definizione assegnata al racconto di Madonna Fiordaliso della II, 5, con la quale ha molti punti di contatto⁸⁰.

Proprio come il racconto della bellissima «ciciliana», infatti, il racconto di Alatiel, che si presenta al sultano quale reduce di una reclusione nel convento di «San Cresci in Val Cava», è parodia nella parodia, in quanto, come spiega efficacemente Picone, «costituisce la *mise en abyme* della fonte di cui la novella

⁷⁸ Come provato da Cataudella le vite di alcuni santi non sono altro che adattamenti edificanti di trame romanzesche. Il critico rileva ben cinque principali temi comuni fra i due generi: il motivo odeporico, componente essenziale nel romanzo ellenistico e episodico nelle agiografie, il motivo giudiziario, il motivo magico, il motivo onirico, il motivo storico – riferimenti ad eventi realmente accaduti – e accanto a questi, hanno rilevanza anche alcuni motivi minori, ancora più sintomatici dei primi, tutti inseriti e parodizzati all'interno delle novelle appena trattate: il travestitismo, la vergine nel lupanare, i miracoli o eventi straordinari in prossimità dell'esecuzione, la difesa della propria castità, il giudizio di dio, l'allattamento animale, il ratto delle ragazze. Cfr. C. Cataudella, *Vite di santi e romanzo*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, I, pp. 933-952 e anche I. Tufano, *Narrativa e agiografia greca nel Decameron*, cit., pp. 253-263.

⁷⁹ I. Tufano, *Narrativa e agiografia greca nel Decameron*, cit., pp. 255-256.

⁸⁰ La singolare assenza della parola in Alatiel lungo tutta la novella è stata a lungo indagata dalla critica che ha sempre interpretato l'esplosivo racconto finale come la tappa conclusiva di un processo di maturazione della protagonista. Non mancano però anche altre interessanti visioni come quella di Morosini, secondo la quale la caratteristica tradizionalmente identificativa di Alatiel è una condizione comune anche ad altre eroine boccacciane del *Decameron* e non solo (Cfr. R. Morosini, *Penelopi in viaggio*, cit., pp. 1-32). Si veda su questo aspetto la bibliografia già citata alle n. 226-227.

raccontata da Panfilo rappresenta la scrittura»⁸¹: «trasformando la sua odissea erotica attraverso il Mediterraneo in una *peregrinatio* virtuosa», Boccaccio nella conclusiva orazione dell'eroina ricalca i suoi modelli narrativi stavolta senza rovesciarli, narrando la storia “come avrebbe dovuto svolgersi” secondo i canoni del romanzo antico e, contemporaneamente, delle vite dei santi, quasi a dare ulteriore conferma al lettore della propria risoluta intenzione di ibridarli e irridarli entrambi.

Ma non è finita qui. Come nota Surdich, « se ben si osserva, anche questa volta, la direzione imboccata dalla conclusione della novella non è estranea nemmeno a un risultato di autoparodia»: non si può non includere infatti, nella catena dei rimandi, fra Alatiel e le sue più lontane antenate letterarie, l'anello di congiunzione della figura già boccacciana di Biancifiore, la quale, al contrario della protagonista della novella, sopravviveva a infinite disavventure e cadeva in condizione di prigionia, ma con fierezza ed orgoglio giungeva casta alle nozze con il suo Florio⁸².

In quest'ottica, anche l'orazione finale della fanciulla sembra voler riecheggiare le numerose ricapitolazioni che affollano il copioso romanzo giovanile dell'autore: naturalmente, anche in questo caso, il gioco di falsificazioni e omissioni delle proprie vicissitudini dovrà leggersi quale ulteriore ironico rovescio di quella frequente tecnica riassuntiva impiegata dai personaggi del *Filocolo*.

Rapimenti senza riscatto. Quando il pirata è 'cortese'

Un'altra vera e propria riscrittura parodica dei tipici meccanismi narrativi del romanzo greco, è vista da Nella Giannetto nella novella di Bartolomea e Riccardo di Chinzica (II, 10)⁸³. Secondo l'interpretazione della studiosa, che coincide con quella appena presentata per le altre novelle finora analizzate, la novella si configura infatti come una voluta e perfetta parodia di tutti gli espedienti più tipici del genere: l'autrice 'smonta' la novella e ci mostra come ogni singola vicenda possa effettivamente corrispondere a tutti quegli elementi funzionali presenti in ogni romanzo greco, ora specularmente rovesciati nel loro contrario. La relazione matrimoniale fra Bartolomea e Riccardo di Chinzica è infatti messa in pericolo dal

⁸¹ M. Picone, *Paralipomeni su Alatiel*, cit., p. 123.

⁸² L. Surdich, *Boccaccio*, cit., pp. 240-241.

⁸³ N. Giannetto, *Parody in the «Decameron»: a “Contented Captive” and Dioneo*, cit., pp. 7-23.

rapimento della donna da parte del pirata Paganino; il marito Riccardo intraprende quindi la consueta *quête* individuando dove la moglie si trova e fronteggiando gli ostacoli che li dividono; quando però finalmente riesce a liberarla con la promessa di un riscatto, Bartolomea, con un ironico colpo di scena, finge inizialmente di non riconoscere suo marito, e infine confessa a Riccardo di non avere nessuna intenzione di tornare a casa con lui, più che mai decisa a rimanere ‘ostaggio’ del più aitante Paganino. La novella si conclude dunque con la morte dello scornato Riccardo di Chinzica e le nozze fra Bartolomea e Paganino.

Come si vede, una tipica struttura appartenente al romanzo greco è impostata e seguita in maniera abbastanza prevedibile, finché, al momento dell’epilogo, la conclusione canonica è evitata: le due funzioni narrative finali (mancata agnizione e fallito ritorno dal coniuge perduto) si discostano da quelle previste dal genere, ma non per mera o casuale *variatio* rispetto al modello; piuttosto, in linea con quanto abbiamo rilevato nelle novelle precedenti, si avverte chiaramente dietro tale operazione l’intento di realizzare un perfetto rovesciamento del finale atteso. Ai momenti tipici dell’agnizione, della felice riunione degli sposi, e del ritorno di entrambi in patria, corrispondono difatti un fallito riconoscimento, un mancato ricongiungimento dei due coniugi e infine il ritorno al punto di partenza del solo e scornato Riccardo.

Non si tratta evidentemente del parziale rifiuto di uno schema, ma di una negazione simmetrica e esattamente speculare di tutti i *topoi* del genere. La parodia infatti colpisce molteplici bersagli: *in primis*, la squilibrata coppia di amanti, non ugualmente caratterizzati, come tutti gli eroi dei romanzi greci, né dalla bellezza né dalla gioventù, né, a ben vedere, dalla passione amorosa: la coppia ci viene infatti da subito presentata come una coppia infelice, in cui una moglie giovane e fresca è costretta a seguire un severo calendario di astinenze sessuali del quale l’anziano e pedante marito si fa scudo per celare la sua scarsa prestanza fisica.

Dunque, naturalmente, è oggetto della parodia anche il meccanismo dell’agnizione, utilizzato frequentemente dall’autore - come abbiamo già visto e come vedremo specialmente nella V giornata - nel suo modo rettilineo e ortodosso, ma che ora risulta piegato all’uso segnatamente comico che vuole farne l’autore. Il riconoscimento inizialmente fallito ha infatti luogo quando marito e moglie si trovano finalmente a tu per tu; ma anziché preludere al ripristino della coppia, esso sancisce la definitiva separazione dei coniugi. Proprio perché la donna riconosce il

marito, con tutte le sue carenze e le sue idiosincrasie, i suoi ossessivi divieti e festività da rispettare, proprio perché l'agnizione si realizza, non ha luogo l'*explicit* convenzionale dell'agnizione consistente nella salvezza, nella riappacificazione, nel ricongiungimento.

Tale parodia del convenzionale meccanismo dell'agnizione avviene inoltre, non a caso, nella novella successiva a quella di Bernabò e Zinevra, che si concludeva, al contrario, con un'agnizione assolutamente tipica e risolutiva. In questo modo il novellatore, per l'appunto Dioneo, ci consegna in posizione perfettamente contigua alla novella più classica di agnizione, la sua parodizzazione.

Nello stesso senso viene rifunzionalizzato l'espedito del rapimento. Non solo questo non avviene più nel bel mezzo del Mar Mediterraneo, ma lo scenario esotico e avventuroso che faceva da sfondo a tale avvenimento nei romanzi greci si è ora tramutato in una banale giornata di pesca a largo della costa pisana; inoltre, l'accadimento tradizionalmente connotato in senso tragico, come un evento traumatico subito dal personaggio, separato a forza dal proprio amante, è qui inaspettatamente interpretato come un evento positivo che migliora, al contrario, la vita sentimentale di Bartolomea, conducendola fra le braccia di un amante più soddisfacente dell'anziano marito:

“[...] E dicovi così, che qui mi pare esser moglie di Paganino e a Pisa mi pareva esser vostra bagascia, pensando che per punti di luna e per isquadri di geometria si conveniano tra voi e me congiugnere i pianeti, dove qui Paganino tutta la notte mi tiene in braccio e strignemi e mordemi, e come egli mi concì Dio vel dica per me [...]”⁸⁴.

L'esplicita insistenza da parte di Bartolomea sull'incapacità erotica del marito di contro alle doti amatorie del pirata, mira anch'essa a mettere in scena una significativa e dissacrante infrazione dello schema canonico del romanzo greco: infatti da un lato, in tali testi, l'astinenza sessuale fra i due sposi non è mai oggetto di rimostranza ma anzi accettata di buon grado dagli amanti poiché considerata virtuosa; dall'altro, l'autore ha ben presente quanto fosse temuta, dalle eroine di quei romanzi, quella cupidigia sessuale propria dei corsari che ora viene invece così sfacciatamente apprezzata dalla donna rapita.

⁸⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 10, p. 226.

La novella viene così a rappresentare un esempio mirabile della rifunzionalizzazione in chiave parodica degli elementi tipici del romanzo greco, e al tempo stesso della loro contaminazione con schemi narrativi propri del narratore, come, in questo caso specifico, il *topos* della ‘mal maritata’. Come si è visto anche nella novella di Alatiel, per Boccaccio la castità esemplarmente mantenuta non è affatto una virtù ma solo un’inutile ed ingiusta costrizione di quello che è un insopprimibile istinto sia degli uomini che delle donne.

Lo scopo del racconto di Dioneo è proprio dimostrare quanto siano idealizzati e letterari questi paradigmi di fedeltà e castità; anche in questo caso la giustapposizione alla novella precedente è fortissima, ed addirittura dichiarata dal personaggio: proprio i casi di Zinevra e Ambrogiuolo suggeriscono per contrasto l’idea della novella al narratore, modificandone l’ispirazione iniziale⁸⁵. L’eccesso di virtù di Zinevra, fedele a un marito che la lascia spesso sola per via dei suoi commerci, è del tutto inverosimile; le donne ‘reali’, non letterarie, si comportano come Bartolomea, non come Zinevra. Il desiderio femminile è naturale e pari a quello maschile e perciò ha lo stesso diritto di essere soddisfatto; per cui non si può far altro che essere solidali con Bartolomea, finalmente trattata da Paganino come avrebbe dovuto essere trattata dal marito.

Alla rappresentazione negativa di Riccardo di Chinzica corrisponde, dunque, sempre in base al criterio del ribaltamento comico, la caratterizzazione in positivo del pirata rapitore, ovvero Paganino, che diventa esempio paradigmatico di questa connotazione per così dire ‘protoromantica’, della figura del pirata. Un timido accenno di caratterizzazione positiva della figura del pirata si notava già nella novella di Landolfo Rufolo, il quale andava incontro a maggiori successi commerciali una volta convertitosi di mercante in pirata. Per il resto, il più delle volte i corsari che pure imperversano nelle novelle della seconda giornata sono solo genericamente evocati, svolgendo la funzione di puro motore narrativo, senza incarnarsi in personaggi ben delineati. Con la figura di Paganino invece, si affaccia una nuova significativa figura, quella del ‘pirata cortese’, che troverà in Ghino di

⁸⁵ ««Belle donne, una parte della novella della reina m’ha fatto mutar consiglio di dirne una, che all’animo m’era, a doverne un’altra dire: e questa è la bestialità di Bernabò, come che bene ne gli avvenisse, e di tutti gli altri che quello si danno a credere che esso di creder mostrava: cioè che essi, andando per lo mondo e con questa e con quella ora una volta ora un’altra sollazzandosi, s’immaginan che le donne a casa rimase si tengan le mani a cintola, quasi noi non conosciamo, che tra esse nasciamo e cresciamo e stiamo, di che elle sien vaghe”[...]» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 10, p. 219).

Tacco (X, 2) la sua più riuscita rappresentazione⁸⁶. Anche alle spalle di tale nobilitazione del personaggio del pirata è possibile che ci sia ancora una volta il modello del romanzo alessandrino. La novella X, 2, pur esulando dal tipo di operazione di riscrittura parodica finora descritta, risulta infatti interessante ai fini del nostro discorso in quanto ci permette di notare come vari elementi della caratterizzazione del personaggio di Ghino quale ‘pirata cortese’, trovino corrispondenza ancora una volta all’interno del genere del romanzo greco, in particolare delle *Etiopiche* di Eliodoro.

Come è stato notato dalla critica, numerosi sono gli elementi che delineano il Ghino di Boccaccio come un fuorilegge cortese⁸⁷: la pratica di un comportamento liberale e magnanimo, l’effettiva origine nobile del personaggio e la sua caduta a causa di un torto subito, la sua scelta eroica di vivere alla macchia senza compromessi⁸⁸.

La significativa attestazione, nelle *Etiopiche* di Eliodoro, del personaggio di Thiamis, il quale, proprio come Ghino, nato di nobile condizione, in seguito ad un torto subito, sceglie di uscire dalla società civile e di vivere a sue spese, sembra costituire un’ulteriore conferma della dimestichezza di Boccaccio con l’armamentario inventivo del romanzo greco⁸⁹. Ghino e Paganino sarebbero dunque accomunati da una caratterizzazione positiva che celerebbe la presenza di un modello di pirata cortese alessandrino.

Tuttavia, è evidente ciò che invece li distingue nettamente, e cioè il trattamento riservato loro dall’autore: manca insomma nella novella della decima giornata quell’intento ironico che l’autore dimostra in modo così manifesto nel

⁸⁶ Non sembra una mera suggestione ma piuttosto un dettaglio importante il fatto che l’altro esemplare di pirata ‘cortese’ figuri proprio nella novella X, 2, ovvero, nel ribaltamento speculare della II, 10.

⁸⁷ F. Veglia, *Banditi e pirati nella narrativa medievale. alcuni casi di fuorilegge cortesi*, «Cahiers d’études italiennes», 6 (2007), pp. 9-29.

⁸⁸ «Ghino di Tacco, per la sua fierezza e per le sue ruberie uomo assai famoso essendo di Siena cacciato e nimico de’ conti di Santafiore ribellò Radicofani alla chiesa di Roma: e in quel dimorando, chiunque per le circostanti parti passava rubar faceva a’ suoi masnadieri» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., X, 2, p. 850). Pur essendo tali vicende storicamente attendibili e il personaggio realmente esistito, è probabile che abbiano agito anche i modelli letterari.

⁸⁹ Il personaggio di Thiamis, capo dei pirati che rapiscono gli innamorati Teagene e Cariclea appena sbarcati in Egitto, ovvero il figlio di un sacerdote egiziano, è stato defraudato dal fratello della legittima successione al padre; si dà dunque alla macchia e diventa capo di uno dei gruppi pirateschi della zona del Delta del Nilo, dove un’intera comunità di persone vive dei proventi della pirateria. La sua figura straordinaria risalta immediatamente, le sue qualità di capo sono quelle proprie di un buon comandante militare, e, soprattutto, il suo comportamento si dimostra del tutto liberale, per esempio con l’anteposizione della straordinaria bellezza della fanciulla all’intero bottino. Lo scioglimento della trama porterà naturalmente ad un riequilibrio del torto subito, e il nobile Thiamis potrà felicemente ricongiungersi con il padre e rioccupare la posizione sociale che gli spetta.

tratteggiare la figura di Paganino, mettendone in luce le qualità allo scopo di far risaltare, per contrasto, le mancanze del rivale Riccardo di Chinzica, e sottolineare così il complessivo ribaltamento parodico dello schema narrativo ellenistico.

3. 3. Osservazioni sulla quinta giornata

La rubrica della quinta giornata, nella quale «si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti felicemente avvenisse», viene comunemente chiamata, per comodità di sintesi, la giornata degli amori a lieto fine. Viene piuttosto naturale, infatti, contrapporla alla giornata precedente - dove «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine» - della quale sembra essere il corrispettivo simmetricamente antitetico.

Lo schema narrativo, indicato anch'esso, come di consueto, dalla rubrica, ci ricorda tuttavia da vicino anche un'altra giornata, la seconda. Proprio come in quel caso, infatti, le novelle risultano scandite in varie fasi: alla situazione di godimento amoroso iniziale, succede un momento centrale di perturbazione (i «fieri e sventurati accidenti») e infine il ribaltamento felice delle sorti che scongiura *in extremis* un incombente finale tragico e riconduce le vicende dei protagonisti ad un rassicurante 'lieto fine'⁹⁰. Per queste ragioni strutturali, dunque, la seconda e la quinta giornata sono sempre state considerate due contenitori narrativi affini⁹¹. Non sarà un caso allora, se fra le novelle del *Decameron* che i critici hanno ricondotto a narrazioni alessandrine figurano anche numerose novelle della quinta giornata.

L'attenzione dei critici si è soffermata, a proposito di fonti e modelli, in particolare sulla V; 1 e sulla V; 10: l'una, per via dell'*incipit* enigmatico in cui si fa

⁹⁰ Si veda M. Zaccarello, *Il "lieto fine" come cardine strutturale: la quinta giornata*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Lectura Boccaccii Turicensis*, cit., pp. 142-151. Importante, inoltre, ai fini di comprendere il peculiare andamento narrativo delle novelle della V giornata, e la sistematica correzione finale di uno schema diegetico tragico, anche l'uso combinato delle fonti, come dimostrano le osservazioni di Labate sulla V, 7: cfr. M. Labate, *Padri e figlie: suggestioni ovidiane in una novella di Boccaccio (Decameron 5, 7)*, «Dyctinna», 3 (2006), pp. 2-13. Secondo il critico «quando ormai la falsariga del modello ovidiano appare destinata a condurre i protagonisti verso un destino di morte, l'improvviso riaffiorare del tema romanzesco del fanciullo rapito e del gioco della fortuna conduce all'*anagnorisis* e a quell'insperato lieto fine che la regina ha imposto ai narratori come motivo guida della giornata» (Ivi, p. 5).

⁹¹ I. Tufano, *Narrativa e agiografia greca nel «Decameron»*, cit., pp. 253-255; C. Cazalé Bérard, *Les nouvelles aventureuses: les journées II e V in Strategie du jeu narrativ. Le «Decameron» une poetique du recit*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, 1985 pp. 97-104. Sui caratteri della quinta giornata si veda, oltre al già citato saggio di Zaccarello, anche L. Biagini - L. Lupini - M. B. Tortorizio, *Sulla giornata V del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», 7 (1973), pp. 159-177.

esplicito riferimento ad una presunta fonte di ispirazione greca; la seconda, per il fatto di essere un dichiarato rifacimento di un passo apuleiano⁹². All'interno di queste due estremità, che già dovrebbero comunque allertare la nostra sensibilità di lettori e confermare la presenza di questo tipo di materiale narrativo alle spalle dell'opera boccacciana, troviamo tante di quelle che Mario Baratto chiamava 'novelle-romanzo', dall'impianto grossomodo sovrapponibile a quelle del secondo blocco della seconda giornata⁹³.

Ricorre infatti in maniera assolutamente smaccata nella V, 1, ma si riscontra in maniera meno palese anche nella V, 2, 6, 7, quell'armamentario alessandrino fatto di pirati, separazioni, tempeste e fortunosi ritrovamenti, matrimoni ostacolati e infine felicemente celebrati. Come si vede, infatti, nelle novelle sopraelencate il mare è ancora una presenza frequente, caratterizzato dalla stessa funzione narrativa di motore della peripezia e scenario privilegiato di rapimenti (V, 1, 2, 6, 7). Allo stesso modo ancora ricorrono fra i personaggi figure di pirati (si veda Martuccio Gomito che si fa pirata in seguito al rifiuto del padre di Gostanza di sposarla, nella V, 6, o a Teodoro, comprato quando era fanciullo dai corsari nella V,7), nonché ripetute sono anche le agnizioni che svelano imprevedibili origini dei personaggi che ne ribaltano la sorte (nella V, 5, 6, 7). Infine, i racconti sono costruiti quasi in tutti i casi sull'amore di due giovani amanti, ora contrastato dall'opposizione dei genitori, come accade nella V, 2 e 3, ora impedito da rapimenti e rocambolesche peripezie.

Quello che emerge, inoltre, è che ogni qual volta l'autore si trova a dover manipolare un intreccio di tipo romanzesco, il romanzo antico riaffiora e si mescola al già narrato, come dimostrano i veri e propri saccheggiamenti che l'autore opera nei confronti del suo stesso romanzo in prosa. Il materiale narrativo passato attraverso il "filtro greco" e già utilizzato nel *Filocolo* confluisce copiosamente soprattutto nella V, 6: la sua trama – due giovani nobili innamorati, lei rapita e poi ceduta come concubina dell'*harem* di un sovrano, lui che ne va in cerca e si

⁹² Precisamente dei capitoli 14-28 del IX libro delle *Metamorfosi*. Le connessioni con il testo apuleiano son studiatissime sin dal Cinquecento: le notò infatti già il Castelvetro, (Id., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Castelvetro. Riueduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore. Aggiuntoui nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella spositione si contengono*, stampata in Basilea [Peter Perna] ad istanza di Pietro da Sedabonis, 1576, p. 216; U. De Maria, *Dell'«Asino d'oro» di Apuleio e di varie imitazioni*, Roma, Gaetano Pistolesi, 1901, pp. 17 e sgg.; G. Petronio, *Da Apuleio a Boccaccio*, in «Italia» (Boll. Dell'Università di Jassi), 2 (1942). Secondo Pastore Stocchi Boccaccio contamina il testo apuleiano con quello di un poemetto anonimo del secolo XII (Id., *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo*, in «Studi sul Boccaccio», I, (1963), pp. 349-362).

⁹³ M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 129.

introduce nella sua prigione dorata, il paventato rogo dei due, il riconoscimento finale e la salvezza di entrambi – ricalca, pur con le debite distinzioni, una situazione narrativa già presente nel libro IV.

Ciò che differenzia la narrazione decameroniana è però, ancora una volta, la ricontestualizzazione realistico-borghese delle vicende, che si traduce in primo luogo nella scelta di una differente localizzazione geografica delle vicende: l'episodio del *Filocolo* ha infatti luogo nello scenario più mitico ed esotico di Alessandria d'Egitto, mentre la vicenda di Gian di Procida si svolge in un'area ben più circoscritta e nota all'autore, tra il golfo di Napoli e Palermo.

In secondo luogo, rispetto all'identità tipicamente romanzesca dei protagonisti del *Filocolo* e all'aura semileggendaria che li circondava, i personaggi della novella sono calati in un contesto storico preciso e non così lontano nel tempo: insieme ai realmente esistiti Federico II e Ruggiero di Lauria, anche i due innamorati, per via delle loro illustri ascendenze – Gianni, parente dell'omonimo Gian di Procida, Restituta, figlia di Marin Bolgaro – paiono acquistare una dimensione di realtà, e di realtà quotidiana e sentimentale, ben lungi dall'esemplarità di una vita incensurabile. Come nota Bertolio, comunque, il *Filocolo* si conferma quella 'palestra' scrittoria nella quale Boccaccio poté sperimentare la propria esuberante (anche in termini quantitativi) vena narrativa, che poi la matura raccolta decameroniana avrebbe «asciugato» e reso più efficace, alla luce di una nuova poetica⁹⁴.

Un discorso a sé meritano invece la novella iniziale e finale, le quali, come abbiamo già accennato, si vengono a porre quali esempi opposti e simmetrici di riscrittura alla maniera dei romanzieri antichi: se la prima novella, come vedremo, esibirà sin dall'*incipit* un rapporto di dipendenza, più o meno credibile, con una fonte greca, la quale tuttavia è volutamente impossibile da identificare, nell'ultima novella Boccaccio non dichiara la propria dipendenza da alcuna tradizione particolare, ma è stato più volte dimostrato come la novella sia in effetti la traduzione pressoché puntuale di un passo dell'*Asino d'oro*⁹⁵. Questo legame fra la prima e l'ultima novella della giornata, apparentemente negletto dalla critica, ci sembra piuttosto significativo dal punto di vista dell'architettura del *Decameron* e dimostra ancora una volta la straordinaria maestria compositiva dell'autore.

⁹⁴ J. Bertolio, *Da Filocolo a Gian di Procida* (V, 6), cit., pp. 137-138.

⁹⁵ Vedi *infra*, n. 92.

A tale rapporto di affinità e contrasto fra le due novelle, inoltre, occorre aggiungere la significativa distanza di toni, scenari e modalità narrative che emerge dal raffronto fra questi due poli estremi della giornata: fra l'intricata e romanzesca novella di Cimone, che si snoda fra i grandi centri nevralgici del Mediterraneo, e la novella tutta domestica e borghese di Pietro di Vinciolo, Boccaccio ha modo di dimostrare ai lettori quante infinite combinazioni può originare uno stesso schema narrativo e come possano essere variamente interpretati, dai singoli novellatori, quei «fieri e sventurati accidenti» che devono 'da rubrica' ostacolare temporaneamente i protagonisti delle storie narrate prima della felice conclusione.

Sotto la stessa insegna infatti, essi possono racchiudere esperienze tragiche ed eccezionali quali il rapimento, la prigionia, l'uccisione di innocenti nella novella inaugurale, ma al tempo stesso anche la più banale scoperta di un prevedibile tradimento da parte di una moglie insoddisfatta, prontamente risolto con un utilitaristico accordo fra le parti⁹⁶.

Cimone ed Ifigenia

Il legame di questa novella con il romanzo greco è suggerito in primo luogo dal celebre inciso incipitario pronunciato da Panfilo, che dichiara di aver letto il racconto che si accinge a narrare nelle «antiche storie de' Cipriani»⁹⁷. L'indicazione dell'autore, unitamente ad altri elementi presenti nella novella, aveva indotto Erwin Rohde a congetturare, nel lontano 1876, la derivazione di tale novella da un originale romanzo greco perduto, probabilmente intitolato *Kypriakà*.

Tale teoria, pur avendo suscitato innumerevoli disquisizioni ed essendo stata da più parti avversata, esercita ancora il suo fascino sugli studiosi, che continuano a vedere in quel rimando iniziale un'affermazione di cui non si può non tenere conto⁹⁸.

⁹⁶ Le due possibilità - quella comica e quella tragica - convivono pacificamente all'interno della giornata: si pensi all'amore narrato nella V, 4, come nota lo stesso novellatore, «non da altra noia che di sospiri e d'una breve paura con vergogna mescolata a lieto fine pervenuto» (Ivi, V, 4, p. 472), e dunque messo alla prova da accidenti non poi così «fieri e sventurati».

⁹⁷ «[...] Si come noi nelle antiche istorie de' Cipriani abbiamo letto [...]» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, p. 442).

⁹⁸ Cfr. oltre naturalmente a E. Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, cit., p. 574 e sgg., 1914, J. C. Dunlop, *The History of Fiction*, London, Longman, 1845, p. 224; L. Cappelletti, *Osservazioni storiche e letterarie e notizie sulle fonti del «Decamerone»*, «Il Propugnatore», 17 (1884), p. 363; S. Lambros, *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en verse*, Paris, Maisonneuve et Cie., 1880, pp. xxxiv-xxxvi; A. Calderini, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., pp. 203-204; G. Gröber, *Über die Quellen von Boccaccios «Dekameron»*, Strassburg, Heinz, 1913, p. 34 sgg.; A. Pertusi, *La poesia epica bizantina e la sua formazione*, in *Atti del Convegno sul tema: La*

Come sottolinea anche Picone, la denominazione utilizzata da Boccaccio («antiche storie de' Cipriani»)

ha tutta l'aria di essere la traduzione di una forma di titolo comunissima nel romanzo greco (*Storie efesiache* di Senofonte Efesio, *Storie etiopiche* di Eliodoro...). In effetti nel catalogo della *Suda* si trova un'opera intitolata appunto *Kypriakà*, *Le storie cipriane*, scritte da un altro Senofonte, di Cipro questa volta. Perciò, non c'è un dubbio che Panfilo sia pienamente cosciente di star citando un'opera attendibile, di star evocando cioè un preciso contesto culturale, anzi un determinato genere letterario⁹⁹.

Naturalmente, se molti studiosi sono ancora inclini a questo tipo di interpretazione, ciò è dovuto non solo al suggestivo rimando dell'*incipit*, bensì alla presenza di numerose altre spie di uno stretto rapporto di questa novella con il genere del romanzo greco.

A riproporre all'attenzione degli studiosi la teoria di Rohde, apportando nuovi importanti elementi, è stato Pietro Janni, il quale, alle argomentazioni del critico tedesco, tutte di ordine narrativo-contenutistico (lo sfondo religioso pagano mantenuto coerentemente per tutto il racconto; una particolare analogia fra la Fortuna che imperversa nella novella e la *Tyche* che domina nei romanzi greci¹⁰⁰; i nomi dei protagonisti, autenticamente greci, i quali tradirebbero la loro origine 'genuina'¹⁰¹; lo scenario geografico, che è proprio quel Mediterraneo orientale nel quale si svolgono quasi tutte le peripezie dei romanzi greci conosciuti¹⁰²; e più genericamente la tipologia delle vicende che ricorda continuamente questo tipo di romanzi) aggiunge anche ardite prove di carattere testuale.

Sulla base di una serie di osservazioni relative alla lingua e allo stile, egli ipotizza che questa derivazione possa essere stata almeno in parte direttamente o indirettamente 'verbale': la presenza di una serie di locuzioni ed 'errori-spia'

poesia epica e la sua formazione (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970, pp. 481-537; e i già citati M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit., p. 199 e P. Janni, *I «Kypriakà» di G. Boccaccio*, cit., pp. 119-139.

⁹⁹ M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, cit., p. 199.

¹⁰⁰ Abbiamo già notato lo stesso fenomeno verificarsi anche altrove; occorre puntualizzare però che nella V, 1 il termine Fortuna, oltre ad essere usato nella stessa accezione, ricorre addirittura ben 12 volte.

¹⁰¹ Tutti i nomi sono in effetti di origine greca (Galeso, lo stesso soprannome Cimone, Aristippo, Ifigenia, Cipseo, Pasimunda, Ormisda, Cassandra, Lisimaco, Zenone) e, come nota Rohde, molti sono tipici di narrazioni greche.

¹⁰² Janni nota come proprio Creta, Cipro e Rodi siano associati in Senofonte Efesio, Abrocome e Anzia, V, 10 (P. Janni, *I «Kypriakà» di G. Boccaccio*, cit., p. 121).

esemplificati dall'autore¹⁰³, testimonierebbe infatti la derivazione della storia una zoppicante traduzione dal greco e metterebbe in discussione l'origine precipuamente medievale della novella secondo Branca¹⁰⁴.

Ciò che in ogni caso è saltato agli occhi a più di uno studioso e che costituisce un indizio del legame di questa novella con il romanzo greco, è il motivo della potenza di Amore, capace di nobilitare l'animo dell'eroe inizialmente rozzo e zotico raffinandolo nelle maniere così come nello spirito. È proprio questo infatti, il fulcro tematico della novella, come sempre magistralmente sintetizzato nella rubrica apposta dall'autore: il narratore infatti intende narrare di come «Cimone amando divien savio»

Pur essendo il tema della bellezza e dell'amore quali miracolose forze educatrici sicuramente uno dei motivi più cari alla poetica boccacciana¹⁰⁵, tuttavia, come è stato notato, è qui sviluppato secondo modalità narrative che richiamano da vicino il *subplot* di Callistene e Calligone del romanzo di Achille Tazio¹⁰⁶. All'altezza del II libro de *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* viene introdotto il personaggio di Callistene, un giovane bello e ricco ma dissoluto e lussurioso, il quale s'innamora per fama di Leucippe e architetta un piano per rapirla¹⁰⁷:

¹⁰³ Janni afferma che nessuna novella del *Decameron* «contiene in così breve spazio tanti possibili grecismi» e mostra numerosi «indizi tratti da lingua e stile»: l'accoppiamento grandezza-bellezza; l'uso traslato di cittadino/cittadinesco, unico in tutto il *Decameron*, che sembra richiamare l'opposizione *asteiros/agroikos* comunissima in tutta la grecoità, i particolari epiteti assegnati alle divinità e alla Fortuna e infine la bellezza dell'eroina che induce l'innamorato a crederla una dea (Ivi, pp. 122-130).

¹⁰⁴ «[...] ma la preferenza e il soverchiare delle fonti medievali sulle classiche si ripetono nella novella di Cimone (V, 1) assai più vicina a un episodio della storia di Barlaam e Josafat che ai romanzi greci proposti da Rohde e che pur il Boccaccio doveva conoscere [...]» (V. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 33-34).

¹⁰⁵ Compare infatti nella *Caccia di Diana* (XVIII) - e il personaggio, non credo sia un caso, si chiama Cimone - nella *Comedia*, nell'*Amorosa visione* (XXIII, XLI e XLII) nel *Ninfale*, in altre novelle (ad es. la VII, 7) e nella *Genealogia*, per es IX, 4. Cfr G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 593 n. 1.

¹⁰⁶ Si veda Wolff: «In any case it bears the unmistakable stamp of its kind; and we actually possess, in the episode of Callisthenes and Calligone (Achille Tazio, II, 18; VIII, 17), the same combination - though in reverse order - of transformation by love with piratical abduction of the beloved. (Id., *The Greek Romances in Elizabethan Prose*, cit., p. 374; oppure C. Gesner: «Cimone has many Greek romance elements [...] the central idea is the motif of the hero's being transformed by love: before he meets Efigenia, Cimone is a rough, brutish fellow. Love refines him in manners as well as in spirit. This is similar to the *subplot* of Callisthenes and Calligone in Book II and VIII of Achilles Tatius in which the abduction of a lady leads to the transformation of the pirate who kidnapped her». (C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., p. 30) e anche Janni (*I "Kypriakà" di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 129).

¹⁰⁷ Secondo Gesner tale *subplot* potrebbe avere ispirato anche la IV, 4, ovvero la novella di Gerbino, che oltre a tematizzare, in effetti, l'innamoramento per fama (argomento, tuttavia, di tradizione anche squisitamente medievale) contiene altri elementi presenti nel romanzo di Achille Tazio, quali il tipico viaggio per mare e l'imboscata dei pirati e soprattutto il fatto che l'eroe veda da lontano la decapitazione dell'amata e dunque ne raccolga, disperato, il busto gettato in mare. Se nel romanzo greco si trattava tuttavia di una falsa morte dell'eroina, nella IV, 4, che fa parte della giornata dedicata

Vi era un giovinetto bizantino, di nome Callistene, orfano e ricco, prodigo e dedito al lusso. Questi, sentendo dire che Sostrato aveva una figlia bellissima, sebbene non l'avesse mai vista, voleva averla in moglie, ed era innamorato di lei solo per quello che ne aveva sentito dire. Tanta è infatti l'intemperanza nei dissoluti, che si abbandonano del tutto all'amore anche solo per quello che ne hanno sentito dire, e per effetto delle parole provano quelle impressioni che gli occhi feriti d'amore producono sull'anima¹⁰⁸.

Per un fortuito scambio di persona, però, il giovane finisce col rapire la fanciulla sbagliata, ovvero Calligone, sorella del protagonista Clitofonte. La storia ci viene raccontata inizialmente dal personaggio-narratore, e si conclude proprio sull'avvenuto equivoco che è fonte, al tempo stesso, di sollievo e rammarico per Clitofonte: se infatti, grazie all'errore commesso dal giovane, l'amata Leucippe sfugge al rapimento, tale infausto destino tocca però in sorte alla sorella¹⁰⁹. Solo nell'ultimo libro del romanzo, sarà Sostrato, il padre di Leucippe, a raccontarci il seguito della storia, che è poi quello che più ci interessa, perché più affine alla vicenda narrata da Boccaccio. Accortosi presto dell'errore commesso, Callistene infatti si innamora della fanciulla, benché non si tratti di Leucippe ma della bella Calligone.

Questo innamoramento produce una serie di straordinarie trasformazioni nell'animo e nella condotta del personaggio, che attraversa un processo di graduale e progressivo raffinamento spirituale:

«[...] tuttavia si innamora, e ardentemente, di Calligone. Caduto ai suoi ginocchi: “Mia signora” – le dice – “non credere che io sia un predone o un malfattore: sono di nobile origine, bizantino di patria, secondo a nessuno. L'amore mi ha fatto assumere la veste di predone e ordire questa insidia contro di te. Considerami dunque tuo schiavo a partire da questo giorno. E a te offro in dono prima di tutto me stesso e poi tanta dote quanta

agli amori infelici, entrambi gli amanti muoiono miseramente «senza alcun frutto del loro amore aver sentito» (C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances*, cit., p. 29).

¹⁰⁸ A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., II, 13, p. 388.

¹⁰⁹ «Si dette il caso che in quella circostanza mia madre non si sentisse bene, e anche Leucippe, con la scusa d'essere ammalata, rimase in casa (in realtà ci si era messi d'accordo di incontrarci quando se ne fossero andati fuori), cosicché accadde che uscissero mia sorella con la madre di Leucippe. Callistene, che non aveva visto mai Leucippe, quando vide mia sorella Calligone, credette che fosse Leucippe (giacché aveva riconosciuto la moglie di Sostrato), e senza informarsi, conquistato com'era dal suo aspetto, indica la fanciulla a uno dei servi, che gli era fedelissimo, e gli ordina di raccogliere predoni perché se ne impossessino, e gli dà le istruzioni sul modo di compiere il ratto. [...] Io respirai per essere così insperatamente svanita la minaccia delle nozze a me destinate, ma tuttavia provai dispiacere per mia sorella, che era caduta in una tale sventura» (Ivi, II, 16-18, pp. 391-392).

non te ne avrebbe data tuo padre”. E con queste parole e con altre ancora più efficaci, riuscì a far sì che la fanciulla divenisse ben disposta verso di lui. Egli era del resto bello di aspetto e di facile parola e persuasivo in sommo grado: e dopo che fu giunto a Bisanzio, assicuratale per patto una dote grandissima e preparate sontuosamente le altre cose, vesti e oro e quanto fa parte della suppellettile di una donna ricca, la trattò bene e con i dovuti riguardi, conservandola intatta come aveva promesso cosicché finì per conquistare la fanciulla stessa. Egli anche in tutto il resto si mostrava morigeratissimo, virtuoso e saggio e un meraviglioso mutamento si era manifestato improvvisamente nel giovane. Infatti si alzava davanti agli anziani, cedeva loro il posto, e aveva cura di salutare per primo quelli che incontrava, e cambiandosi in prudenza, dalla precedente prodigalità, quello che fino ad allora era stato uno sfarzo indiscriminato, riservava la sua liberalità per quelli che, trovandosi in condizione di indigenza, avevano bisogno del suo aiuto, cosicché tutti si meravigliavano di questo repentino passaggio dal male all’ottimo. [...] Aveva per me infatti le più grandi attenzioni, e mi chiamava babbo, e mi scortava armato in piazza, e non trascurava gli esercizi militari, anzi molto gagliardamente di distingueva nell’equitazione. Anche nel tempo della sua dissolutezza, egli si diletta in queste cose, ma come per sport e per gioco: ma così tuttavia tutta l’energia virile e l’esperienza erano alimentate in lui senza che se ne accorgesse. Infine gli fu data l’occasione di segnalarsi validamente e variamente in azioni di guerra. Inoltre dava anche alla città adeguati contributi di denaro. E così lo crearono stratego insieme con me, e per questo ancora di più egli mi si affezionava profondamente, mostrandosi in ogni occasione obbediente verso di me”¹¹⁰.

La somiglianza, ad uno sguardo superficiale, è talmente sorprendente da considerare le figure di Callistene e Cimone quasi sovrapponibili. Tuttavia, a ben vedere, ci sono significative differenze nella progressiva trasformazione che Amore opera nei due personaggi.

In effetti, ciò che caratterizza il personaggio di Cimone prima dell’opera educatrice di Amore, è non tanto la discutibile moralità, come nel caso di Callistene, quanto l’ottusa stoltezza, la scarsa intelligenza di contro ad una fisicità prorompente¹¹¹.

¹¹⁰ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., VIII, 17, pp. 521-22.

¹¹¹ Come afferma Boccaccio, Cimone era «[...]uno il quale di grandezza e di bellezza di corpo tutti gli altri giovani trapassava ma quasi matto era e di perduta speranza». Il contrasto viene poi ribadito più avanti: «Era Cimone, sì per la sua forma e sì per la sua rozzezza e sì per la nobiltà e ricchezza del padre, quasi noto a ciascun del paese» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, p. 442). Dunque anche Cimone, come Callistene, è di bell’aspetto, nobile e ricco. L’unica *variatio* è costituita dai ‘difetti’ che, come abbiamo visto, sono differenti nei due personaggi.

Il soprannome stesso, come sappiamo, gli viene affibbiato dalla gente per via del suo scarso acume e i modi rozzi e quasi ferini:

[...] per ciò che mai né per fatica di maestro né per lusinga o battitura del padre o ingegno d'alcun altro gli s'era potuto metter nel capo né lettera né costume alcuno, anzi la voce grossa e deforme e con modi più convenienti a bestia che a uomo, quasi per ischernò da tutti era chiamato Cimone, il che nella loro lingua sonava quanto nella nostra 'bestione'¹¹².

È dunque la visione della bellezza di Ifigenia, a destare, «nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare», pensieri e «soavità» mai provate prima d'ora dal giovane. La meraviglia di familiari e conoscenti di fronte a tale metamorfosi, tuttavia, è pressoché la stessa dei congiunti di Callistene:

Essendo adunque a Cimone nel cuore, nel quale niuna dottrina era potuta entrare, entrata la saetta d'Amore per la bellezza d'Efigenia, in brevissimo tempo, d'uno in altro pensiero pervenendo, fece maravigliare il padre e tutti i suoi e ciascuno altro che il conosceva. Egli primieramente richiese il padre che il facesse andare di vestimenti e d'ogni altra cosa ornato come i fratelli di lui andavano; il che il padre contentissimo fece. Quindi usando co' giovani valorosi e udendo i modi i quali a' gentili uomini si convenieno, e massimamente agli innamorati, prima, con grandissima ammirazione d'ognuno, in assai breve spazio di tempo non solamente le prime lettere apparò, ma valorosissimo tra' filosofanti divenne; e appresso questo (essendo di tutto ciò cagione l'amore il quale ad Efigenia portava) non solamente la rozza voce e rustica in convenevole e cittadina ridusse, ma di canto divenne maestro e di suono, e nel cavalcare e nelle cose belliche, così marine come di terra, espertissimo e feroce divenne. E in breve (acciò che io non vada ogni particular cosa delle sue virtù raccontando) egli non si compié il quarto anno dal dì del suo primiero innamoramento, che egli riuscì il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù che altro giovane alcuno che nell'isola fosse di Cipri¹¹³.

C'è tuttavia un'altra più sottile, ma ben più significativa, differenza, che è possibile riscontrare nelle dinamiche che intercorrono nelle due coppie Callistene/Calligone e Cimone/Ifigenia. Se è vero infatti che in entrambi i casi il

¹¹² G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, p. 442.

¹¹³ A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., V, 1, p. 445.

punto di partenza è un rapimento, ovvero un atto di forza, del personaggio maschile nei confronti di un'indifesa fanciulla, è pur vero che, nel caso della coppia alessandrina, grazie alla potenza di Amore che ingentilisce e raffina l'animo di Callistene, la figura femminile si dimostra via via sempre meno renitente fino ad accondiscendere alle nozze («E con queste parole e con altre ancora più efficaci, riuscì a far sì che la fanciulla divenisse ben disposta verso di lui»¹¹⁴), anche persuasa dal comportamento corretto e altruista del proprio spasimante («assicuratele per patto una dote grandissima e preparate sontuosamente le altre cose, vesti e oro e quanto fa parte della suppellettile di una donna ricca, la trattò bene e con i dovuti riguardi, conservandola intatta come aveva promesso cosicché finì per conquistare la fanciulla stessa»¹¹⁵).

Nel caso della coppia boccacciana, invece, il rinnovamento spirituale prodotto in Cimone dalla passione amorosa non sembra in verità mutare l'atteggiamento di Ifigenia, che non ricambia mai, neppure timidamente, il sentimento di Cimone; anzi viene di fatto strappata ben due volte dalle braccia del promesso sposo Pasimunda e costretta ad unirsi in matrimonio a Cimone con la forza. Al momento del rapimento che per la prima volta manda a monte le nozze con Pasimunda, infatti, troviamo un'Ifigenia piangente che le egoistiche e presuntuose rassicurazioni di Cimone non sono minimamente in grado di consolare¹¹⁶; dunque l'autore insiste informandoci che Cimone ha bisogno di passare «alquanto di tempo in dover lei piagnente consolare», e poco più avanti ribadisce la disperazione e l'astioso risentimento della donna verso il proprio spasimante:

[...] sopra tutti si doleva Efigenia, forte piangendo e ogni percossa dell'onda temendo: e nel suo pianto aspramente maladiceva l'amor di Cimone e biasimava il suo ardire, affermando per niuna altra cosa quella tempestosa fortuna esser nata, se non perché gl'iddii non volevano che colui, il quale lei contra li lor piaceri voleva aver per isposa, potesse del suo presuntuoso desiderio godere, ma vedendo lei prima morire egli appresso miseramente morisse¹¹⁷.

¹¹⁴ A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., VII, 17, p. 521.

¹¹⁵ Ivi, VII, 17, p. 521.

¹¹⁶ «“Nobile donna, non ti sconfortare, io sono il tuo Cimone, il quale per lungo amore t'ho molto meglio meritata d'aver, che Pasimunda per promessa fede”» (G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V,1, pp. 447- 448).

¹¹⁷ Ivi, V, 1, p. 448.

Quando il naufragio fa saltare il ratto di Cimone, Ifigenia non fa quasi a tempo a riprendersi «dal dolore avuto della sua presura» che subito il giovane mette in atto un secondo piano per impossessarsi della fanciulla. Trovato un valido alleato in Lisimaco, intenzionato a rapire l'altra sposa, Cassandra, promessa a Ormisda, egli irrompe durante le duplici nozze ottenendo questa volta definitivamente Ifigenia, in un lieto fine che è tale, a ben vedere, solo per i due spietati artefici dell'imboscata: le novelle spose infatti cominciarono «a piagnere e a gridare, e il simigliante l'altre donne e i servidori, e subitamente fu ogni cosa di romore e di pianto ripieno»¹¹⁸. Il povero Pasimunda e il misero Ormisda vengono brutalmente uccisi¹¹⁹; Cimone e Lisimaco lasciano dietro di sé uno scenario di devastazione e di morte: «[...] essi, lasciata la casa di sangue, di romore e di pianto e di tristizia, senza alcuno impedimento stretti insieme con la loro rapina alla nave pervennero»¹²⁰.

Si noti infine la secca sbrigatività con cui la vicenda si conclude: il Boccaccio ci dice, effettivamente, che pervenuti a Creta «quivi da molti e amici e parenti lietamente ricevuti furono», ma la prospettiva è ormai unicamente quella dei due uomini, che difatti, «sposate le donne e fatta la festa grande, lieti della loro rapina godarono»¹²¹. Infine, dopo un breve esilio dalle proprie terre, «ciascun però lietamente con la sua [donna] visse lungamente contento nella sua terra»¹²². Delle impressioni delle due donne, e soprattutto della sventurata Ifigenia, però, il novellatore tace.

Sembra davvero difficile, alla luce di questa analisi, inquadrare la novella sotto quella apparentemente spensierata rubrica dove si dichiarava tema della giornata «ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse».

Così come lascia perplessi, una volta giunti al termine della novella., la

¹¹⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, p. 453.

¹¹⁹ Boccaccio sottolinea anche la ferocia di queste uccisioni: «occorse lor Pasimunda, il quale con un gran bastone in mano al romor traeva, cui animosamente Cimone sopra la testa ferì, e ricisegliele ben mezza, e morto sel fece cadere a' piedi. Allo aiuto del quale correndo il misero Ormisda, similmente da un de' colpi di Cimone fu ucciso; e alcuni altri che appressar si vollono, da' compagni di Lisimaco e di Cimone fediti e ributtati indietro furono» (Ivi, V, 1, p.454).

¹²⁰ *Ibidem*. L'ambiguità di questo lieto fine, passata in verità alquanto inosservata, viene notata da Alfano: «[...] non si può tuttavia non osservare che l'esito positivo è raggiunto non solo a costo di un rapimento, ma grazie al comportamento *disonesto* di un sommo magistrato, anch'egli innamorato di una donna. L'alleanza tra i due amanti, se da una parte li conduce alla soddisfazione del loro amore, dall'altra li porta a uccidere i legittimi sposi delle donne da loro amate, lasciandosi alla spalle *sangue romore pianto e tristizia*» (G. Boccaccio, *Decameron* a cura di A. Quondam - M. Fiorilla - G. Alfano, cit., pp. 809-810).

¹²¹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, p. 454.

¹²² *Ibidem*.

sorridente apostrofe alle «piacevoli donne» che compariva al principio del racconto, sul potere nobilitante di Amore:

“Che dunque, piacevoli donne, diremo di Cimone? Certo niuna altra cosa se non che l’alte virtù dal cielo infuse nella valorosa anima fossono da invidiosa Fortuna in picciolissima parte del suo cuore con legami fortissimi legate e racchiuse, li quali tutti Amor ruppe e spezzò, sì come molto più potente di lei; e come eccitatore degli addormentati ingegni, quelle da crudele obumbrazione offuscate con la sua forza sospinse in chiara luce, apertamente mostrando di che luogo tragga gli spiriti a lui soggetti e in quale gli conduca co’ raggi suoi [...]”¹²³.

che di certo stride violentemente con la cieca spietatezza del piano di Lisimaco, al quale peraltro Cimone aderisce senza remore:

“Oggi al terzo dì le novelle spose entreranno primieramente nelle case de’ lor mariti, nelle quali tu co’ tuoi compagni armato, e io con alquanti miei ne’ quali io mi fido assai, in sul far della sera entreremo, e quelle del mezzo de’ conviti rapite, ad una nave, la quale io ho fatta segretamente apprestare, ne meneremo, uccidendo chiunque ciò contrastare presumesse”¹²⁴.

Ad uno sguardo più attento infatti quel Cimone che l’Amore avrebbe «di montone fatto tornare uomo» non sembra essersi realmente elevato e raffinato spiritualmente: la passione amorosa infatti sembra più che altro costituire per lui un alibi inattaccabile in nome del quale poter compiere egoisticamente ogni sorta di violenza¹²⁵. Quella nuova eleganza e cortesia di modi acquisita dal personaggio, a differenza della metamorfosi di Callistene narrata da Achille Tazio, sembra fermarsi

¹²³ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., V, 1, pp. 445-446.

¹²⁴ Ivi, V, 1, p. 453. In Lisimaco, tuttavia, a differenza del più ottuso - e che rimane tale, nonostante tutto - Cimone, era emerso inizialmente un brevissimo sussulto di coscienza, anche se subito fagocitato dalla furia amorosa: «La qual cosa sentendo Lisimaco, oltre modo gli dispiacque, per ciò che si vedeva della sua speranza privare, la quale portava che, se Ormisda non la prendesse, fermamente doverla avere egli. Ma, sì come savio, la noia sua dentro tenne nascosa; e cominciò a pensare in che maniera potesse impedire che ciò non avesse effetto; né alcuna via vide possibile, se non il rapirla. [...] In breve, dopo lunga diliberazione, l’onestà diè luogo ad amore, e prese per partito, che che avvenir ne dovesse, di rapir Cassandra» (Ivi, V, 1, p. 451). Cfr. Scheda introduttiva a G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam - M. Fiorilla - G. Alfano, cit., pp. 809-810.

¹²⁵ «Ora è tempo di mostrare, o Efigenia, quanto tu sii da me amata. Io son per te divenuto uomo, e se io ti posso avere, io non dubito di non divenire più glorioso che alcuno iddio; e per certo io t’avrò o io morirò»; «Quello che mi mosse è a me grandissima cosa ad avere acquistata, e a voi è assai leggieri a concederlami con pace; e ciò è Efigenia, da me sopra ogn’altra cosa amata, la quale non potendo io avere dal padre di lei come amico e con pace, da voi come nemico e con l’armi m’ha costretto Amore ad acquistarla; e per ciò intendo io d’esserle quello che esser le dovea il vostro Pasimunda; datelami, e andate con la grazia d’Iddio» (Ivi, V, 1, p. 446).

in superficie, senza modificare la sostanza ‘bruta’ del personaggio, che in fin dei conti ragiona ancora grossolanamente, mirando unicamente al soddisfacimento delle sue esigenze e considerando Ifigenia come una preda¹²⁶.

La freddezza del lieto fine, quasi formulare, ci mostra quanto il clima sia mutato rispetto alla seconda giornata: ora l’accento non è più sull’imprevedibilità di una felice conclusione per i personaggi «da diverse cose infestati»; adesso l’*happy ending* sembra essere un sollievo solo parzialmente in grado di risarcire i personaggi dei «fieri e sventurati accidenti» subiti. Il ‘mezzo’ è ugualmente importante, e su di esso cade l’accento di chi narra, ma non per sottolinearne il carattere di curiosa peripezia, quanto piuttosto per enfatizzarne la drammaticità. Si osserva dunque come la riscrittura di schemi narrativi del romanzo greco risponda anche qui ad un preciso intento di capovolgimento dell’orizzonte di attesa del lettore.

Ciò che è mutato radicalmente, senza dubbio, è il fine ultimo di questa operazione, che stavolta non mira a suscitare il riso e la comicità, bensì ad acuire, attraverso il confronto con il modello, schematico e beatamente consolatorio, del romanzo antico, proprio quella sensazione agrodolce di un lieto fine che invece nelle novelle arriva, sì, ma dopo aver investito i personaggi con eventi forse troppo dolorosi, per non gettare ombre su questa ‘raggiunta felicità’.

Il contrasto con la novella finale, il cui unico sventurato accidente consiste nel disagio della protagonista di essere smascherata e rimproverata dal marito per il suo - pur legittimato - tradimento, è notevole, soprattutto se si pensa al fatto che esso si risolve in maniera semplice e indolore attraverso l’espedito di un improvvisato *ménage a trois* che prevede addirittura l’ammissione di un amore “contro natura”¹²⁷.

Il lieto fine, sia che si verifichi a conclusione di accidenti davvero «fieri e sventurati» come nel caso delle peripezie incontrate da Cimone, Martuccio, Teodoro, sia che ponga fine ad un semplice momento di tensione vissuto dai personaggi, come

¹²⁶ Si noti infatti il lessico utilizzato per descrivere il sentimento di Cimone verso Ifigenia: «Cimone adunque, più che altro uomo contento dello *acquisto* di così cara *preda*»; «Ma la Fortuna, la quale assai lietamente *l’acquisto* della donna aveva concesso a Cimone»; «Cimone perdé la sua Efigenia poco davanti da lui *guadagnata*, senza altro averle *tolto* che alcun bacio»; «stretti insieme con la lor *rapina* alla nave pervennero»; «lieti della loro rapina goderono». Si veda, sull’atteggiamento di Cimone verso Efigenia e in generale sulle eroine della seconda giornata, R. Morosini, *Penelopi in viaggio*, cit., p. 16.

¹²⁷ Come nota Surdich, «la funzione parodica per eccellenza assoluta da Dioneo consiste, più che nell’appropriare della libertà tematica, nel ribaltare l’uso degli espedito narrativi e del significato delle novelle raccontate dagli altri novellatori: emblematico il caso della V, 10, con cui egli infatti ribalta comicamente il senso di un’intera giornata ammiccando all’amore contro natura di Pietro di Vinciolo, a conclusione di una decade celebrativa della naturalezza e della forza dell’amore tra uomo e donna» (L. Surdich, *Boccaccio*, cit., p. 243).

nel caso di Ricciardo e Caterina o Pietro di Vinciolo e la moglie, sembra sempre piuttosto stonato e posticcio, ben lontano dal rappresentare un momento di autentico e trionfante tripudio amoroso.

Pur sfruttando e ripetendo sistematicamente gli stessi meccanismi narrativi, Boccaccio dunque sembra dare vita ad una sua personale versione di romanzo d'amore, ben diversa e assai meno idealizzata rispetto a quella propria dei modelli. L'operazione, come già metteva in luce con grande efficacia Vittore Branca, è sottile ma portata avanti con fermezza dall'autore:

Il procedimento nuovo e inatteso è quello che punta risolutamente a prendere le distanze dalle tradizioni letterarie più divulgate rovesciandole dall'interno, o meglio ironizzandole sottilmente e risolutamente. È una controletteratura per rinnovare la letteratura; una forzatura di codici linguistici e strutturali per rinnovare dall'interno temi e intrecci ormai topici e stanchi [...]. Un'insistente seppur sottile ironizzazione letteraria investe così i moduli delle tradizioni più divulgate e diffuse a cominciare dalle più canoniche e stilizzate¹²⁸.

Se è vero dunque che «non v'è quasi tradizione viva nel nostro autunno del Medioevo che il Boccaccio non ironizzi col suo capolavoro»¹²⁹ sicuramente appare ormai chiaro che anche questa tradizione non sia stata tralasciata dal certaldese, ma anzi sia stata profondamente rielaborata e rivitalizzata dal suo genio creativo.

¹²⁸ V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, cit., pp. 335-346: 337.

¹²⁹ Ivi, p. 343.

Parte seconda

Le grandi cose necessitano anche di grande preparazione. Le vicende di cui il destino ha con mille nodi intralciato il principio è giocoforza che non vengano a capo se non dopo lunghe complicazioni. Del resto sarebbe controproducente chiarire d'un tratto dei casi che un periodo considerevole di tempo ha così confuso quando oltretutto il personaggio chiave dell'intrigo e il riconoscimento, non è ancora sulla scena.

Eliodoro, *Etiopiche*, IX, 24

Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca
udir che così resti in quello incanto;
che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,
la farò uscire, e Ruggiero altrettanto.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,
XIII, 80, vv. 1-5.

1. Il romanzo greco dopo Boccaccio.

1. 1. Premessa

Si potrebbe dire che la fortuna dei romanzi greci sia curiosamente affine a quella delle vicende che raccontano al loro interno: mutevole, accidentata, multiforme. Una *Tyche* capricciosa sembra a lungo governare le alterne vicende di questi testi, pure di importanza capitale per lo sviluppo del romanzo europeo. Non a caso, si registrano due tendenze negli studi critici sull'argomento: da un lato, essi si concentrano essenzialmente sulla fortuna tardo-cinquecentesca e secentesca, e cioè quella che fa seguito alle edizioni a stampa di tali romanzi, che iniziano ad essere pubblicati a partire dalla metà del Cinquecento; dall'altro, le poche indagini dotate di una certa sistematicità sono relative ad altre letterature europee e toccano appena quella italiana¹.

Ciò non stupisce, anzi, le due cose appaiono strettamente correlate: difatti, per quanto riguarda le letterature francese, spagnola e inglese, i romanzieri greci, una volta riscoperti, assurgono rapidamente ad una tale popolarità e prestigio culturale da entrare in breve tempo nelle grazie di autori come Racine, Rabelais, Huet, Cervantes

¹ Non ce sono molti: per quanto ormai molto datato, il saggio di Michael Oeftering (Id., *Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur*, Berlin, E. Felber, 1901) rimane il più compiuto tentativo, sebbene si limiti ad indagare la fortuna del solo Eliodoro e non dedichi che pochi accenni alla letteratura italiana. Il resto è disseminato in vari articoli: T. Hägg, *The Novel in Antiquity* e O. Weinrich, *Der griechische Liebesroman*, entrambi contenuti in traduzione in P. Janni (a cura di), *Il romanzo greco: guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 181-204; 101-116; il già citato Calderini; M. Reeve, *The Re-emergence of Ancient Novels in Western Europe, 1300-1810*, in T. Whitmarsh (a cura di), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University, 2008, pp. 282-298.

e Shakespeare, i quali non solo li conoscono e li apprezzano, ma vi si rifanno espressamente in alcune delle loro opere. In Francia Huet nel suo capitale *Traité sur l'origin des romans* chiamava Eliodoro «l'Omero della prosa» e lo riteneva «le père fondateur» del genere romanzesco; Racine - secondo quanto racconta il figlio Louis nei *Memoires* dedicati al padre - più volte sollecitato dall'austero sacrestano Claude Lancelot ad abbandonare la lettura delle *Etiopiche*, pare che si fosse addirittura imparato a memoria l'intero romanzo pur di non dovervi rinunciare; in Inghilterra il personaggio di Thiamis era tanto noto da essere evocato attraverso l'allusivo epiteto di «egyptian thief» nella *Dodicesima notte* di Shakespeare; in Spagna Cervantes dichiara nel prologo delle *Novelas ejemplares* di avere l'ardire con il suo *Persiles* di competere con Eliodoro².

Per queste ragioni gli studi relativi alla fortuna del genere nei secoli XVI e XVII nelle altre letterature europee hanno trovato un terreno estremamente fertile e che ha dato luogo ad importanti lavori sull'argomento, mentre l'influenza di questi romanzi sulla letteratura nostrana è rimasta meno indagata dalla critica³. Il caso dell'Italia, in effetti, è peculiare: pur non mancando nomi importanti - anche se non altrettanto celebri di quelli appena evocati - di letterati che hanno tratto dichiaratamente ispirazione dai romanzieri greci sulla fine del Cinquecento e Seicento (si pensi, fra i più espliciti epigoni di Eliodoro, a Giovanbattista Basile con il suo *Teagene*, oppure, nel XVII secolo inoltrato, alla *Cariclea* di Ettore Pignatelli) è pur vero infatti che la nostra letteratura, per motivazioni profonde di tipo storico, oltre che specificamente letterario, non offre nello stesso periodo testimonianze di eguale prestigio.

Ciò che merita tuttavia di essere approfondito e che noi ci proponiamo appunto di indagare, è proprio quello spazio solo apparentemente vuoto, che intercorre fra la circolazione di certi motivi mutuati dal genere del romanzo greco nell'opera boccacciana, e la stagione della grande fortuna editoriale cui in effetti si assistette anche nel nostro paese dalla metà del Cinquecento in avanti. In questo modo non solo si andrà a colmare questo lasso temporale attualmente rimasto

² Si veda su tali esempi della fortuna europea del romanzo greco nel Cinque-Seicento il già citato saggio di T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, cit., pp. 183-184.

³ Si veda, fra i più completi, quello di L. Plazenet, *L'ébahissement et la délectation, Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI et XVII siècles*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997. Inoltre cfr. anche G. Sandy, *The Heritage of the Ancient Greek Novel in France and Britain* e M. Futre Pinheiro, *The Nachleben of the Ancient Novel in the Iberian Literature in the Sixteenth Century*, in G. Schmeling (a cura di), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, 1996, pp. 735-773; 775-799.

scoperto da studi specifici, ma sarà possibile seguire il vario, imprevedibile, carsico cammino di certi motivi nella nostra letteratura.

Tali *topoi* romanzeschi di matrice alessandrina, come vedremo, si manifestano nel Cinquecento come effetto di una fortuna derivata da una diretta conoscenza dei testi finalmente dati alle stampe; in epoca antecedente alle stampe, invece, rappresentano l'esito della persistente e feconda fortuna di quel 'filtro greco' boccacciano descritto nel capitolo precedente, capace di diffondere e tramandare indirettamente questo bagaglio narrativo pur così lontano nel tempo.

La lunga disamina sulla fortuna di certi *topoi* peculiari del romanzo greco nell'opera boccacciana ha dimostrato quante e quali molteplici vie può prendere un genere letterario quando finisce rielaborato da un autore che gli ridà linfa vitale. Quando un autore come Boccaccio riprende, riusa, rifunzionalizza un repertorio già così intrinsecamente fecondo dal punto di vista narrativo e soprattutto 'romanzesco', il risultato è inevitabilmente quello di prostrarre questa fortuna, di moltiplicare d'intensità quest'eco, in modo da avvertirlo ancora distintamente in opere anche molto successive.

Nel seguente capitolo ci occuperemo di verificare la persistenza degli stessi motivi nelle opere romanzesche del Cinquecento, mettendo in luce quanto la loro presenza nella produzione letteraria di quel periodo si debba proprio alla mediazione boccacciana di tali contenuti ed espedienti narrativi. Prima di fare ciò, tuttavia, è opportuno quantomeno ricordare alcuni momenti indicativi della presenza delle narrazioni alessandrine in epoca precedente alle stampe.

1. 2. Fortuna manoscritta

Come afferma Augusto Guida, «la conoscenza e la fortuna del romanzo greco antico in Italia e in Europa nell'età moderna, ovvero anche la sua mancata o tardiva diffusione, sono in buona parte collegate alle vicende di un manoscritto, il Laurenziano 627 Conventi Soppressi⁴». Il codice in questione è infatti testimone primario per il romanzo greco, in quanto, oltre a preservare quasi l'intero *corpus*⁵

⁴ A. Guida, *Note sulla fortuna di un codice e dei suoi romanzi greci*, «Medioevo e Rinascimento», 24 (2010), pp. 379-393: 379.

⁵ «Il codice contiene nella prima parte (ff. 1-22) epistole di autori bizantini, in particolare di personaggi dell'ambiente del regno di Nicea e della I età paleologa; nella terza parte (ff. 80-140), oltre ad una raccolta di favole esopiche, testi soprattutto di carattere religioso e di padri della chiesa come

(contiene tutti gli autori finora presi in esame tranne Eliodoro), risulta essere anche l'unico prezioso testimone dei romanzi di Senofonte Efesio e di Caritone⁶, nonché l'unico a trasmettere completo il romanzo di Longo (l'unico altro testimone, il Vat. Gr. 1348, da cui dipendono gli altri codici, lo conserva parzialmente, ma manca una parte del I libro)⁷.

Accanto a queste ragioni, ad aver suscitato l'interesse degli studiosi per questo codice, vi è anche il fatto di essere appartenuto, agli inizi del '400, ad Antonio Corbinelli, umanista fiorentino celebre per essersi costituito una raccolta di manoscritti latini e greci importante sia per il numero che per la qualità dei testi, e per aver poi lasciato in eredità quest'ultima, in seguito a legato testamentario nel 1425, alla Badia Fiorentina, corrispondente all'attuale Biblioteca Laurenziana⁸.

Basilio, Gregorio Nazianzeno e Gregorio Nissenò; incluso fra queste due parti, si situa un nucleo compatto di quattro romanzi: le *Storie pastorali di Dafni e Cloe* di Longo, i primi quattro libri (su otto) delle *Avventure di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, quindi il romanzo di *Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodizia e le *Storie efesiache di Anzia e Abrocome* di Senofonte Efesio» (A. Guida, *Note sulla fortuna di un codice e dei suoi romanzi greci*, cit., p. 380). La descrizione del codice si trova in E. Rostagno - N. Festa, *Indice dei codici greci Laurenziani non compresi nel Catalogo del Bandini*, in «Studi Ital. di Filol. Class.» I, (1893), pp. 172-176 e N. Bianchi, *Il codice Laur. Conv. 627 (F): problemi e ipotesi di localizzazione*, «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», 44 (2001), pp. 161-181.

⁶ Reeve segnala la mancanza di uno studio accurato sulla trasmissione dei romanzi greci e ricorda che se per Caritone e Senofonte Efesio possiamo contare solo su un unico testimone, gli altri romanzi possono invece vantare un maggior numero di manoscritti: ventiquattro per Eliodoro, ventidue per Achille Tazio e undici per Longo (cfr. M. Reeve, *The Re-emergence of Ancient Novels in Western Europe*, cit., p. 283 n 5).

⁷ In tutti i manoscritti di Longo tranne che nel *Laurentianus 627*, il primo libro dell'opera di Longo presenta una lacuna la cui estensione varia da codice a codice, ma che in tutti termina alla fine del capitolo XVII, 4 (I, 12.4-17.4). Nel 1809 Paul Louis Courier, militare e letterato francese di passaggio a Firenze, durante una visita alla Biblioteca dei Monaci di Badia (poi Laurenziana) scoprì, consultando un manoscritto delle *Pastorali* di Longo, che la parte del primo libro lacunosa in tutti gli altri codici, era invece in questo integra. Pensò dunque di fare copia del testo mancante, ma a lavoro ultimato si verificò un increscioso incidente, in quanto la parte del codice che colmava la lacuna risultò irrimediabilmente macchiata d'inchiostro e i successivi tentativi di porvi rimedio non fecero altro che peggiorarne le condizioni. Sottoposto di recente a prove di restauro virtuale grazie alle nuove tecniche di ripresa e di elaborazione digitale, il guasto procurato dal Courier si è confermato irrimediabile, anche se una lezione originale del testo greco ha potuto essere recuperata con sicurezza. Cfr. A. Guida, *Note sulla fortuna di un codice*, cit., pp. 392-393 e Id., *Prove di restauro virtuale sul codice Laur. Conv. Soppr. 627*, in S. Lucà (a cura di), *Libri palinsesti greci: conservazione, restauro digitale, studio*, Atti del Convegno Internazionale (21-24 aprile 2004), Roma, 2008, pp. 171-177.

⁸ La cosa suscitò le ire di Poggio Bracciolini, che scrive a proposito dell'accaduto al Niccolò il 29 settembre 1425: «Ex binis tuis ad me litteris cognovi de Antonii libris. Insulse mehercule factum eum thesaurum detrudi in locum, ubi nullum fructum sit allaturus. Nescio quod eius fuerit consilium grecos libros collocasse apud illos bipedes asellos, qui ne latinis quidem ulla ex parte nossent. Non Musis illos dicavit, sed pulveribus ac tineis credo, veritus ne quis aliquem fructum ex eis capere. Tamen nisi cavent testamento ne possent vendi, cito, ut opinor, auctionem facient aut avaritia impulsu, aut ignorantia» (P. Bracciolini, *Lettere*, I, *Lettere a Niccolò Niccolò*, a cura di H. Hart, Firenze 1984, p. 161). Nel monastero fiorentino i codici entrarono nel 1437 e vi si rimasero fino alla confisca decretata dall'Amministratore generale francese della Toscana il 28 aprile 1808, in seguito alla quale furono trasferiti nei fondi Conventi Soppressi della Laurenziana e della Magliabechiana.

Cosa ancor più degna di nota, è il fatto che proprio lì, presso la Badia, il manoscritto finisca inoltre sotto gli occhi di un celebre lettore, Agnolo Poliziano, il quale ha modo, grazie ad esso, di conoscere Longo e di leggere e tradurre parte degli *Ephesiakà*, come dimostrano le citazioni nei *Miscellanea*⁹.

Del primo, nel capitolo II della prima centuria, vengono evocati, a chiarimento del senso del vocabolo catulliano «*carbatinae*» (Catullo, 98.4), i «*quator graece nimis quam libelli elegantissimi poemicon titulo, quorum in secundo senex quidam cum pera et calceis carbatinis introducitur*¹⁰»; del secondo, chiamato in causa quale testimonianza nella discussione dedicata a un verso del *Liber de spectaculis* di Marziale, l'umanista riporta tradotto un ampio passo del primo libro, dove si descrive la processione di efebi e vergini presso il celebre *Artemision* di Efeso¹¹, e ha persino l'ardire di definirlo «*non insuavior*» rispetto al suo più celebre omonimo scrittore greco¹².

Longo e Senofonte non sono tuttavia gli unici romanzieri greci ad essere menzionati dal Poliziano nei *Miscellanea*; anzi, una lunga traduzione del X libro delle *Etiopiche* presente all'interno del III libro, testimonia che il filologo evidentemente conoscesse altrettanto bene anche l'unico dei romanzieri non contenuto nel codice laurenziano, ovvero Eliodoro, che l'autore definisce peraltro

⁹ Che il Poliziano consultasse i manoscritti della Badia lo si evince da una lettera scritta a Lorenzo il Magnifico da Fiesole il 18 ottobre del 1478, nella quale si chiede il permesso di tornare a Firenze per poter restituire alcuni libri: «Antonio Manetti et un monaco di Badia mi scrivono che hanno bisogno che io rendi loro certi libri mi prestarono è già buon pezo; et inzino quando ero a Pistoia me ne sollecitavano. Quando tornai non potetti rimandarli perché sono più libri, e non potevo menare su tra' fanciulli un portatore o altri che gli riportassi perché così m'aveva chiesto madonna Clarice. Sono nella cassa; e bisogna, a renderli, che io venga in Firenze per una mezza ora» (N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il codice Laur. Conv. Soppr.* 627, cit., p. 207).

¹⁰ Angelus Politianus, *Opera omnia*, a cura di I. Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971, vol. I, p. 228. Il riferimento è al vecchio pastore Fileta, che compare nel secondo libro del romanzo di Longo «vestito con pelle di capra, con calzari di pelle e addosso una bisaccia, anch'essa vecchia» (Longo, *Dafni e Cloe*, cit., II, 3, p. 554). Già prima di finire nei *Miscellanea*, l'annotazione figurava apposta in margine al passo catulliano nell'incunabolo veneziano del 1472, testimone dei suoi studi giovanili. Da entrambe le annotazioni, tuttavia, si deduce che Poliziano non conosceva l'autore del romanzo, che infatti non viene mai nominato: questo poiché nel codice da cui leggeva il luogo corrispondente al nome dell'autore risultava corrotto e facilmente fraintendibile (Λόγγου - λόγου).

¹¹ Bianchi lo riporta per intero nel suo già citato articolo *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr.* 627, cit., pp. 196-99.

¹² Angelus Politianus, *Opera omnia*, cit., LI. La definizione poliziana relativa al romanziere antico (LI, 20) trovò in disaccordo Henri Estienne, il quale in seguito ebbe modo di consultare il codice Laurenziano e di commentare, a conclusione dei *Prolegomena* degli *Opera omnia* di Senofonte Ateniese, quanto poco appropriato fosse stato l'accostamento fra i due Senofonte da parte di un *acerrimum ingenium* come quello di Poliziano (Cfr. N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr.*, cit., p. 211 e A. Guida, *Un apografo sconosciuto di Caritone, un'ambigua nota del Pasquali e una fallita impresa editoriale del '700*, in V. Fera - A. Guida (a cura di), *Vetustatis indagator: scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 1999, pp. 277-308).

«non dilutae scriptor auctoritatis»¹³. Il passo citato è inserito all'interno di una discussione su quel *camelopardalis* che Orazio arditamente trasformava per esigenze metriche in *pantera camelo*; si può supporre, inoltre, che l'umanista desiderasse soffermarsi sulla questione poiché ancora suggestionato dal ricordo della visione della giraffa ricevuta in dono da Lorenzo il Magnifico nel 1487 dal sultano d'Egitto, la quale aveva destato, naturalmente, l'ammirato stupore dei cittadini fiorentini.

Come si vede, l'utilizzo che Poliziano fa del codice è prettamente 'umanistico': i romanzieri greci non sembrano suscitare in lui alcun interesse specificatamente letterario, seppure non siano mancate ipotesi riguardo ad un riuso poetico, da parte dell'autore, delle letture greche in questione, ad esempio nelle *Stanze*¹⁴. Tuttavia, questo incontro fortuito di Poliziano con il codice di Badia rappresenta soprattutto una delle tante, curiose, vicende 'biografiche' di questo manoscritto, ed un'importante testimonianza della sua fortuna presso uno dei maggiori umanisti del tempo.

La critica ha inoltre messo in luce un altro indizio di ipotetico contatto con il genere da parte di altri letterati del Quattrocento, particolarmente importante in quanto, coinvolgendo altri umanisti di provenienza extra-fiorentina, amplierebbe in maniera significativa l'area geografica interessata dalla diffusione di questo codice così rappresentativo del genere del romanzo greco.

¹³ Angelus Politianus, *Opera omnia*, cit., p. 228. Secondo Colonna la traduzione del passo eliodoreo venne effettuata a partire dal codice Par. gr. 2905, codice vergato da Andrea Eparco alla fine del XV secolo e appartenuto a Giano Lascaris (Heliodorus, *Aethiopica*, a cura di A. Colonna, Roma, Regia Off. Poligrafica, 1938, introduzione); recentemente J. Balinski (Id., *Heliodorus latinus: Die humanistischen Studien über die «Aithiopika». Politianus - Warszewicki - Guillonius - Laubanus*, «Eos», 80 (1992), pp. 273-89) ha proposto invece il Vat. Gr. 157; Bianchi ritiene non si possa escludere l'esistenza di manoscritti oggi perduti. Per i manoscritti eliodorei testimoniati nel XV secolo si veda R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954, *Appendix 1*, p. 475.

¹⁴ Per Bianchi «l'interesse del filologo medico per lo sconosciuto romanziere efesio come già per Longo ed Eliodoro non è indirizzato alla *suavitas* del testo, ancorché apprezzata, o alla vicenda romanzesca: nel caso degli *Ephesiakà* è il Senofonte narratore di *realia* (e non di *amatoria*) a catalizzare l'attenzione [...]» (N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr. 627*, cit., pp. 203-204). A formulare invece per primo l'ipotesi di un riuso letterario dei romanzi greci da parte di Poliziano fu l'abate Nannucci, il quale vedeva delle significative affinità tra alcuni versi delle *Stanze* e alcuni passi di Longo e di Achille Tazio (*Stanze di messer Angelo Poliziano per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici illustrate per la prima volta con note dell'abate Vincenzo Nannucci del collegio Eugenio di Firenze*, Firenze, nella stamperia di Giuseppe Magheri e figli, 1812, p. 6 del commento); dunque il Proto (Id., *Elementi classici e romanzi nelle «Stanze» del Poliziano*, «Studi di Letteratura italiana», 1 (1899), pp. 323-333) segnalava per il motivo della caccia quale avvio dell'avventura amorosa anche l'episodio di Eutinico e Rodopi (*Leucippe e Clitofonte*, VIII, 12, 1-8); Bianchi aggiunge un'ulteriore suggestione segnalando un'altra eco di Achille Tazio dietro la descrizione poliziana della potenza di Amore (ott. 120, v. 5) cfr. N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr. 627*, cit., pp. 193-194.

Secondo Nunzio Bianchi, che prosegue e riprende una teoria già inaugurata da Anita Della Guardia, tracce di una fortuna in area ferrarese del romanzo di Senofonte Efesio, in un periodo cronologico addirittura precedente a quello del Poliziano, sarebbero da rintracciare difatti negli scritti del poeta ferrarese Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505)¹⁵. Nella sua opera più celebre, l'*Eroticon*, una raccolta di elegie ispirata ai poeti latini la cui prima redazione risale al 1443, egli canta una fanciulla di nome Anzia; un nome, naturalmente, da intendersi quale *nom de plume*, sull'esempio degli amatissimi e imitatissimi Tibullo e Propertio. Lo Strozzi, che apprese il greco alla scuola di Guarino Veronese, potrebbe aver udito per la prima volta questo nome proprio alla scuola del suo maestro.

L'ipotesi, assai suggestiva, non sembra in effetti inverosimile: il Corbinelli, possessore del codice, dal 1410 al 1414 alloggiò nella propria casa Guarino Veronese, chiamato a continuare l'insegnamento di greco venuto a mancare con la partenza del Crisolora da Firenze. Guarino potrebbe dunque aver utilizzato, a fini didattici, anche il romanzo efesio durante le sue lezioni. Del resto Blum, il maggior studioso del Corbinelli, sostiene che all'umanista si offrì «una singolare occasione di accrescere la propria raccolta proprio mentre ospitava Guarino, il quale aveva riportato da Costantinopoli una bella collezione di manoscritti greci: Antonio Corbinelli aveva potuto dunque indubbiamente trascriversene o farsene trascrivere quanti ne volesse, ed è anche probabile che il Veronese gli regalasse qualche codice di prestigio»¹⁶.

La congettura secondo la quale il Corbinelli avrebbe attinto da Guarino, inaugurata dal Sabbadini¹⁷ e proseguita dal Blum, appare assai plausibile anche a Bianchi: «sappiamo che Strozzi ospitò Guarino nella propria dimora per quasi sette anni, e non si può escludere che la stessa cortesia ipoteticamente usata al Corbinelli il Veronese non abbia invece riservato ai suoi ospiti ferraresi»¹⁸. Ciò inoltre, risulta

¹⁵ A. Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, Modena, Blondi & Parmeggiani, 1916, p. LXIV; N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr. 627*, cit., p. 201.

¹⁶ R. Blum, *La biblioteca della Badia Fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli*, Città del Vaticano, 1951, p. 49. L'elenco dei codici greci del Veronese fu rinvenuto in un codice del XVII sec. a Parigi, nella collezione Dupuy, da H. Omont (Id., *Les manuscrits grecs de Guarino de Vérone et la bibliothèque de Ferrare*, «Revue des Bibliothèques», 2 (1892), pp. 78-81).

¹⁷ «Ivi [Costantinopoli] e in altri luoghi dell'Oriente, per esempiofilocolo a Rodi, si diede il Veronese alla ricerca di codici greci, raccogliendone una buona messe, che recò seco al suo ritorno in Italia, avvenuto nel 1408». R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, ristampa anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'autore a cura di E. Garin, vol. I, Firenze, Sansoni, 1967, cit., p. 44.

¹⁸ N. Bianchi, *Poliziano, Senofonte Efesio e il Laur. Conv. Soppr. 627*, cit., p. 203.

ancora più probabile se si ammette, sulla scorta degli studi di Antonio Rollo, che la biblioteca del Corbinelli, con i suoi ben 277 manoscritti, di cui 77 greci, vada ormai considerata come «un vero e proprio nucleo propulsivo da cui scaturiscono e all'interno del quale si consolidano collaborazioni, amicizie, scambi culturali»¹⁹.

A tale suggestione è possibile affiancarne un'altra, che vede coinvolto lo stesso *milieu* ferrarese. È stato notato che Gaspare Tribraço de' Tirimbocchi, umanista modenese trasferitosi a Ferrara presso la corte di Borso, amico e collega stimato dello Strozzi, appartenente alla stessa cerchia di letterati e autore egli stesso di elegie latine, lo omaggia nella sua prima ecloga, i cui protagonisti sono il misterioso Poeman e la sua amata Calliroe²⁰. Nell'*Eroticon*, infatti, alla fanciulla di nome Anzia, subentrava, nell'ultima redazione, un'altra giovane di nome Filliroe: nonostante qualche voce discorde tra gli interpreti, secondo Caterino sarebbe dunque possibile riconoscere Tito Strozzi dietro il pastore Poeman e - di conseguenza - Filliroe dietro Calliroe²¹.

Per quanto tale nome femminile possa vantare numerose ascendenze classiche e per quanto sia stato scelto da Tribraço anche in quanto facile derivazione del nome Filliroe, pare curioso però che esso coincida, ancora una volta, con il nome di un'altra eroina protagonista di un romanzo greco, la Calliroe amante di Cherea narrata da Caritone di Afrodizia. Occorre notare, inoltre, che lo Strozzi nella sua opera fa subentrare Filliroe ad Anzia istituendo fra le due fanciulle un serrato e sistematico contrasto: viene infatti tracciato un netto confine tra fra la prima, Anzia, amata nella prima giovinezza, abbandonata per via del suo tradimento, e la nuova fanciulla, finalmente meritevole del suo amore. Non a caso perciò Tribraço, nel suo tentativo di omaggio, avrebbe potuto scegliere di contrapporre all'Anzia cantata da Strozzi una fanciulla dal nome altrettanto 'alessandrino'. Nel caso in cui fosse stato proprio il romanzo di Caritone ad ispirare tale nome, sarebbe ormai inequivocabile che il Laur. 627 Conv. Soppr. era alla portata di Tito Vespasiano Strozzi e della sua cerchia di amici letterati: solo lì, infatti, come abbiamo già detto più volte, figurano gli *Ephesiakà* e *Le avventure di Chera e Calliroe*.

Meno raro, invece, risulta essere l'unico romanzo mancante nel Laurenziano, le *Etiopiche*, presente nei principali centri del territorio italiano. In quegli stessi anni

¹⁹ A. Rollo, *Sulle tracce di Antonio Corbinelli*, in «Studi medievali e umanistici», 2 (2004), pp. 25-95.

²⁰ A. F. Caterino, *Filliroe e i suoi poeti: da Tito Strozzi ad Ariosto*, «Annali Online di Lettere-Ferrara», voll. 1-2, pp. 182-208.

²¹ Sulle altre posizioni discordi si veda quanto riportato in nota da Caterino cfr. *ivi*, p. 193, n. 42.

o poco più tardi, ma sicuramente prima del 1491, Giano Lascari, mandato da Lorenzo il Magnifico a Bisanzio per l'acquisto di libri per la biblioteca domestica dei Medici, informava l'amico Demetrio Calcondila di aver acquistato insieme con un *Ethymologicum Magnum* anche un Eliodoro²²; nel catalogo della Laurenziana redatto nel 1495, si trovano infatti registrati due codici cartacei (n. 73; n. 83) contenenti le *Etiopiche*²³; inoltre, secondo Sabbadini, per quanto non figurò nell'elenco di codici posseduti da Guarino rinvenuto da Omont²⁴, anche l'umanista ferrarese doveva possedere un Eliodoro, veduto presso di lui dallo stesso Lascari nel 1490²⁵.

Altri due manoscritti delle *Etiopiche*, inoltre, figurano nel Catalogo della Vaticana alla morte di Niccolò V nel 1455; con ogni probabilità, ad essi dovette attingere nel 1453 il noto traduttore di opere latine e greche Francesco Griffolini quando prese in prestito dalla biblioteca quattro manoscritti: uno di Tucidide, uno di Demostene, uno di Eliodoro e uno di Luciano. L'ufficiale che registrò il prestito scrisse riguardo al terzo 'storia di materia etiopica': non sappiamo se egli si aspettasse, sulla base del titolo, un'opera di carattere storiografico; in ogni caso non risulta alcuna traduzione di sua mano²⁶.

Probabilmente in tale errore riguardo alla materia dell'opera cadde Ercole I d'Este, a giudicare dalla lettera fatta inviare al custode della Vaticana, Demetrio Guazzelli, nel 1488, in cui gli richiede la trascrizione di un «Heliodorus historicus»²⁷.

²² A. Calderini, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 14, n. 4.

²³ Colonna menziona anche un codice della Laurenziana dove si legge una prefazione {προῦ-εῶρῖα) al romanzo di Eliodoro attribuita a Giovanni Eugenio di Trapezunte, vissuto nella prima metà del 400, uno scritto che non ha nessuna speciale individualità, ed è solo laudativo: si tratta del codice è Pl. LIX, 8, n. 29 e la προῦ-εῶρῖα venne edita dal Bandini in *Cat. Man. Cod. Gr. Laur.*, II. 522. Curioso, come rileva Calderini, il paragone che l'autore stabilisce fra il romanzo di Eliodoro e il *Cantico dei Cantici* (Ivi, p. 14, n.1).

²⁴ Dall'elenco di Omont (Id., *Les manuscrits grecs de Guarino de Vérone et la bibliothèque de Ferrare*, cit., pp. 78-81) risulta che i codici appartenessero al figlio di Guarino, ma noi sappiamo che alla morte del Veronese, nel 1460, i volumina furono divisi fra i vari figli: a Battista toccarono quelli greci.

²⁵ In realtà, come nota Sabbadini (Id., *Le scoperte dei codici latini e greci*, cit., p. 44 n. 9), ne possedeva altri che non si desumono dal citato elenco: un Eliodoro, un Cherobosco, un Eusebio e due volumi di scolii di Ulpiano a Demostene, veduti presso di lui nel 1490 da Giovanni Lascari (K. K. Muller, *Neue Mittheilungen über Janos Laskaris und die Mediceische Bibliothek in «Centralblatt für Bibliothekswesen»* I (1884), pp. 381-382). La collezione non si trova più né a Ferrara né a Modena, per cui è da credere che sia andata dispersa. Dei codici greci di Guarino pochi si sono salvati: il Vat Palat. Gr. 116 (Aristofane), il Vindobon. Philos. Gr. 75 (Aristotele del 1446), il Paris. Gr. 2772 (Esiodo, Scholia in Theogn., Dionys. Perieg.) e due di Wolfenbüttel (Senofonte): 71. 19 Aug. Fol.; 56. 22 Aug. 8: nessuno dei quali compare nel sunnominato elenco, così che viene ad accrescersene il numero di cinque (R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci*, cit., p. 45).

²⁶ M. Reeve, *The Re-emergence of Ancient Novels in Western Europe*, cit., p. 282.

²⁷ G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903. Sulla lettera avremo modo di soffermarci più avanti, nel capitolo dedicato ad Ariosto.

Ben tre manoscritti figurano inoltre nel catalogo della biblioteca donata dal cardinal Bessarione al convento di San Marco a Venezia nel 1468 e ancora uno nel 1475 nel catalogo della Biblioteca Vaticana di Sisto IV²⁸. Una conferma della curiosa predilezione da parte degli uomini di chiesa per il romanzo di Eliodoro, in tempi successivi, è costituita dal fatto che tra il 1519 e il 1520 anche Miguel da Silva, celebre dedicatario del *Cortegiano* di Castiglione, si fa estrarre dalla Vaticana un Eliodoro²⁹. Nello stesso periodo in cui il cardinale dedicatario del trattato si mostra interessato alle *Etiopiche*, fra l'altro, nella biblioteca dello stesso autore, Baldassarre, figura un certo «Achille alexandrino griego» la cui identità possiamo ricondurre senza dubbio all'autore degli *Amori di Leucippe e Clitofonte*³⁰.

Dalla breve panoramica che abbiamo appena tracciato emerge un quadro per certi versi contraddittorio: da un lato, questi romanzi sembrano circolare ed essere presenti in molte delle principali biblioteche del territorio italiano, testimoniando un precoce interessamento da parte dei letterati nostrani per tali opere; dall'altro, essi sembrano essere noti solamente in ristretti ambienti umanistici, dei quali suscitano un interesse unicamente di tipo antiquario, che non ha ricadute sul piano propriamente letterario e narrativo. Inoltre, se si pensa che ormai alle soglie del Cinquecento Poliziano ignora l'identità dell'autore dei *Poemenikon libri*, e che anche un ventennio dopo Achille Tazio figura nella biblioteca di Castiglione sotto la generica denominazione di «Achille alexandrino griego», si evince che la conoscenza della fisionomia di questi autori fosse ancora generalmente piuttosto approssimativa.

Come vedremo, questo quadro ambiguo non sembra oltretutto mutare neppure nel momento in cui iniziano ad apparire finalmente a stampa queste opere, ma persisterà assai oltre: ancora ben lungi dall'essere convenientemente informati sulla fisionomia degli autori, malgrado si trovino davanti opere ancora incomplete, i più importanti tipografi del Cinquecento, intuendo le potenzialità commerciali delle

²⁸ Cfr. R. H. Carver, *The Protean Ass: The «Metamorphosis» of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 167; M. Doody, *The True Story of The Novel*, cit., p. 179; L. Labowsky, la quale menziona tre manoscritti dell'opera: «Heliodori ethiopica, in papyro, non ligata B 995»; «Heliodori ethiopica, in pergameno B 32» e «Heliodori ethiopica in papyro B 629» (Id., *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: Six Early Inventories*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979 pp. 170-171); M. A. Sacchetti, *Cervantes' Trabajos de Persiles y Sigismunda. Study of Genre*, Londra, Tamesis, 2001, p. 32, n. 10.

²⁹ U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Vita e Pensiero, Milano, 2003, p. 405.

³⁰ L. Bocca - J. L. Fournel, *La biblioteca di Baldassar Castiglione*, in S. Luzzatto e G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-18.

narrazioni alessandrine, si precipiteranno a pubblicarle - giustamente - convinti di ottenere un sicuro successo editoriale.

1. 3. Il fantasma di *Dafni e Cloe*

Come si vede, il percorso compiuto da tali opere è piuttosto complesso e non privo di ostacoli: questi romanzi sembrano essere effettivamente ancora poco noti in tempi precedenti alle stampe; eppure danno segni intermittenti della loro presenza. Il caso del romanzo di Longo è uno dei più emblematici di questa intermittenza.

Sembra davvero difficile da credere, ad esempio, che un letterato come Jacopo Sannazaro, dotato di una raffinata cultura letteraria antica, nonché esperto conoscitore della lingua greca, ignorasse i romanzi alessandrini. Soprattutto, pare poco verosimile che proprio colui che inaugura il genere pastorale in Italia, fungendo peraltro da modello anche per le principali letterature straniere, non fosse a conoscenza dell'opera che rappresenta uno degli archetipi di tale genere, i cosiddetti 'amori pastorali' di Longo³¹. Difatti, seppur con una certa cautela, lo Scherrillo, in una delle prime pregevoli edizioni dell'*Arcadia*, veniva ripetutamente segnalando il romanzo quale fonte per l'opera:

[...] In questa mia edizione dell'*Arcadia* son venuto spesso notando, fra gli altri, anche non pochi riscontri di alcuni luoghi del Sannazaro con altri di Longo o di Achille Tazio. Son luoghi simili, ma, a dir vero, non offrono tali e così spiccate conformità fra loro da poter senz'altro garantire una vera e propria filiazione. Quei romanzi non furono ammessi all'onore della stampa se non molto tardi, alla fine del Cinquecento. Pure, giravano in numerosi manoscritti. E come non può mettersi in dubbio che il Boccaccio li lesse, studiò ed imitò, così non può dirsi improbabile che anche il Sannazaro li abbia e letti e studiati, derivando direttamente da essi alcune delle descrizioni e delle narrazioni del suo tardivo romanzo pastorale. Ma se cotesti scrittori greci e latini fornivano al Sannazaro la materia pastorale, la forma del romanzo gliela fornì invece quello fra' tre grandi toscani venuto a predicare in Napoli la buona novella della nuova lingua³².

³¹ La domestichezza del Sannazaro con la lingua e la cultura greca è testimoniata dai numerosi prestiti da Teocrito illustrati da C. Vecce: Id, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in D. Canfora – A. Caracciolo Aricò (a cura di), *La Serenissima e il regno: nel V centenario dell'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari 4-8 ottobre 2004), Bari, Cacucci, 2006, pp. 685-696.

³² M. Scherrillo, *L'«Arcadia» del Sannazaro*, cit., p. 103.

Oggi in verità sembra essere stato drasticamente ridotto l'apporto del romanzo pastorale di Longo all'opera del Sannazaro. Carlo Vecce fa riferimento all'opera come ad uno dei numerosi testi - accanto, naturalmente, a Teocrito, ma anche a Virgilio, Ovidio, Claudiano, e a Boccaccio e Poliziano per quanto riguarda gli autori moderni - che il poeta contamina al fine di ricreare «un luogo assolutamente letterario e consacrato da una lunga tradizione poetica di descrizione botanica del *locus amoenus*»³³.

Walter Greg fa giustamente notare come il 'fantasma' di Longo, accanto a quello di Teocrito, si avverta abbastanza distintamente almeno dietro all'insistita e dettagliata descrizione delle varie modalità di cattura degli uccelli, introdotta probabilmente dall'autore allo scopo di inserire una dichiarata allusione a Longo; tuttavia lo studioso limita a questa suggestione l'influsso del romanzo sull'opera, ridimensionando notevolmente, a livello più generale, il contributo di *Dafni e Cloe* alla costituzione e allo sviluppo del genere pastorale *tout court* nel Rinascimento³⁴.

Pur menzionando l'opera del romanziere antico sin dal principio della sua monografia in cui ricostruisce la storia della poesia pastorale nelle letterature moderne, Greg afferma che

[...] the Greek work could claim no part in the formation of the later prose pastoral. Between it and the work of Boccaccio and Sannazaro there exists no such continuity of tradition as between the bucolics of the classical Mantuan and those of his Renaissance follower. The Italian pastoral romance, in spite of its almost pedantic endeavour after classical and mythological colouring, was as essentially a product of its age as the pastoral drama itself. So far as any influence on the evolution of the subsequent Arcadia was concerned, Longus might as well never have written of the pastures of Lesbos³⁵.

Il giudizio di Greg naturalmente è legato a motivazioni di varia natura, ma certo pesa, come sempre, la questione cronologica: sebbene lo studioso non abbia dubbi che il romanzo di Longo fosse «widely read throughout the sixteenth and

³³ C. Vecce, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, cit., p. 689.

³⁴ W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama: a Literary Inquiry with Special Reference to the Pre-Restoration Stage in England*, Londra, A. H. Bullen, 1906, p. 49. Il riferimento è in Longo, III, 6, da cui avrebbe preso spunto Sannazaro a VIII, 6.

³⁵ Ivi, p. 39.

following centuries»³⁶, esso esercitò una scarsa influenza sullo sviluppo della letteratura pastorale anche a causa della sua mancata pubblicazione in un momento decisivo per la costituzione delle caratteristiche distintive del genere, scontando il fatto di essere stato diffusamente conosciuto in effetti molto più tardi, una volta che la letteratura pastorale rinascimentale aveva ormai stabilito i suoi tratti identificativi.

Ma siamo proprio sicuri che il romanzo non fosse già noto ben prima della sua uscita a stampa? Ad incrinare questa apparente certezza ci sono numerosi elementi indicativi di una diffusione dell'opera in epoca precedente. Un primo dato in tal senso è senza dubbio la celebre traduzione iniziata nel 1537 e mai portata a termine da Annibal Caro, di cui avremo modo di parlare dettagliatamente più avanti, la quale testimonia un interesse nei confronti del romanzo antico già a partire dalla prima metà del Cinquecento; ma oltre a ciò, altri indizi stavolta di carattere iconografico sono estremamente importanti perché rivelatori di una familiarità con l'opera di Longo da parte di illustri artisti e letterati ad un'altezza cronologica inaspettatamente precoce.

1. 4. *Le tre età dell'uomo o Dafni e Cloe?*

«[...] In una tela a olio, un pastore ignudo ed una forese che gli porge certi flauti, perché suoni, con un bellissimo paese»: con queste parole Giorgio Vasari si riferiva al dipinto giovanile di Tiziano oggi comunemente noto col titolo di *Le tre età dell'uomo*³⁷. L'opera, in effetti, vede rappresentati in primo piano due giovani amanti: lei, vestita con abiti pastorali, tiene un flauto fra le mani e guarda intensamente il giovane, seminudo, su uno sfondo boscoso. Sulla destra, inoltre, figurano in primo piano anche due fanciulli appena nati accompagnati da un Cupido alato, mentre in lontananza, una natura più desolata fa da cornice ad un vecchio che, affranto, siede contemplando mestamente due teschi.

Una tale composizione ha suggerito molto presto un'interpretazione allegorica del quadro, che si è poi consolidata fino a divenire quella vulgata, ovvero quella secondo la quale esso rappresenterebbe le tre fasi della vita dell'uomo vista attraverso l'evoluzione dei due protagonisti: dapprima la gaia fanciullezza, dunque la

³⁶ W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*, cit, p. 12.

³⁷ G. Vasari, *Vita di Tiziano*, a cura di I. Bomba, note e appendice a cura di G. Milanese, Pordenone, Studio Tesi, 1994, p. 11.

gioventù stagione degli amori, e infine la vecchiaia seguita dalla morte, suggerita in maniera esplicita e angosciante dai due teschi.

Tale interpretazione, però, a ben vedere, implicherebbe numerose incongruenze, rilevate in particolare da Paul Joannides, storico dell'arte dell'Università di Cambridge e noto esperto di Tiziano: in primo luogo, il fatto che il titolo non sia d'autore, ma anzi sia registrato per la prima volta nel 1689, probabilmente assegnato *a posteriori*, a partire dal 1620 circa, sulla base del richiamo che le successive *Tre età dell'uomo* - stavolta indubitabili - di Van Dyck fanno al modello tizianesco; in secondo luogo, il fatto che i giudizi di personaggi contemporanei di Tiziano non lascino trapelare alcun riferimento ad un ipotetico significato metaforico del quadro, descritto dal Vasari, come abbiamo rilevato poco fa, unicamente come la raffigurazione di un pastore e di una contadinella su uno sfondo bucolico.

Questi e altri elementi, hanno fatto dubitare Paul Joannides dell'opportunità di tale interpretazione allegorica, che si dimostra a suo avviso del tutto inadeguata ad una completa comprensione dell'opera, e lo hanno indotto ad ipotizzare con una certa sicurezza un'interpretazione assai diversa: i due personaggi non sarebbero altro che Dafni e Cloe, i protagonisti del romanzo di Longo Sofista. Il quadro avrebbe quindi finalità narrative e si proporrebbe di ritrarre le vicende dei due personaggi, con particolare attenzione - come si vede dalla prominenza e dalla centralità della coppia di amanti all'interno della raffigurazione - al momento dell'«awakening love between the two lovers», ovvero il fulcro tematico del romanzo³⁸.

Numerosi elementi del quadro troverebbero così una convincente spiegazione, che non trovavano invece motivazioni altrettanto persuasive nell'interpretazione vulgata: in primo luogo il motivo, piuttosto anomalo, dell'uomo seminudo di contro alla fanciulla vestita, spiegabile ora quale rappresentazione del momento preciso in cui Cloe, dopo aver visto Dafni uscire nudo dalle acque di una fonte, inizia a provare per la prima volta attrazione per il giovane; in secondo luogo, il Cupido che svola sopra i due neonati, sin dalla nascita consacrati al dio Amore nel romanzo di Longo; infine, il vecchio sullo sfondo, difficilmente compatibile con l'interpretazione allegorica che vedeva contrapporsi lui singolo alle altre coppie di personaggi emblematici delle altre presunte "età" dell'uomo, e che a questo punto

³⁸ P. Joannides, *Titian's Daphnis and Chloe. A Search for the Subject of a Familiar Masterpiece*, «Apollo» 123 (1991), pp. 374-382.

invece acquisterebbe l'identità di Dionisofane, padre di Dafni, che piange la morte del figlio perduto fino al momento dell'inaspettata *anagnorisis* finale³⁹.

L'ipotesi, già di per sé, sarebbe davvero affascinante; ma la suggestione aumenta vertiginosamente se si passa dal piano meramente interno e narrativo di questa singola opera di Tiziano alla sua contestualizzazione all'interno della biografia dell'artista: la datazione ormai accertata del dipinto, il 1516, colloca infatti il dipinto in questione esattamente nel periodo in cui Tiziano si accinge a dedicarsi al Camerino per Alfonso d'Este. Tale opera sarebbe dunque nata in quel particolare momento della vita del pittore in cui egli si trova a frequentare la corte estense. Del resto, anche la scelta del tema risulterebbe del tutto in linea con le predilezioni 'narrative' dell'artista in quel periodo: dalla ricca documentazione sullo studiolo e dalla corrispondenza fra Tiziano e la corte estense, si evince infatti che i temi e le fonti letterarie erano spesso volute dal committente e questo non sarebbe che uno dei numerosi casi di dipinti strettamente legati ad alcuni testi letterari di epoca classica.

È piuttosto significativo, inoltre, che i passi della letteratura e mitologia classica che l'autore intende raffigurare, siano per lo più passi di tipo ecfastico, ovvero estratti di opere letterarie nati con l'intento di rappresentare verbalmente un dipinto. È probabile dunque che quel Tiziano che in seguito chiamerà addirittura «poesie» alcuni suoi quadri⁴⁰, già a questa altezza cronologica manifesti l'intenzione di 'rispondere alla sfida' lanciata dall'antica ecfasi letteraria con una '*reverse ekphrasis*' che traduca il dipinto descritto sulla pagina in un dipinto vero e proprio, in modo da ribaltare il noto detto oraziano dell'*ut pictura poesis* in un *ut poesis*

³⁹ Secondo Joannides, il fatto che i teschi sui quali si dispera il vecchio siano due è dovuto al fatto che nel romanzo Dionisofane ha inizialmente perduto due figli; solo alla fine dell'opera scoprirà di essersi ricongiunto almeno ad uno dei due, Dafni. Un esame a raggi X a cui è stato sottoposto il dipinto ha dimostrato tuttavia che in una precedente versione i teschi fossero quattro: si veda G. Robertson *The X-ray examination of Titian's «Three Ages of man»*, «The Burlington Magazine», 113 (1971), pp. 721-726 e il già citato P. Joannides, *Titian's «Daphnis and Chloe»*, cit., pp. 378-381.

⁴⁰ Così chiama infatti il pittore stesso nelle sue lettere al re di Spagna le sue tele a tema mitologico: il 19 giugno 1559 Tiziano scrive a Filippo II: «ho già fornito le due *Poesie* dedicate a sua maestà, l'una de Diana al fonte sopraggiunta da Atheone, l'altra di Calisto pregna di Giove spogliata al fonte per commandamento di Diana dalle sue ninfe [...]. Dopo l'haver mandato queste mi darò tutto a fornir il quadro del Christo nell'horto, et altre due *poesie* già incominciate: l'una di Europa sopra il tauro, l'altra di Atheone lacerato da cani suoi» (Tiziano, *Le Lettere*, dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro; presentazione di G. Vecellio; introduzione di U. Fasolo; prefazione di C. Gandini, Belluno, Magnifica comunità di Cadore, 1977, p. 179). Dalla lettera del 2 aprile del 1561 si capisce che egli usa questo termine intendendolo alla stregua di un sinonimo di 'pittura': «ho inteso [...] che a V. Maestà Catolica sono piaciute le pitture che io le mandai cioè la *poesia* di Diana alla fonte, la favola di Calisto, il Christo morto e i re d'Oriente» (*Ibi*, p. 195). Si veda sulle 'poesie' di Tiziano G. Padoan, «*Ut pictura poesis*». *Le pitture di Ariosto e le poesie di Tiziano* in Id., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370.

*pictura*⁴¹. In quest'ottica, non sarebbe un caso dunque la scelta di Longo, il quale, come abbiamo visto precedentemente, esordisce nel suo prologo proprio con la descrizione di un quadro che rappresenta in maniera sintetica le principali tappe del suo romanzo:

Trovandomi a cacciare nell'isola di Lesbo in un boschetto sacro alle ninfe m'avvenne di vedere la cosa più bella di quanto mai abbia vedute, un quadro, cioè, che rappresentava una storia d'amore [...] ch'io vidi ammirato al punto che mi prese vaghezza di riprodurre il quadro narrato in un romanzo [...]⁴².

L'operazione sarebbe perciò da intendersi affine a quella messa a punto dall'artista sia nel *Bacco e Arianna*, ispirato da diversi passi di Ovidio (*Ars amatoria*, I, 525-564; *Fasti*, II, 459-516; *Metamorfosi*, VIII, 174-82) e dal mito di Peleo e Teti narrato nei *Carmina* di Catullo (LXIV, 257- 265), sia nell'*Adorazione di Venere* e nel *Baccanale degli Andri*, che seguono con notevole fedeltà le ecfraisi presenti nelle *Imagines* di Filostrato il Vecchio, una serie di esercizi retorici del III sec. a. C. pubblicati in greco nel 1503 e tradotti nel 1510 per Isabella d'Este⁴³.

La fonte letteraria esatta di Tiziano, in quel caso, sappiamo che fu una traduzione italiana del testo alessandrino preparato a Mantova da Demetrio Mosco per Isabella d'Este, la quale, impaziente di riavere il suo manoscritto prestatato al fratello, si lamentava in una lettera con Alfonso per essersela presa un po' troppo comoda con la riconsegna⁴⁴:

Apresso perché già più anni anchora prestassimo al signor Duchà una certa operetta de Philostrato che tracta di pictura, quale noi havevamo facta tradurre dal greco per messer Demetrio habitante qua, et accadendone hora bisogno di vedere alcune cose che gli sono scritte dentro, pregamovi vogliati di vedere di farla ritrovare et mandarcela similmente col consentimento del predicto signor Duca, Mario nostro dice haverla vista nel studio di S. E. et in sue proprie mani [...]⁴⁵.

⁴¹ E. Bearden, *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 7.

⁴² Longo, *Dafni e Cloe*, cit., Proemio, p. 531.

⁴³ G. Campori, *Tiziano e gli estensi*, «Nuova Antologia», 27 (1874), p. 587.

⁴⁴ D. Rosand, *An Arc of Flame. On the transmission of pictorial knowledge*, in G. Cavalli Björkmann, *Bacchanals by Titian and Rubens*, Papers given at a symposium in National Museum, (Stockholm March 18-19, 1987), Stoccolma, Nationalmuseum, 1987, pp. 81-92: 83.

⁴⁵ N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato*

Non sembra quindi improbabile che potesse avvenire la stessa cosa con il romanzo di Longo, soprattutto considerando che Tiziano dimostra anche successivamente una certa propensione per i romanzieri alessandrini.

Nel più tardo *Ratto d'Europa* (1559-1562), infatti, il pittore ricorre stavolta ad Achille Tazio, di cui riprende puntualmente la descrizione ecfrastica del rapimento di Europa⁴⁶ che apre il suo *Leucippe e Clitofonte*⁴⁷. Ancora una volta, si tratta di un inserto ecfrastico, e tanto più allettante per Tiziano in quanto il romanziere greco insiste a lungo, nella sua ecfrasi incipitaria, nel tessere le lodi del presunto pittore del dipinto che osserva il suo personaggio, sottolineandone il meraviglioso realismo dei dettagli: tutti inviti succulenti per il pittore cadorino a replicarne o superarne la bravura. Dal confronto fra le ipotetiche fonti, dunque, tra quella di Ovidio, ovvero una narrazione diretta, e quella dell'autore alessandrino, che si basa su un'ipotetica immagine visiva, un'opera d'arte, anonima ma antica, è molto probabile che abbia contato maggiormente la seconda delle due sull'ispirazione dell'artista rinascimentale, stimolato dall'invenzione di Achille Tazio a ricreare il dipinto letterario sulla propria tela.

La conferma di questo legame fra il romanzo greco e il *Ratto* tizianesco, viene inoltre dall'identità dei committenti di tale opera: furono infatti i fratelli Luis e Diego Hurtado de Mendoza, celebri collezionisti di codici greci, i tramiti fra Tiziano e la corte spagnola che commissionarono il dipinto raffigurante il *Ratto di Europa*, proprio loro che possedevano il codice di *Leucippe e Clitofonte* che servì da base per la traduzione latina di Annibale della Croce, sulla cui traduzione fu esemplata quella italiana di Lodovico Dolce⁴⁸.

per *Isabella d'Este*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 174 (1997), pp. 522-571.

⁴⁶ Secondo Elizabeth B. Bearden, le riprese da tale descrizione del romanziere alessandrino nel Rinascimento sarebbero molteplici: «Keeping Tatiüs's introductory ekphrasis in mind, verbal pictures of the rape of Europa were ubiquitous in Renaissance literature. Poliziano sculpts the image on Vulcan's doors (*Stanze per la giostra*, I, 105-106), Colonna paints it on the portico of Venus's temple (*Hypnerotomachia Poliphili*, I, 14). The influence of the version of the myth found in Ovid's *Metamorphoses* is undeniable, but many Renaissance authors look to Tatiüs's ekphrasis specifically [...]». E. Bearden, *Emblematics of the self*, cit., p. 10. Si veda inoltre G. Venturi - M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁴⁷ P. F. Watson, *Titian's Rape of Europa: a Bride Stripped Bare*, «Storia dell'Arte», XXVIII (1976) pp. 249-258; D. Stone, Jr., *The Source of Titian's Rape of Europa*, «Art Bulletin», 54 (1972), pp. 47 - 49.

⁴⁸ Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1503-Madrid 1575), perfetta incarnazione dell'aristocratico rinascimentale, soldato e uomo di lettere. Il diplomatico spagnolo, ambasciatore a Venezia dal 1539 al 1547, è celebre anche per la sua biblioteca. Appassionato collezionista di codici greci, secondo quanto riporta il *Memorial de los libros griegos de mano de la librería del Sr don Diego Hurtado de Mendoza* (un estratto del catalogo della biblioteca di Hurtado de Mendoza conservato nel ms Egerton 602 della British Library è pubblicato da C. Graux, *Los origenes del fondo griego del Escorial* [éd.

Alla luce di tale ricostruzione, l'ipotesi di Joannides sembra davvero plausibile e si rivela tanto più affascinosa non solo perché spostata cronologicamente più indietro il momento in cui tale testo poteva essere noto ad artisti e letterati del Cinquecento, bensì soprattutto perché a fare da sfondo a questo momento di contatto è quella Ferrara estense che vede attivi contemporaneamente il grande poeta Ariosto e lo straordinario pittore cadorino.

Già il Vasari, oltre a darci informazioni utili per la collocazione cronologica del dipinto nella biografia dell'artista, che attribuisce alla fase giovanile, sottolineava come Tiziano avesse dipinto il quadro una volta tornato a Venezia subito dopo la sua prima visita a Ferrara, e soprattutto dopo aver conosciuto il «divino» Ariosto:

Fece in quel tempo Tiziano amicizia con il divino messer Lodovico Ariosto, e fu da lui conosciuto per eccellentissimo pittore, e celebrato nel suo *Orlando Furioso* [...]. Tornato poi Tiziano a Vinezia, fece per lo suocero di Giovanni da Castel Bolognese, in una tela a olio, un pastore ignudo et una forese che gli porge certi flauti perché suoni, con un bellissimo paese; il qual quadro è oggi in Faenza in casa il su detto Giovanni⁴⁹.

Anche senza voler dare troppo peso alle parole del Vasari, ad ogni modo oggi in effetti tutti gli studiosi sono concordi nel datarla attorno al 1516, ovvero l'epoca in cui Tiziano di lì a poco sarebbe stato alle prese con il Camerino per Alfonso d'Este; dunque lo scenario che si va delineando nel quadro della nostra indagine si fa estremamente intrigante, e inevitabilmente ci induce a fantasticare su un legame - e su ipotetiche letture comuni - fra il pittore e l'Ariosto, allora impegnato nella prima redazione del *Furioso*.

La questione del grado di relazione tra Ariosto e Tiziano, è sempre stata contraddistinta da una certa prudenza, per il comprensibile timore da parte degli studiosi che vi sia stata una voluta enfaticizzazione di un legame così altamente suggestivo da parte degli stessi contemporanei del poeta e del pittore. Tuttavia, prove di una notevole familiarità fra i due grandi del tempo abbondano nelle testimonianze

or.: *Essai sur les origines du fonds grecs de l'Escorial*, Paris, 1880], edición y traducción por G. De Andres, Madrid, Fundacion universitaria española 1982, pp. 364-379), l'ambasciatore possedeva due manoscritti dei romanzieri Achille Tazio e Eliodoro (C. Graux, *Los origenes del fondo griego del Escorial*, cit., p. 374 nr. 253 e p. 376 nr. 305). La sua biblioteca passa in seguito all'Escorial e prima dell'incendio (1671) quei manoscritti portavano la segnatura rispettivamente VII.Z.4 et I.Γ.6 (Cfr. R. Roncali, *I romanzi greci di Hurtado*, in L. Canfora - J. de Mariana - A. Schott (a cura di), *Il Fozio ritrovato*, Bari, Dedalo, 2001, pp. 361-362). Su Hurtado de Mendoza si veda anche più avanti nel capitolo sulla fortuna editoriale.

⁴⁹ G. Vasari, *Vita di Tiziano*, cit., p. 11.

di esponenti coevi e non solo. Che fosse proprio in quell'anno, come testimonierebbe il presunto primo ritratto tizianesco di Ariosto del 1516, o che avvenisse più tardi, come vorrebbe Dionisotti⁵⁰, certo un incontro fra i due dovette avere luogo, ed avere pure un certo peso, se Tiziano realizza nel '32 il ritratto del poeta ferrarese che finirà addirittura sul frontespizio del suo poema, e se l'autore, in quell'edizione, decide di aggiungere, al canto XXXIII, la famosa ottava celebrativa dei grandi artisti nostrani, dei quali ovviamente il pittore fa parte:

[...] e quei che furo a' nostri dì, o sono ora
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino
duo Dossi⁵¹, e quel ch'a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale Angel Divino
Bastiano, Rafael, Tizian ch'onora
non men Cadore che quei Venezia e Urbino⁵².

Il fatto poi che Ariosto, tra i cinque pittori viventi celebrati nell'esordio del XXXIII canto, inserisse i tre con cui aveva dimestichezza, fa ritenere che egli abbia così inteso ricambiare i favori ricevuti dalla loro arte, proprio come aveva promesso di fare con il cardinale Ippolito in apertura del poema: «quel ch'io vi debbo, posso di parole/ pagare in parte e d'opera d'inchiostro»⁵³.

Se dunque è probabile che la notizia riferita da Stefano Ticozzi secondo la quale entrambi fossero stati scambievolmente padrini dei propri figli vada accolta, come invita a fare Marco Paoli, «con beneficio di inventario»⁵⁴, occorre rilevare d'altra parte che Rosand parla dei due che «insieme leggono la descrizione di Catullo dell'abbandono di Arianna e il suo soliloquio nelle *Heroides* di Ovidio, così che se

⁵⁰ «Cronologicamente il primo incontro di Tiziano con la letteratura dell'età sua è tardo, ma anche il più onorevole che mai potesse toccare in sorte a lui e a qualunque altro suo collega. [...] E qui bisogna mettere in dubbio la tesi di quanti, dal Vasari innanzi, sapendo che i rapporti fra Tiziano e la corte di Ferrara erano cominciati nel 1515 e che proprio in quell'anno l'Ariosto pubblicò il suo poema, vorrebbero farci credere allora, anche avessero inizio i rapporti fra il pittore e il poeta; onde l'ipotesi che sia databile intorno al 1516 un presunto ritratto tizianesco dell'Ariosto, oggi finito a Indianapolis. Questa ipotesi è possibile, ma non è probabile. Perché la probabilità è legata a un solo documento, che nella fattispecie è quell'ottava del poema ariostesco, anteriore, ma non di molto, al 1532. [...] Intorno al 1530, dunque, tra il silenzio del *Cortegiano* e lo squillante elogio dell'*Orlando Furioso*, è databile l'incontro di Tiziano con la letteratura dell'età sua» (C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in R. Pallucchini (a cura di) *Tiziano e il Manierismo europeo*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 259-270).

⁵¹ Sempre il Vasari riporta la notizia che lo stesso vincolo di amicizia legasse Dosso Dossi al poeta, amico, «et dimestico suo», appunto; secondo Girolamo Baruffaldi, Ariosto era amico anche di Battista Dossi.

⁵² L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., XXXIII, 2.

⁵³ Ivi, I, 3, vv. 5-6.

⁵⁴ S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecellj di Cadore*, Milano, A. F. Stella, 1817, pp. 40-44. M. Paoli, *Lo specchio del Rinascimento*, Lucca, Pacini - Fazzi, 2015, p. 109.

da un lato «nell'immaginario della antica poesia, il poeta del Rinascimento trovava figure da trasformare e adattare al suo testo moderno, [...] in quelle stesse fonti il pittore del Rinascimento [...] trovava la sostanza per la sua nuova arte, le figure da rendere pittorescamente»⁵⁵.

Altri due storici dell'arte, Crowe e Cavalcaselle, pur scettici riguardo alla possibilità che Ariosto avesse potuto posare per Tiziano, non possono tuttavia fare a meno di prendere in considerazione quanto riportato da Carlo Ridolfi ne *Le Maraviglie dell'arte* a proposito delle esequie di Tiziano: secondo Ridolfi infatti, tra le pitture che avrebbero dovuto ornare il catafalco dell'artista, ne era prevista una avente per soggetto una scena simboleggiante proprio la frequentazione del Vecellio con Alfonso I d'Este e con Ariosto⁵⁶.

Ridolfi trascrive un testo anonimo che riporta le decisioni prese all'interno dell'Arte dei pittori di Venezia relativamente all'apparato funebre che doveva essere allestito nella Chiesa di San Luca intorno al catafalco del grande artista. Tra le dieci colonne corinzie posticce che avrebbero dovuto essere collocate nel perimetro interno dell'edificio, dovevano essere dipinte su tele monocromate «le attioni più degne di Titiano», e nella prima di esse «si fingerà quello [Tiziano] in nobile stanza acconcio in positura di dipingere, presente il Duca Alfonso I di Ferrara, e Ludovico Ariosto, che legga un libro con qualche corteggio di paggi, onde si vegga con quanta dimestichezza trattasse quel degno Principe con Titiano»⁵⁷; sotto, doveva essere posta la seguente scritta:

Titianus Ferrariam
ductus ab Alphonso I ipsius, Ludovicique
Ariosti intima usus familiaritate

A giudicare dalla progettata raffigurazione e dall'iscrizione connessa, la cordialità di rapporti tra il pittore e il poeta era un dato di fatto agli occhi dei contemporanei; e non si dovette trattare solo, come concludono Crowe e Cavalcaselle, del frutto di una tradizione che voleva l'incontro fra il 'poeta-pittore' e

⁵⁵ D. Rosand, *An Arc of Flame. On the transmission of pictorial knowledge*, cit., pp. 81-92: 83.

⁵⁶ G. B. Cavalcaselle – J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, pp. 165-166.

⁵⁷ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, I, Venezia, G.B. Sgava, 1648, p. 194.

il 'pittore-poeta'⁵⁸.Comunque sia, Tiziano è solo il nome più celebre ma non è l'unico a figurare quale autore di un dipinto dedicato al romanzo di Longo: possono annoverarsi sotto il nome di *Dafni e Cloe* numerosi altri dipinti che meritano una certa attenzione, nonostante siano usciti dal pennello di autori minori. Fra i più interessanti ai fini della nostra ricerca, c'è sicuramente il dipinto di attribuzione incerta che troviamo alternativamente sotto il nome di *Idillio* o di *Dafni e Cloe*⁵⁹.

Tale testimonianza iconografica risulterebbe di estremo valore non solo perché sempre di area ferrarese e databile tra il 1498 e il 1516 e dunque grosso modo coincidente dal punto di vista spazio-temporale con la tela di Tiziano, ma anche perché secondo Hardin l'autore del dipinto dimostrerebbe una conoscenza piuttosto approfondita del testo di Longo⁶⁰. Stavolta è il momento in cui si 'sveglia' l'amore di Dafni per Cloe ad essere immortalato, ovvero quando il giovane pastore osserva la fanciulla addormentata ed è tentato di baciarla ma ha paura di essere punto dalla ferita di Amore; sullo sfondo, anche questa volta, altre vicende del *plot* alessandrino che dimostrano «a close study of the book I, at least, if not the whole romance»⁶¹. Secondo Hardin, i due uomini che in alto a sinistra, su una collina, stanno a fianco ad alcune bestie, rappresenterebbero la vignetta di un episodio precedente, quello in cui il bovaro Dorcone aveva cercato di ottenere la mano di Cloe dal padre di lei; dietro la testa di Dafni, invece, si erge una montagna alla cui base è situata una grotta sormontata da una struttura in rovina di cui si intravede solamente l'arco d'ingresso. Indubabilmente, secondo Hardin, questi elementi corrispondono alla grotta delle

⁵⁸ G. B. Cavalcaselle - J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, cit., p. 166. Si pensi, fra gli altri, al Dolce, che nel suo *Dialogo sulla pittura* propone Alcina quale modello di bellezza perfetta, degna dei colori di Tiziano: «Spargesi per la guancia delicata Misto color di rose e di ligustri. Qui l'Ariosto colorisce et in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano» (L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del diuin Titiano* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557). Similmente viene riproposto il paragone dal Lomazzo (*Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*. In Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584) dal Rinaldi (*Il mostruosissimo mostro di Giouanni de' Rinaldi diuiso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori*, In Venetia: per Francesco de' Zuliani, & Giouanni Cerutto, 1592). Sull'argomento si veda soprattutto G. Padoan, "Ut pictura poesis". *Le pitture di Ariosto e le poesie di Tiziano*, cit., pp. 347-370.

⁵⁹ Il quadro è stato precedentemente attribuito a Francesco Bianchi Ferrari e a Nicolò Pisano Cfr. D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra 4 e 500*, Modena, Artioli Editore, 1990; J. Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures*, vol. 1, London, Trustees of the Wallace Collection, 1985, 3 vol. 1985-89, pp. 215-217.

⁶⁰ R. F. Hardin, *Love in a Green Shade. Ydillic Romances Ancient to Modern*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2000, pp. 28-29.

⁶¹ *Ibidem*.

ninfe e al tempio, che l'artista evidentemente sembra concepire come due spazi differenti ma attigui. Comunque sia, sembrano rispondenti, in effetti, all'ambientazione descritta da Longo:

C'era una grotta sacra alle Ninfe, un roccione enorme, profondamente scavato all'interno, rotondo dal di fuori [...]. L'imboccatura della grotta costituiva esattamente il centro della gran massa di roccia. Una vena d'acqua sorgiva, zampillando dalla fonte, dava origine ad un ruscelletto, che si riversava sul piano, sì che davanti all'antro si stendeva un amenissimo prato d'erba folta e tenera, dal fresco umore alimentata [...]⁶².

Nel dipinto compare anche un rivo che fluisce lungo il prato fino ad un villaggio in lontananza, mentre nel panorama dietro la testa di Dafni si situa una casa isolata, forse quella della sua famiglia, collocata lontana dalle altre case - coerente con la distanza che Dafni doveva compiere per l'incontro invernale del libro terzo.

Più tardi, ma pur sempre molto prima dell'uscita a stampa del romanzo in Italia, un allievo di Tiziano come Paris Bordone risulterà collegato a vari quadri rappresentanti *Dafni e Cloe*: tuttavia, risulta evidente, dalle composizioni di Bordone, che si è ormai perso l'intento narrativo sotteso all'opera del suo più illustre maestro, e dovremo aspettare i cicli di Ambroise Dubois sulle *Etiopiche* nel secolo successivo per ritrovare pienamente elaborato quell'embrionale approccio narrativo che emergeva dalla tela di Tiziano⁶³.

⁶² Longo, *Dafni e Cloe*, cit., I, 4, p. 534.

⁶³ Sui cicli di Dubois si veda M. Sarant, *Ambroise Dubois et les «Ethiopiennes» d'Héliodore*, in «Histoire de l'Art», 46 (2000) pp. 25-37. Ci limitiamo a riportare in nota la suggestione di J. Dunlop a proposito di due tele di Raffaello che a suo avviso rappresenterebbero invece alcuni passi delle *Etiopiche*: «[...] If we may judge by success, the events of the romance are better adapted to furnish materials to the artist than the tragic poet. Two of the most striking incidents that occur in the work of Heliodorus have been finely delineated by Raphael, in separate paintings in which he was assisted by Giulio Romano. In one he has seized the moment when Theagenes and Chariclea meet in the temple of Delphos, and Chariclea presents Theagenes with a torch to kindle the sacrifice. In the other he has chosen for his subject the capture of the Tyrian ship, in which Calasiris was conducting Theagenes and Chariclea to the coast of pirates and Chariclea is exhibited, by the light of the moon in a suppliant posture imploring Trachinus that she might not be separated from her lover and Calasiris. I have made several attempts to verify this statement and ascertain the whereabouts of these pictures but without success». J. C. Dunlop, *History of fiction. Being a critical account of the most celebrated prose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present day*, Philadelphia, Carey and Hart, 1842, vol. 1, p. 36. La stessa cosa veniva già notata da M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung*, cit., p. 167 e viene sottoscritta da A. Calderini, p. 206, S. Wolff, *Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, cit., p. 187 e W. Stechow, *Heliodorus' "Aethiopica" in Art*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16 (1953), pp.144-152.

2. Il “Boccaccio greco” nella letteratura romanzesca del Cinquecento

2. 1. La fortuna editoriale del *Filocolo*

Per avere la misura tangibile dell'influenza boccacciana nella narrativa dei secoli immediatamente successivi basta consultare la *Storia dei Generi Letterari Italiani* a cura di Adolfo Albertazzi sul Romanzo antico¹: l'intera produzione che va dalla fine del secolo XIV a circa il 1565 è posta dal critico sotto la dicitura *La tradizione del Boccaccio nel Rinascimento e nell'Età Classica*, e a giudicare dai titoli dei vari paragrafi dedicati alle singole esperienze narrative - Pellegrinaggi, visioni, allegorie (influenza del *Filocolo* e dell'*Amorosa visione*); I romanzi passionali (influenza della *Fiammetta*); Romanzi pastorali (influenza dell'*Ameto*); Narrazioni eterogenee (influenza dello stile boccaccesco) - non è il *Decameron*, come forse ingenuamente ci aspetteremmo, ad essere l'oggetto principe dell'imitazione dei letterati, ma è anzi il Boccaccio cosiddetto 'minore' a svolgere un ruolo di primissimo piano nel dettare le regole della narrativa successiva.

Anche Achille Tartaro sottolineava la centralità di Boccaccio nella prosa narrativa a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento: entrambe le vie che tale genere letterario dalla natura ancora incerta intraprende, che sia quella mitico-pastorale sulle tracce dell'*Arcadia*, o quella più variamente sentimentale e avventurosa tributaria del *Filocolo* e della *Fiammetta*, presuppongono comunque l'eredità dell'autore trecentesco, ché, in entrambi i casi «i giochi si fanno tutti e comunque a ridosso di

¹ A. Albertazzi, *Il romanzo*, in *Storia dei generi letterari italiani* I, Milano, Vallardi, 1912, pp. 39-80.

Boccaccio»². La fortuna del Boccaccio nel Cinquecento è naturalmente questione assai vasta e largamente indagata dalla critica; gli studiosi, tuttavia, si sono soffermati in effetti principalmente sulla fortuna del *Decameron*, e naturalmente dell'opera nel suo insieme, non di quella particolare e circoscritta area tematica di cui ci siamo occupati fino ad ora. Inoltre, assai meno valorizzata risulta la fortuna del romanzo giovanile. È invece opportuno tenere a mente 'questo' Boccaccio e inoltrarci dunque nel Cinquecento, per scoprire quanto questo 'romanzesco boccacciano' sia vivo nella memoria letteraria degli scrittori, e toccare con mano come questo autore si venga a configurare quale vero e proprio *trait d'union* fra il materiale alessandrino e gli autori successivi già prima della diffusione a stampa di questi romanzi.

Un primo dato di partenza è dunque necessariamente la sintetica ricostruzione della fortuna del romanzo giovanile del Boccaccio: sopravvissuto in cinquantacinque manoscritti, tra il 1472 e 1594 il *Filocolo*, con una media di circa un'edizione ogni quattro anni, va incontro in poco più di un secolo a ben trenta edizioni italiane, cui vanno aggiunte altre sette edizioni fuori dai nostri confini: le tre parigine che riproducono interamente il centone boccacciano, e quattro stampe (due londinesi, una toledana, e una veneziana tradotta in spagnolo) più interessate ad una sola porzione del testo dell'opera, ovvero le cosiddette *Questioni d'amore*, che occupano gran parte del IV libro³.

² «La predilezione del romanzo per il tema amoroso dà luogo a una duplice possibile soluzione: il rifugio nella dimensione idillica, immobile e di serena consolante innocenza; oppure la peregrinazione dietro a una passione inestinguibile nella prospettiva di un ricongiungimento finale non sempre felice del protagonista con l'amata. Il primo schema rinvia a Sannazaro e da lui a Longo Sofista, i cui *Amori pastorali di Dafni e Cloe* conoscono nel secolo XVI la traduzione di Annibal Caro; il secondo, intravisto in qualche modo già nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (pubblicata solo nel 1499), subordinatamente agli interessi allegorico-archeologici ed eruditi e linguistici di Francesco Colonna, fa capo soprattutto a Jacopo Caviceo e al suo fortunatissimo *Libro del Peregrino*, pubblicato nel 1508, nonché ai più diffusi esemplari della narrativa greca anch'essi tradotti (Achille Tazio, Eliodoro)» (A. Tartaro, *La prosa narrativa antica*, in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, vol. III. Le forme del testo, tomo II. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 706-707: p. 707).

³ L'episodio della tredici questioni viene recepito sin dalle prime fasi della circolazione del romanzo in Italia come segmento isolabile del testo, come si evince dalla tradizione manoscritta. L'idea di separare l'episodio dal resto del romanzo nacque infatti in Italia sin dal Quattrocento (P. Rajna, *L'episodio delle «Questioni d'amore»*, «Romania», 31 (1902), p. 671; V. Branca, *Tradizione delle opere di G. Boccaccio*, cit., pp. 37-40. Silvia d'Amico nota tuttavia come il fenomeno di una diffusione autonoma delle tredici questioni si verificò più che altro all'estero, in Francia, Spagna e Inghilterra (P. Rajna, *L'episodio delle «Questioni d'amore»*, cit.; H. Hauvette, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, Bordeaux, Paris, Feret et Fils 1909, pp. 2-18) cfr. S. D'Amico, *La fortuna del «Filocolo» in Francia nel secolo XVI*, «Cahiers des études italiennes», 8 (2008), pp. 195-207.

Per comprendere meglio l'entità della fortuna dell'opera, si pensi che, durante lo stesso periodo, ci furono sei edizioni per l'*Amorosa visione*, sette per il *Filostrato*, dieci per il *Teseida*, ventisei per il *Corbaccio*, ventotto per l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e infine ottantuno per il *Decameron* (la *Caccia di Diana* non fu pubblicata fino al 1832). Un altro confronto potrà essere di ulteriore aiuto a dar conto dello straordinario e duraturo successo del romanzo: se infatti il poema dantesco conta diciassette incunaboli e trentatré edizioni durante tutto il Cinquecento, per un totale di cinquanta edizioni italiane, si noterà che il *Filocolo* non esce affatto sconfitto al punto di vista statistico, in quanto per ogni copia e mezzo della *Commedia* viene stampata un'edizione del *Filocolo*.

La fortuna di un'opera, però, non si misura solo dal numero delle sue edizioni: benché emerga chiaramente già dal numero considerevole di queste ultime il suo indiscusso successo editoriale, sono più che altro i numerosi tentativi di ripresa ed emulazione della prima fatica boccacciana da parte di autori successivi, a rivelarci la sua straordinaria diffusione e popolarità ben oltre la morte dello scrittore certaldese.

Il testo boccacciano, come nota Kirkham, forse perché fondato su quella celebre e già di per sé notissima leggenda di Florio e Biancifiore, presenta notevoli difficoltà per lo studioso che voglia ricostruirne la fama strettamente legata alla narrazione boccacciana⁴. Quel che è certo, è che da subito esso non rimase inerte, bensì venne rimodellato e riscritto al fine di assecondare i gusti mutevoli del pubblico di lettori.

La prima operazione di riscrittura, in Italia, come rilevava già il Rajna, fu la riduzione del romanzo in terzine, sul modello dell'*Ameto*, operata dal poeta Giovanni di Ser Minuccio, ovvero il cosiddetto *Libro delle definizioni*⁵. Tale esperimento, tuttavia, riguardava solo quelle tredici questioni che, come abbiamo visto, hanno da sempre costituito un momento facilmente estraibile dal resto del romanzo.

⁴ V. Kirkham, *The Fabulous Vernacular. Boccaccio's «Filocolo» and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, p. 14.

⁵ Il poema in 62 capitoli ternari è ancora inedito. Ne ha dato un saggio parziale, pubblicando la "questione duodecima cap. XLVI", Pasquale Papa (cfr. Id., *Un capitolo delle «Definizioni» di Jacomo Serminocci poeta senese del secolo XV*, Firenze, Coi Tipi dell'Arte della Stampa, 1887). Il Papa dopo aver fornito qualche sommaria indicazione biografica sull'autore (senese, vissuto dal 1417 probabilmente fino al 1477, anno dopo il quale di lui non si hanno notizie), accenna alla derivazione boccacciana, sebbene dimentichi la più importante, il *Filocolo*. (Cfr. L. Surdich, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, p. 13).

Più interessante e significativo ai fini del nostro discorso è invece il tentativo del poligrafo ed editore veneziano Lodovico Dolce, il quale si pose un obiettivo molto più ambizioso: riscrivere l'intero romanzo in ottava rima. Anche se il suo zoppicante *Amore di Florio e Biancifiore* si arenò lungo la strada, Dolce pubblicò la parte che era stato in grado di finire e lo fece nel 1532, ovvero nello stesso anno in cui usciva la terza edizione del *Furioso*⁶.

Il dato più degno di nota è, naturalmente, la scelta del metro, l'ottava, che avvicinava sintomaticamente l'opera al genere epico: non solo essa costituiva il metro prescelto per il genere dallo stesso Boccaccio nel *Teseida*; è evidente inoltre che tale scelta sia indice della straordinaria abilità del Dolce di captare le mode editoriali del momento e di presentare la narrazione boccacciana come un'opera tanto più affine a quelle che incontravano il gusto del pubblico. Nello stesso periodo, infatti, accanto al rifacimento del romanzo boccacciano, l'autore pubblicava i suoi *Cinque primi canti di Sacripante*, e naturalmente la sua edizione dell'amato *Furioso*.

Se un attento osservatore dei fenomeni letterari e soprattutto dei loro risvolti in termini di successi editoriali come il Dolce si predisponesse a rimaneggiare il romanzo giovanile di Boccaccio, però, è anche perché sicuramente ne aveva già avvertito il ritorno nelle pagine dei suoi contemporanei: non solo, come suggerisce Kirkham, nelle ottave dei due poeti cavallereschi per antonomasia, Boiardo e Ariosto, che in effetti mostrano di attingere materiale dal romanzo boccacciano, ma anche in testi oggi meno noti eppure allora di straordinaria popolarità⁷.

2. 2. Boccaccio e i romanzieri greci in un *best seller* del Cinquecento. Il *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo

La funzione di guida per gli scrittori di opere narrative in prosa del '400 e del '500 esercitata dal Boccaccio, è dunque, come abbiamo visto, ribadita da più parti. A questo dato, Calderini per primo aggiunge un'altra importante considerazione, e cioè mette in relazione con questa presenza massiccia di un 'certo' Boccaccio, l'eco dei

⁶ Ne lascia uscire alle stampe i primi 9 canti dedicandolo a Filippo Contarini, gentiluomo veneziano: cfr. L. Dolce, *L'amore di Florio et di Biancofiore*, impresso in Vinegia per m. Bernardino de Vitali venetiano, 1532 del mese di settembre.

⁷ Secondo Kirkham, «he could know that the very masters would have approved his project for both Boiardo, in the *Orlando innamorato*, and Ariosto in the *Orlando Furioso* displayed their acquaintance with the *Filocolo*» (Id., *Fabulous vernacular*, cit., p. 16).

romanzi alessandrini nettamente avvertibile nei cosiddetti romanzi in prosa di fine Quattrocento - inizio Cinquecento:

Sull'esempio del Boccaccio, in Italia durante il '400 e '500 poté svolgersi un genere di letteratura romanzesca che ricordava dappresso Eliodoro, Achille Tazio e Longo Sofista. E mentre il Polifilo diffondeva rapidamente in occidente le sue allegorie a somiglianza dei nuovi romanzi greci d'argomento allegorico, come «l'ammonimento intorno alla fortuna e alla sventura» [Αόγος παρηγορητικός περί ευτυχίας καὶ δυστυχίας], che si diffondevano in oriente, nel *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo, nell'*Historia* di Phileto Veronese, infine nel romanzo di Eurialo e Lucrezia scritto da Enea Silvio Piccolomini prima di salire alla cattedra di san Pietro si risentiva l'eco delle narrazioni care agli ultimi secoli dell'ellenismo⁸.

Nel corposo elenco di opere fornito da Calderini, figura anche un'opera che, a dispetto dell'oblio in cui è precipitata ormai da molti secoli a questa parte⁹, andò invece incontro ad uno strepitoso ed immediato successo editoriale al principio del Cinquecento, tanto da contendere al *Furioso* la palma d'oro di *best seller* dell'epoca: il *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo¹⁰. Tale romanzo in prosa, composto sul

⁸ A. Calderini, *Introduzione* in Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 205.

⁹ Dopo l'ultima edizione cinquecentesca del 1559, il romanzo, in un ormai mutato contesto culturale, politico ed anche linguistico, fu dimenticato e mai più ristampato: ai nostri giorni, Carrara ne ha riportati ampi passi, assieme ad altri dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, in appendice alla sua edizione delle *Opere* del Sannazaro, (E. Carrara (a cura di), *Opere del Sannazaro; con saggi dell'«Hypnerotomachia Poliphili» di Francesco Colonna e del «Peregrino» di Iacopo Caviceo*; Torino, Utet, 1963); utilizzando una stampa posteriore alla prima; sul fondamento di questi passi, il GDLI ha inserito il Caviceo ed il *Peregrino* nel novero degli autori e dei testi citati, registrandolo in un numero limitato di attestazioni; si deve essenzialmente a Luigi Vignali il merito di aver fatto luce sull'opera dello scrittore soprattutto e di aver dato alla luce un'edizione critica del romanzo cfr. J. Caviceo, *Il Peregrino di Jacopo Caviceo*, a cura di L. Vignali, premessa a cura di G. Ghinassi, Roma, La Fenice, 1993.

¹⁰ La bibliografia sul romanzo del Caviceo non è molto corposa: oltre ad Albertazzi (*Il Peregrino* in Id., *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 7-33), si veda V. Rossi, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1956, pp. 197 sgg.; M. Turchi, *Iacopo Caviceo o del compromesso tra avventura e retorica*, in «Aurea Parma», 44 (1960), pp. 145-56; R. Tentolini, *Un "best-seller" del Cinquecento. Il «Libro del Peregrino»*, «Parma per l'arte», 11 (1961), pp. 3-9; M. Turchi, *Composizione e situazione del romanzo umanistico di Iacopo Caviceo*, «Aurea Parma», 44 (1962), pp. 8-19; M. Turchi, *Tra le carte di Iacopo Caviceo uomo di corte e soldato*, «Parma per l'arte», 15(1965), pp. 3-9; D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, vol. III, Milano, Garzanti, 1966, pp. 636-40, 779; A. Tissoni Benvenuti, *Quattrocento settentrionale*, in *Letteratura Italiana*, vol. XV, Bari, Laterza, 1972, pp. 195-198 e l'approfondita disamina di L. Simona, *Giacomo Caviceo uomo di chiesa, d'armi e di lettere*, Berna 1974 cui si rimanda in particolar modo per ulteriori indicazioni bibliografiche insieme alla già citata introduzione di Vignali. Più recentemente si sono aggiunti gli studi di A. Ceruti Burgio, *Studi sul Quattrocento parmense*, Pisa, 1988, pp. 79-92 e quello di S. Cappello, *Astuzia e inganno nel «Peregrino» di Jacopo Caviceo*, in M. E. Raffi (a cura di), *Les pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005, pp. 29-42.

finire del Quattrocento, viene a configurarsi senza dubbio quale esempio più mirabile di questa felice alchimia fra la narrativa ellenistica e quella boccacciana.

Alla prima stampa del 1508 a Parma, per i tipi di Ottaviano Salado¹¹, segue una seconda edizione, postuma, del 1513, stampata sempre a Parma da Ottaviano Salado e Francesco Ugoletto (alla quale venne premessa una *Vita* curata dallo storico Giorgio Anselmi, con intenti apologetici) e uscita nello stesso anno anche a Venezia, che inaugura la straordinaria fortuna editoriale del *Peregrino*: venti di edizioni italiane si susseguono infatti nell'arco di quasi cinquant'anni (nessuna più a Parma: tre a Milano, una a Vercelli, tutte le altre a Venezia); altre, come è comprovato dalle nove edizioni in francese¹² e dalle tre in spagnolo¹³ travalicano anche i confini dell'Italia.

Una vita romanzesca e un romanzo autobiografico. La 'favola' del «Peregrino»

La biografia di Giorgio Anselmi che figura in appendice all'edizione postuma del romanzo risulta ancora oggi la principale fonte sulla vita del Caviceo. Una vita, quella del letterato parmigiano, che per la quantità di peripezie, vagabondaggi, amori illeciti e scampate condanne, sembra somigliare molto a quella del suo eroe romanzesco.

Nato a Parma nel 1443, Jacopo Caviceo si dedicò agli studi giuridici presso l'università di Bologna ma senza portarli a termine, in quanto a causa del suo carattere violento e litigioso fu costretto ad abbandonare l'ateneo (solamente più tardi, nel 1489, a Pordenone, ottenne il titolo di *doctor utriusque iuris*)¹⁴. Da Bologna

¹¹ In questa prima stampa compaiono, con alcuni componimenti latini dedicati al romanzo e al suo autore, esponenti del cenacolo umanistico parmense (Francesco Maria Grapaldo, Antonio Carpesano, Giorgio Anselmi), a riprova dei legami che il Caviceo aveva mantenuto con l'ambiente culturale parmigiano, nonostante la forzata lontananza dalla sua città natale. Questi stessi umanisti sono ancora presenti nella seconda edizione.

¹² «Scrisse il Nicéron che al principio del regno di Francesco I questo libro era in Francia la delizia dei giovani e moveva predicatori a biasimarne assai la lettura». (A. Albertazzi, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e seicento*, cit., p. 11). Sulla fortuna del *Peregrino* in Francia si veda M. Thorel, *La première réception du «Peregrin» en France: lecture éditoriale et recontextualisation culturelle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 75 (2012), pp. 87-105.

¹³ Verso il 1520 uscì in spagnolo a Siviglia col titolo *Historia nuevamente hecha de los honestos amores del Caballero Pererino y de Doña Hinebra*. Sulla fortuna del *Peregrino* in Spagna si veda C. Griffin, *Giacomo Caviceo' Libro del Peregrino: the Fate of an Italian Wanderer in Spain*, in A. Lepschky – J. Took – D. E. Rhodes (a cura di), *Book Production and Letters with the Western European Renaissance Essays in Honour of Conon Fahy*, London, The Modern Humanities Research Association, 1986, pp. 132-146.

¹⁴ «Per essere lui non altramente di cuore che di ingegno pronto, depresso in alcune notturne risse, fu coatto a partirsi» (G. Anselmi, *Vita de Jacobo. Vita de Jacobo Caviceo, per Georgio Anselmo al R.*

tornò quindi nella città natale per intraprendere la carriera religiosa, unendosi ai monaci del convento di SS. Annunziata, i quali possedevano una ricca biblioteca. Poco dopo, tuttavia, a causa di una tresca con una monaca e del ferimento di una persona, fu costretto a lasciare l'ordine al fine di evitare una sicura condanna¹⁵.

Iniziò in questo modo una fase di volontario errabondaggio: dopo un primo periodo trascorso a Verona, giunto a Venezia, si imbarcò come cappellano su una trireme, a bordo della quale per tre anni percorse il Mediterraneo da Bisanzio a Creta in un periodo compreso fra il 1460 e il 1469. Tornato a Parma, si mise nuovamente nei guai: un gravissimo screzio col vescovo Giacomo Antonio Della Torre portò alla sua incarcerazione da parte di Galeazzo Maria Sforza e al suo trasferimento ad Alessandria, dove fu presto rilasciato soltanto grazie alla provvidenziale intercessione della potente famiglia dei Rossi.

Dunque, dal 1472, cominciò una brillante carriera ecclesiastica, di pari passo con il suo avanzamento nella clientela della potente famiglia dei Rossi, che servì in ogni modo: con la spada, con la penna, con la sua esperienza giuridica, con il suo acuto fiuto per l'intrigo e con quella peculiare abilità diplomatica che gli valse l'ufficio di oratore a Venezia. Caviceo restò loro fedele anche dopo il 1482, quando i Rossi persero la loro partita nel dominio della città di Parma; tuttavia, questo gli costò la confisca dei propri beni e infine l'esilio.

Dopo un periodo di tempo al servizio del doge Marco Barbarigo (dal 1484), egli seguì il suo patrono Guido Rossi a Conegliano, dove la sua presenza è attestata fino agli anni 1486-1491. Obbligato in seguito a lasciare i territori veneziani, si spostò a Pordenone e dunque a Rimini, dove ricevette l'incarico del vicariato generale della diocesi, che tenne dal 1492 al 1494. Dopo l'esperienza di Rimini fu nominato vicario generale di molte altre diocesi negli anni seguenti: quella di Ravenna (durante la quale egli tuttavia viveva alla corte di Ferrara¹⁶), di Firenze (1500-1501) e di Siena. Morì infine a Montecchio nel giugno del 1511.

Misser Piramo de Pepuli, in J. Caviceo, *Libro del peregrino, nouamente ristampato & alla sua pristina integrità ridotto*, stampato nella inclita città di Vinegia, appresso santo Moise, nelle case noue Iustiniane per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, 1527, p. 226).

¹⁵ «Fu creduto che corrompesse in quei giorni una Vergine vestale» e «vulnerò uno huomo perigliosamente»; inoltre a ciò aggiunse «altri facinorosi e men lodati effetti per i quali il vescovo volle arrestarlo» (G. Anselmi, *Vita de Jacobo. Vita de Jacobo Caviceo, per Georgio Anselmo*, cit., p. 226).

¹⁶ Al capitolo 32 del III libro scrive: «Terra nobilissima, antiqua, generosa, che sempre a Re e Imperatori fosti degno albergo, e alla afflitta Italia invitto propugnaculo; qual d'onore e gloria Roma superasti». L'ultima presenza certa del Caviceo nella città estense è del 14 marzo 1500. Caviceo appare strettamente congiunto alla corte di Ferrara: a Lucrezia Borgia è dedicato il *Peregrino*, al

La carriera letteraria di Caviceo cominciò piuttosto tardi, soprattutto quella di autore di romanzi; prima del *Peregrino* infatti, si dedicò alla scrittura di tutt'altro tipo di opere: scrisse dialoghi latini, testi encomiastici, e opere teologiche come il *De exilio Cupidinis* e la *Lupa* (scritte entrambi a Conegliano nel 1489), il *Dialogus de moribus nostrae aetatis* (rimasto inedito fino al 1894), un commento alle *Heroides* di Ovidio, la *Vita Petri Mariae de Rubeis* (pubblicato a Venezia tra il 1485 e 1490), il *De bello Roboretano* (1487), l'*Urbium dicta ad Maximilianum Federici tertii Caesaris filium romanorum regem triumphantissimum* (nel 1491, in lode del futuro imperatore Massimiliano I) il *Libellus contra Hebreos*, il *De raptu filiae* (stampato a Roma nel 1494) e il *Confessionale utilissimum* (Parma 1500)¹⁷.

È dunque solo in età matura, verosimilmente fra il 1494 e il 1500, durante il suo vicariato a Ravenna, e cioè nel periodo in cui soggiornava a Ferrara, che Caviceo si lascia alle spalle questo nutrito numero di testi di vario genere, tutti in lingua latina, di ridotte dimensioni e di limitato respiro tematico, per dedicarsi a un genere assolutamente differente, più propriamente letterario, come quello del romanzo in prosa. E lo fa per di più dando alla luce un'opera di grande novità nel panorama della letteratura a lui contemporanea, nel quale sembra rifondere la sua «ampia, ma anche dispersiva, ed indiscriminata cultura»¹⁸ storico letteraria e filosofica e la sua rocambolesca esperienza autobiografica.

A narrare la storia, in prima persona, ai lettori e allo stesso autore, è *Peregrino*, «di età de anni vintidui», il quale, per non aver curato superbamente «né Venere né Apollo», viene punito da Amore: il dio lo induce infatti ad innamorarsi, «il primo dì de Maggio, giorno dicato a li amanti», di Ginevra, fanciulla di soli quindici anni.

L'incontro fatale avviene, come da tradizione, in una chiesa, per la precisione quella di San Francesco a Ferrara, e ad esso segue, come di consueto, l'immediata metamorfosi del protagonista sotto gli effetti dell'innamoramento. Ben presto però si profila il primo ostacolo alla realizzazione del sogno d'amore di *Peregrino*: il protagonista scopre infatti di lì a poco che la fanciulla appartiene alla famiglia

cardinale Ippolito, lo stesso a cui Ariosto dedicherà il *Furioso*, custode della rigida fede cattolica, dedica una guida alla Confessione, ad Isabella Gonzaga d'Este chiede più praticamente un impiego a corte. Cfr E. Carrara, *Nota biografica*, in *Opere del Sannazaro*, cit., 1967.

¹⁷ Per l'elenco ragionato e documentato delle opere complete del Caviceo si veda I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, vol. III, Parma, Stamperia reale, 1791, pp. 88-93 e L. Simona, *uomo di chiesa, d'armi e di lettere*, cit. pp. 99-101.

¹⁸ L. Vignali, *Introduzione*, cit., p. LX.; D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., p. 639.

nemica. Tuttavia, aiutato alternativamente da Violante, precettrice della fanciulla, e da Astanna, sua anziana nutrice, Peregrino intraprende la conquista dell'amata e riesce a dichiararle il suo amore: attraverso le due compiacenti donne, incominciano così a piovere sulla pudica fanciulla le ardenti lettere del focoso Peregrino. La quindicenne Ginevra, però, pudica e saggia, inizialmente lo respinge. Le amorse missive si susseguono a ritmo incalzante fino a quando la ragazza, che comincia a mostrare i primi segni di cedimento, si decide a rispondere alle lettere di Peregrino.

Un giorno, però, Peregrino riceve da Ginevra una risposta piuttosto enigmatica: una scatola d'avorio in cui ella ha nascosto una lucertola che, al collo, porta la scritta: «impara la via - prudenza regge - il tempo tutto modera». La frase tanto inaspettata quanto sibillina martella la mente di Peregrino, il quale una notte, mentre cerca affannosamente dalla strada di vedere alla finestra la sua amata per chiarire la misteriosa missiva, cade nella rete tesa dagli sbirri per arrestare un omicida. Peregrino dunque, scambiato per il fuggitivo malfattore, viene arrestato. Si tratta del primo dei tre processi in cui incorrerà il personaggio, dal quale riuscirà a salvarsi soltanto grazie al rinvenimento *in extremis* del vero colpevole.

Una volta ottenuta finalmente giustizia e liberato dal carcere, sempre ossessionato dal desiderio amoroso per la bella Ginevra, ricorre ad ogni sorta di stratagemma per poterla avvicinare. Si traveste da villano, da spazzacamino, da mendico, ma senza fortuna; finché un giorno, credendo di essere finalmente riuscito a decifrare il significato simbolico del dono di Ginevra, decide di rinchiudersi nell'interno d'una lignea statua di santa Caterina situata all'interno della camera della fanciulla. Così, rannicchiato e rinchiuso, come un antico guerriero nel cavallo di Troia, riesce a penetrare all'interno della casa dell'amata.

Egli ottiene così il tanto sospirato amoroso colloquio con la fanciulla, la quale però, pur ricambiando ormai il sentimento del giovane, non è certa della sincerità e della devozione dell'innamorato: nel frattempo infatti Peregrino ha già ricevuto un'altra accusa, quella di aver violato la giovane Leonora, nella cui stanza si è intrufolato per errore; inoltre, pur essendo riuscito a dimostrare la sua innocenza, è vittima delle macchinazioni della madre di Ginevra, che fa di tutto per attirargli l'ostilità dell'amata.

Ingannata da alcune false prove di infedeltà fabbricate *ad hoc* dalla madre Anastasia per far sì che la figlia desista da questa insana passione, Ginevra gli chiede dunque, per una sorta di ripicca, di intraprendere un pellegrinaggio in Levante che

dovrebbe servire ad espiare il sacrilegio commesso nei confronti di Santa Caterina, nonché a fornirle una definitiva e sublime prova del suo amore.

Ha dunque inizio il peregrinare – da cui il nome dell'eroe eponimo – del giovane innamorato, il quale, *pedibus calcantibus*, giunge nella lontana Siria insieme col fido amico Acate. Dopo mille avventurose tribolazioni, fra i quali lunghissimi mesi di schiavitù, riesce finalmente a sciogliere il voto promesso all'amata e a tornare a Ferrara.

Ma la sorte avversa ancora una volta lo perseguita: Ginevra, per sfuggire a un matrimonio combinatole dai suoi genitori, si è rinchiusa in un convento e nessuno sa indicare al desolato amante dove esso si trovi. Per scoprire il luogo della sua detenzione, a Peregrino toccherà mettersi nuovamente in viaggio fino a giungere nuovamente in Oriente, nella terra «delli veri miracoli».

Giunto a Damasco presso l'eremita Anselmo, Peregrino riuscirà grazie alla guida del sant'uomo a discendere nell'Oltretomba e finalmente ottenere, attraverso la profezia dell'anima dannata di Astanna, l'informazione che cercava. Ritornato fra i vivi, Peregrino riprende la lunga e faticosa via del ritorno in patria, con un viaggio per mare contrassegnato da ulteriori, molteplici, disavventure (naufragi, assalti pirateschi, prigionia); infine, il giovane casualmente ritrova Ginevra in un monastero di Ravenna.

Come ultimo ostacolo, egli dovrà affrontare il mancato consenso dei genitori alle nozze; tuttavia, grazie ad un'ulteriore astuzia del giovane, che falsifica una lettera del padre di Ginevra, i due riusciranno infine con la complicità della badessa a convolare a nozze. Il racconto tuttavia, non termina con questo lieto fine: nove mesi dopo, partorendo, Ginevra muore, di lì a poco seguita da Peregrino stroncato dal dolore, che la ritroverà nei Campi Elisi.

Per quanto salti effettivamente agli occhi l'affinità fra molti episodi del romanzo e le tempestose vicende biografiche dell'autore (Peregrino, proprio come Caviceo, subisce un processo perché accusato ingiustamente di omicidio e viaggia a lungo in Oriente), emerge chiaramente dall'intreccio dell'opera come l'autore ci consegni - per dirla con le parole di Ghino Ghinassi - «una macchina narrativa complessa e intrigante, piena di svolte, anfratti, eventi imprevedibili, nutrita da mille umori e di mille colori, programmaticamente aperta alle più diverse e sinuose divagazioni, fra le cui maglie passa tutta o quasi la tematica più gradita ai gusti del

tempo e dell'ambiente»¹⁹. L'affermazione di Ghinassi è tanto più interessante se si considera che l'ambiente in questione è verosimilmente quello della corte estense: a Ferrara è ambientata la vicenda narrativa; il proemio è dedicato a Lucrezia Borgia «ducissa di Ferrara», citata come esempio di bellezza e di virtù; assieme a lei, inoltre, sono nominati ed encomiati anche il marito Alfonso «duca invictissimo», il suocero Ercole «che li tre Herculi superò», il cognato Ippolito «de la orthodoxa censura militante ecclesia castigatissimo censore» e la cognata Isabella «principessa mantuana», «vera e mortale dea», Ercole I è introdotto nel romanzo come personaggio di notevole prestigio; gran parte dei personaggi storici citati nel testo che affollano l'opera, appartiene alla corte estense.

L'opera che dunque il letterato parmigiano offre alla corte ferrarese di Alfonso I e soprattutto alla moglie Lucrezia è un'opera dalle dimensioni importanti (la prima edizione conta centosettantotto carte fittamente stampate) e di notevole interesse, non solo per la complessità narrativa, ma anche soprattutto per l'operazione - rilevata all'unanimità dalla critica - di contaminazione che l'autore mette in atto fra elementi derivati da tradizioni diverse.

Egli dimostra infatti di attingere a piene mani (benché forse non di saper ben amalgamare²⁰) alle opere minori del Boccaccio, in particolare al *Filocolo* e alla *Fiammetta*, alla *Divina Commedia* (soprattutto nell'ampio spazio dedicato al viaggio di Peregrino nell'Oltretomba), ad alcune opere narrative coeve, specialmente l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, e infine, come vedremo, anche ai romanzi di epoca ellenistica, dando luogo ad una testimonianza significativa, seppur *sui generis*, di «pacifica coesistenza fra l'eredità umanistica e quella volgare»²¹.

¹⁹ G. Ghinassi, *Premessa* a J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., p. VI.

²⁰ Secondo Tisconi Benvenuti sia Caviceo che anche Colonna «sentono urgente la necessità di trovare una soluzione al problema di come realizzare una convivenza tra la tradizione culturale classica e quella romanza; ed entrambi ne danno una soluzione personale e stravagante informata al sincretismo culturale piuttosto che alla armonica fusione». (A. Tisconi Benvenuti, *Il Quattrocento settentrionale*, cit., p. 198) Questo tratto viene ribadito anche da Vignali per il quale il romanzo del Caviceo, derivato dalla combinazione di due "macchine", una narrativa, l'altra retorica, «ambisce ad essere una *summa* in cui coesistono personaggi di fantasia e personaggi storici contemporanei [...] testimonianze di età e civiltà diverse (greco-romana, medievale e umanistico-cortigiana), generi vari, letterari (narrativo, lirico-amoroso, teatrale) e trattatistici; tuttavia, questa «aspirazione a un eclettismo racchiuso e disciplinato in un disegno unitario», tipico dell'Umanesimo volgare tardo quattrocentesco, risulta a suo parere «non pienamente risolta nel romanzo» (L. Vignali, *Premessa*, in Id., *Il Peregrino Di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento*, Milano, Unicopli, 2001, pp. 16-17).

²¹ L. Simona, *Giacomo Caviceo uomo di chiesa, d'armi e di lettere*, cit., p. 103.

La 'materia' del «Peregrino»

La caratteristica dell'opera su cui sembrano concordare unanimemente i critici è dunque la compresenza di tradizioni eterogenee unite ad un fortissimo debito nei confronti del romanzo boccacciano. Secondo Albertazzi, «<il romanzo>, com'è pensato e svolto, con la separazione forzata di Peregrino e Ginevra e con i lunghi viaggi e le lunghe fatiche dell'amante in cerca della giovane rinchiusa nel monastero, non differenti molto dalle vicende di Florio e Biancifiore, ricorda subito il *Filocolo*; e perfino il lieto riposo di Florio a Napoli nella compagnia di Fiammetta si rinnova per Peregrino in Rimini alla reggia di Elisabetta Malatesta»²².

Allo stesso modo Vittorio Rossi vede nel romanzo una palese imitazione del primo romanzo boccacciano, «non solamente nella forma stilistica ma anche nella materia»: infatti «non dissimile ossatura hanno i due libri; né dissimili sono l'intento e alcune vicende del viaggio di Peregrino».

Anche Rossi, come Albertazzi, non può far a meno di rilevare la tendenza del romanzo del Caviceo a replicare le dissertazioni sul tema dell'amore di filocoliana memoria²³: «Ginevra sedente come imperatrice fra le compagne convenute a pescare sulle rive di un fiumicello, e disputante con loro intorno a una questione d'amore mentre Peregrino la ascolta inosservato (I, 37-42), somiglia a Fiammetta regina della nobile brigata che Florio trova nei pressi di Napoli»²⁴.

È curioso però che in molti aggiungano all'influenza del *Filocolo* anche quella dei romanzi greci: fra le fonti d'ispirazione del Caviceo, per Albertazzi «oltre al *Filocolo* (nelle fatiche e nelle novelle); oltre al *Polifilo* (nella lunga resistenza della vergine, nonché nella visione e nei disegni architettonici); oltre all'umanesimo (nelle

²² A. Albertazzi, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, cit., p. 30. Il riferimento del critico è a III, 21, in cui Peregrino, raggiunta Rimini, incontra Elisabetta Malatesta: la nobildonna lo invita ad accompagnarla nella sua villa dove intende dare una festa; dunque dà il via ai festeggiamenti raccontando una «facecia». Analoga divagazione di sapore filocoliano è quella presente invece al I, 38, in cui Ginevra, eletta imperatrice della «festevole giornata» dedicata alla pesca propone come passatempo il racconto e la discussione di qualche «moderna hystoria». Si alternano dunque le «hystorie» di Lucrezia, Camilla, Leonora; dunque a Ginevra, in quanto imperatrice, spetta l'ultima parola sulla questione d'amore esattamente come accadeva nel romanzo boccacciano, il cui schema è dunque ripreso in questo episodio ancora più alla lettera.

²³ «L'amore non è solo l'elemento determinante nella struttura narrativa del romanzo ma anche il tema centrale intorno a cui si dipanano disquisizioni, quesiti, esaltazioni ed invettive, in un'alternanza fra piano narrativo-descrittivo e piano trattatistico-dialettico che peraltro costituisce una caratteristica qualificante di questa opera. Le «questioni d'amore», che avevano avuto un antecedente letterario rilevante nel *Filocolo* boccacciano, ben presente al Caviceo, e che godevano di ampia fortuna nel costume sociale e nella letteratura del tempo [...], si trovano espresse ripetutamente nel romanzo [...]» (cfr. L. Vignali, *Introduzione*, cit., pp. XIX-XX per rimandi testuali).

²⁴ V. Rossi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 311-312..

questioni spirituali e filosofiche) avevano dato materia al *Peregrino* i romanzi greci (nelle vicende marittime terrestri del pellegrinaggio) e la novellistica popolare (nei travestimenti e negli stratagemmi amorosi)²⁵.

Lo stesso ribadisce la Tisconi Benvenuti, secondo la quale «l'autore si ricollega in parte alla tradizione toscana trecentesca (opere minori del Boccaccio), in parte alla tradizione narrativa classica, soprattutto ai romanzi di epoca ellenistica; in parte, sembra, al Polifilo»²⁶.

Anna Ceruti Burgio, per cui il Caviceo «senz'altro vuole ricalcare lo schema del romanzo avventuroso di tipo bizantino (come già il *Filocolo* boccacciano) raccomanda però di tener presente anche il peso non irrilevante rivestito dal *Decameron*, che fornisce lo spunto per alcuni aspetti non secondari del romanzo: quando Caviceo attinge dal capolavoro boccacciano, lo fa recuperando quelle «novelle decameroniane d'amore e d'avventura ad ampio respiro che riprendono, condensandoli, i moduli del romanzo bizantino»²⁷.

In effetti, a scrutare la trama del *Peregrino* con la lente d'ingrandimento, si osserva con chiarezza che sia il romanzo giovanile del Boccaccio, sia un certo tipo di novelle del *Decameron*, scorrono copiosi lungo le pagine dell'opera. Il *Filocolo* apparentemente sembra fornire una struttura di riferimento che il Caviceo segue senza deroghe: all'inizio, ripetendo l'incontro che occorre al "compositore" con Fiammetta in quello fra Peregrino e Ginevra, anch'esso avvenuto in una chiesa e durante una festività religiosa; dunque replicando la topica opposizione della famiglia al matrimonio²⁸; infine, riproponendo la topica ricerca della donna amata (nel caso del *Filocolo* la fanciulla, inizialmente spacciata per morta, è stata venduta ai mercanti, nel caso del *Peregrino* si è rinchiusa volontariamente in un monastero per sfuggire a un matrimonio combinato indesiderato) attraverso peripezie e peregrinazioni soprattutto per mare.

Inoltre, all'interno di questa impalcatura fornita dal *Filocolo* - che pure, come vedremo fra poco, l'autore innova in realtà dall'interno - fioriscono ovunque spunti novellistici, di cui l'autore si diverte a sperimentare ogni variante narrativa. Si

²⁵ A. Albertazzi, *Il romanzo*, cit., p. 53.

²⁶ A. Tisconi Benvenuti, *Il Quattrocento Settentrionale*, cit., p. 197.

²⁷ A. Ceruti Burgio, *Studi sul Quattrocento parmense*, cit., pp. 80-81.

²⁸ Anche se rovesciata, in quanto nel *Peregrino* è la famiglia di Ginevra ad opporsi fieramente alle nozze, laddove nel *Filocolo* sono i genitori di Florio a non accettare Biancifiore per le sue apparentemente umili origini; inoltre, nel romanzo del Caviceo il motivo dell'inadeguatezza dell'amante rispetto all'amata non è né la mancanza di nobili natali né di ricchezze, quanto piuttosto l'appartenenza ad una famiglia rivale.

osservi, ad esempio, come ogni qualvolta che Peregrino tenti di introdursi nella stanza dell'amata o di entrare in contatto con lei, il Caviceo non sappia rinunciare a riscrivere alcune celebri novelle del *Decameron*.

Basti pensare a quando Peregrino, congelato per il freddo mentre aspetta di intrufolarsi nel giardino di Ginevra, vede finalmente schiudersi una finestra e apparire quella che crede essere l'ombra di Ginevra, mentre finisce invece travolto da un «caldaron pien di caldo lescivo» rovesciatogli addosso dall'ignara Astanna, per poi finire intercettato e catturato dalle guardie²⁹: nell'episodio non si può non leggere una riproposizione di Rinaldo d'Asti da un lato, e soprattutto della celebre “caduta” di Andreuccio dall'altro. Peraltro, Andreuccio ispira sicuramente anche l'altro luogo in cui Peregrino si ritrova in seguito ad uno dei suoi innumerevoli e arditi tentativi di avvicinarsi a Ginevra, ovvero la «cloacha» «dal fetido odorato» (I, 52).

Conviene ammettere più semplicemente che tutti i nascondigli di fortuna trovati da Peregrino sono nascondigli letterari e più precisamente di ispirazione boccacciana: ancora più scoperto il riferimento della «cella vinaria»³⁰ in cui deve temporaneamente rifugiarsi per l'arrivo improvviso del padre di Ginevra, Angelo, che è un calco evidente della celebre novella di Peronella e il doglio (VII, 2), in cui già Boccaccio si divertiva a riscrivere Apuleio.

Più avanti, durante il periodo di schiavitù di Peregrino e Acate presso il circasso, lo stesso espediente verrà riutilizzato e variato dall'autore che farà nascondere fra sacchi di cotone e di spezie i due personaggi: «non possendo più soffrire il calore del pepe», questi finiscono per tradirsi, proprio come accadeva all'amante della moglie di Ercolano nella novella di Pietro di Vinciolo (V, 10).

Gli episodi vengono spesso frazionati e svolti a più riprese nel testo³¹: la cloaca si ripresenta in più momenti, così come l'episodio della «cella vinaria» viene

²⁹ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 13, pp. 38-40.

³⁰ Ivi, I, 31, pp. 96-98.

³¹ Lo stesso riuso insistito di uno stesso episodio vale per il *Filocolo*: basti pensare al caso dell'ingresso di Florio all'interno della torre di Biancifiore: oltre la già citata *variatio* con l'episodio di Leonora, si ripete lo spunto nel nascondiglio di Peregrino all'interno della statua, nonché, poco più avanti, nella scena in cui Astanna gli concede di osservare la sua amata mentre dorme, esattamente come faceva Glorizia con Florio. Il contrasto con il modello, anche stavolta, è fortissimo: Peregrino, in quel momento estremamente adirato con la donna che lo sta rifiutando per gelosia, prende un coltello e penetra silenziosamente nella camera della fanciulla avvicinandosi con l'intenzione di ucciderla. Ma il volto di Ginevra riverberandosi nella lama del coltello produce una tale luce che annichilisce Peregrino e lo induce a tornare nella sua camera. Persino il già citato motivo delle questioni d'amore ben presenti al Caviceo si sdoppiano nei due momenti della giornata dedicata alla pesca di Ginevra e nella successiva parentesi nella villa di Elisabetta Malatesta in cui ella racconta una 'facecia'.

duplicata in quello della «castellata vinaria»³². Di Andreuccio, come abbiamo già visto, più volte presente alla memoria dell'autore, si avverte anche in seguito un ulteriore riflesso nel salvataggio *in extremis* di Peregrino in un tumulo semiaperto³³. L'incontro amoroso al buio con conseguente scambio di persona originava già la novella di Caterina e Ricciardo Minutolo. Peregrino e Acate abbandonati sull'isola deserta costretti a cibarsi di radici, non possono non far pensare alla Beritola decameroniana.

Si direbbe, però, che in quasi tutti questi casi, il protagonista del romanzo del Caviceo si presenti come la controfigura maldestra e sfortunata dei suoi *alter ego* boccacciani: tutti gli espedienti che l'autore riprende dal modello trecentesco davano infatti luogo, nella versione decameroniana, ad un esito positivo per gli attori in gioco; ogni qualvolta Peregrino tenta di replicarne i successi, invece, finisce male: come nota anche Vignali, nella variegata gamma di espedienti che il Caviceo inventa per il suo personaggio, spesso egli si diverte a sottolineare gli aspetti più grotteschi, e anche le situazioni tradizionalmente drammatiche danno origine a effetti farseschi³⁴.

Tali effetti, inoltre, come andremo a rilevare, vengono potenziati dal confronto con l'altro modello presente alla mente dell'autore, quello del romanzo alessandrino. Occorre notare, infatti, che indissolubilmente intrecciate alle reminiscenze boccacciane, si presentano quelle alessandrine: il romanzo greco, richiamato dalla critica come generico modello sfruttato dall'autore soprattutto nella parte occupata dai *nostoi* di Peregrino, rivela infatti da un lato la sua presenza piuttosto marcata, in realtà, anche nelle sezioni non prettamente odeporiche; dall'altro, integra e potenzia gli espedienti ripresi da Boccaccio che l'autore dissemina nella narrazione, dando luogo ad una vera e propria stratificazione delle suggestioni narrative in un impasto davvero ricco di memorie romanzesche.

L'anima narrativa 'alessandrina' del «Peregrino»

Come afferma Vignali, è ben vero che quella che egli chiama «l'anima narrativa» del *Peregrino*, appare esemplata nelle sue linee portanti sul modello dei romanzi alessandrini, ma occorre sottolineare più di quanto non sia già stato fatto

³² J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 50; 51; 63. Altri esempi di variazione sullo stesso tema sono descritti da Vignali in *Introduzione*, cit., p. XXIII.

³³ Ivi, III, 38, pp. 291-292.

³⁴ Ivi, p. XXII.

finora, come da essi venga ripreso l'intero armamentario inventivo³⁵. Se è vero, come nota lo studioso, che «il momento iniziale, incentrato sull'amore contrastato, risulta sostanzialmente fondato sull'ideazione e sulle variazioni di matrice novellistica degli stratagemmi e delle peripezie di Peregrino, i primi, giocati su toni burleschi, mentre le seconde impostate su una drammaticità concitata che spesso si apre a sviluppi comico-grotteschi», a ciò va aggiunto che dietro quasi ognuno di essi c'è il riferimento ad un modello, quello alessandrino, che complica e aumenta questa particolare connotazione³⁶. Il risultato di questa operazione è curioso e produce in molti casi un effetto di potenziamento di quella peculiare cifra narrativa comica che Vignali designa come tipica del romanzo del Caviceo³⁷.

Alla tematica di fondo del contrastato amore di Peregrino, a ben vedere, il Caviceo aggiunge, per il proprio protagonista, guarda caso, una serie di processi e di vagabondaggi in terre lontane; su di essi si innesta inoltre, in un gioco di reazioni dirette e indirette, l'ulteriore commedia degli inganni e degli equivoci ad opera degli altri personaggi. Questa macchina narrativa è inoltre accresciuta ed integrata da occasionali spunti divagatorii e da quel corredo 'magico', fatto di profezie, voci, ombre, apparizioni notturne sogni premonitori. Ecco che dunque l'autore accentua, cioè, alcuni caratteri tipici delle narrazioni antiche, esplorandone le possibili variazioni e combinazioni e conferendo loro nuovi significati.

Molto frequenti, come si è visto a partire dall'*incipit*, sono ad esempio le visioni oniriche: oltre all'apparizione iniziale di Boccaccio, compare nello svolgimento narrativo anche l'ombra di Scipione l'Africano; un «messo d'amor» (I, 22) e un «lucido choruscante sole» (I, 36) appaiono nella tenebra notturna a Peregrino, così come gli appare l'immagine di Ginevra, che lo esorta a essere d'animo forte prima di sottoporsi al primo processo; altre volte, invece, egli sente solo delle voci in uno stato di dormiveglia, come quelle che aprono e chiudono il suo viaggio oltremondano (II, 3 e 13).

Non mancano, tuttavia, accanto alle visioni realmente verificatesi, anche quelle inventate. È un dato piuttosto significativo il fatto che alla seconda specie appartenga una visione di grande rilievo sul piano narrativo, ovvero quella architettata da Ginevra per vendicarsi dell'incostanza amorosa di Peregrino: l'irata

³⁵ L. Vignali, *Introduzione*, cit., p. LXII.

³⁶ Ivi, p. LXII.

³⁷ Ivi, p. XXXI.

fanciulla racconta al suo spasimante che mentre si trovava a letto gravemente ammalata, le si è presentata la vergine di Siria nella forma in cui fu martirizzata e le ha detto che per placare la sua ira per la profanazione da lui compiuta con la finta statua, o Peregrino si recherà in espiazione al suo sepolcro o lei morirà. Non si può non notare dunque, un certo manierismo del Caviceo nell'utilizzare questi *topoi*, nonché a tratti una sorta di divertito abbassamento borghese di questi ultimi.

Ne è prova anche il trattamento riservato al motivo dei sogni premonitori, ampiamente sviluppato sia nella variante comico-grottesca sia in quella tragica. Al primo caso, va ascritto l'episodio in cui Peregrino sogna di assistere nel cielo empireo ad un violento litigio fra Giove e gli altri dei e che tutta la casa di Giove sprofondi nel buio, per poi accorgersi, spaventato, al risveglio, di trovarsi nel mezzo di un violento nubifragio, in una casa completamente inondata dall'acqua.

Al secondo, invece, è possibile ricondurre la descrizione dell'incubo allegorico di Ginevra (II, 39): la fanciulla vede in un giardino fiorito una serpe «semiviva» e tenta di riscaldarla, ma essa le si avvolge al corpo mordendole il seno dalla parte del cuore; dunque tenta di cogliere una rosa fra le spine ma viene morsa; infine vede una nave che solca il mare. La donna spaventata si reca da Peregrino, gli racconta il sogno e chiede qual è la sua interpretazione: Peregrino dapprima tergiversa con spiegazioni generiche sui sogni; in seguito, di fronte all'insistenza di Ginevra, le spiega che la serpe sta a significare il tradimento di persone care mentre la nave indica un viaggio verso un luogo malinconico e sconosciuto.

Pur ricordando nel contenuto le visioni oniriche di Florio nel *Filocolo*, il colloquio fra i due è molto simile a quello che avviene fra Cariclea e Teagene nelle *Etiopiche*: anche lì la fanciulla è turbata da un incubo inquietante e chiede spiegazione al suo amato; dopodiché interviene Cnemone a tentarne una rudimentale interpretazione³⁸. Del resto, anche a Peregrino avviene di ricevere in sogno tragiche premonizioni piuttosto evidenti. Non poteva infatti mancare il sogno premonitore dell'infelice fine dell'amata: Peregrino oramai felicemente sposato sogna un prato pieno di fiori che però subitamente appassiscono; il cigno muta la piuma da bianca in nera e cantando muore. Quando Peregrino si sveglierà e uscirà spaventato di casa, apprenderà che Ginevra sta morendo. Una volta defunta, la fanciulla riapparirà in sogno Peregrino circondata di luce, esortandolo a raggiungerla.

³⁸ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., II, 16, pp. 667-669.

La tematica onirica è davvero cara all'autore, che vi torna più volte nel corso della narrazione non solo, come accadeva anche nel romanzo boccacciano, sotto forma di veri e propri episodi, ma anche nella veste di dissertazioni che pure non mancano nei romanzi greci³⁹: alla natura ed interpretazione dei sogni, alle apparizioni nel sonno e nella veglia, egli dedica infatti una specifica trattazione nel secondo libro (II, 39-40) nonché una più succinta e parziale disamina ed estesi riferimenti nel più ampio contesto della trattazione sull'anima (III; 8-10).

Le affermazioni messe in bocca dall'autore a Peregrino riguardo al tema del sogno e delle «ombre» sono davvero illuminanti sull'ironia che soggiace a questa operazione di recupero dell'espedito tipico di apparizioni spettrali e i sogni premonitori: non solo emerge chiaramente l'uso ludico di questi ultimi dalla sfacciataggine mostrata dal protagonista nel far credere al giudice, per disculparsi dell'accusa di adulterio, che Leonora si sia sognata tutto⁴⁰; inoltre egli sostiene di fronte al giudice che i nostri sogni, lungi dall'aver reali proprietà profetiche, elaborino semplicemente ciò che temiamo e desideriamo; non siano altro che pensieri e ragionamenti che appaiono nella forma in cui appaiono quali *simulacra* di ciò che chi sogna vuole vedere⁴¹. Molte persone, egli dice, sono state rapite e ingannate da ombre che sembrano aver sostanza ma in realtà non ce l'hanno⁴²: «questa arte mercuriale per tal modo prestigia gli occhi nostri che non permette lassarne vedere né discernere il vero dal falso»⁴³.

³⁹ Analoghe dissertazioni sul tema dei sogni e della loro funzione nella vita degli uomini affollano il romanzo di Achille Tazio, fra cui la celebre affermazione già commentata nel primo capitolo: «Spesso la divinità suole predire agli uomini il futuro durante il sonno, non perché essi possano guardarsi dalla sventura - poiché non è dato loro di avere la meglio sul destino - ma per poterla sopportare più agevolmente quando capiterà» (Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., I, 3, p. 364). È curioso notare come la massima di Achille Tazio corrisponda esattamente all'affermazione di Ginevra che si rivolge a Peregrino per ottenere la sua interpretazione del sogno: «Perhò te piaccia de significarme acìo che piaga antiveduta e ben considerata minore danno ne apporti»; proprio questa valenza profetica dei sogni e la sua utilità per gli uomini sarà quella che Peregrino cercherà di ridimensionare e perfino di smentire («[...] Forsi vani serano questi insonii [...]. Così doviamo credere, perché le cose superiore cum tale ordinatione sono formate che per nostro cogitato né longo affanno non se moveno de l'ordine suo», (J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., II, 39, p. 223).

⁴⁰ «Non è maraviglia, se a tua figliola gli fusse apparuto un suo genio, qual tanto opprimendola gli avesse significato quel che 'l suo cuore desiderava, perché così che a gli vigilantanti per segni e voce vengono denunciati gli occurrenti casi, così a gli dormienti per oraculo et imagine, qual per gli suoi geni gli son presentati» (Ivi, I, 54, p. 127).

⁴¹ «Tali son a la fiata le representatione de la mente nostra, quali son gli pensieri e cogitati; et in quel habito ne apareno li simulacri, quali gli desideremo vedere» (*Ibidem*).

⁴² «Quanti huomini vediamo, da ombre affascinati per havere creduto qual essere sustantia offensibile e non sono» (*Ibidem*).

⁴³ Ivi, I, 54, p. 128.

In un romanzo che pullula di sogni premonitori e di apparizioni è davvero curioso che sia lo stesso narratore a sottrarre credibilità a questi momenti così frequenti e così vitali nel proprio testo, e che ad una Ginevra che sostiene che «magiore verità non è sotto il cielo di quella che per insogno è pronunciata, come di Ioseph la scriptura testifica»⁴⁴, Peregrino impieghi lo spazio di un intero capitolo a dimostrare che i sogni possono essere la causa di paure infondate e non devono essere ritenuti affidabili.

Si veda inoltre il motivo delle peregrinazioni per mare e delle peripezie che ne conseguono: già presente naturalmente nel romanzo boccacciano, questo elemento è qui iperbolicamente moltiplicato. Intanto, i viaggi che Peregrino intraprende sono due: il primo (II,1-8), corrispondente al devoto pellegrinaggio in Siria su ordine di Ginevra, risulta meno esteso e meno ‘avventuroso’ (vi si innesta l’unico motivo della riduzione in schiavitù di Peregrino e Acate da parte dei circassi e della loro fuga); il secondo invece, assai più ampio e ricco di spunti narrativi, si estende per i primi ben trentuno capitoli del III libro.

Il protagonista attraversa prima l’Italia (Napoli, Firenze, Roma, Sicilia, che sono a ben vedere le stesse tappe del Florio boccacciano), dunque si dirige in Grecia (Troade, Ellesponto, Bisanzio, Nasso) fino ad arrivare in Siria presso quell’Anselmo che gli permetterà di accedere all’Oltretomba; quindi tenta di tornare indietro ma varie e molteplici disavventure intervengono a deviare la rotta di Peregrino che riesce solo molto più tardi, dopo aver toccato anche Lisbona e la Corsica, a ritornare in Italia e giungere finalmente al monastero di Ravenna che contiene la sua Ginevra.

Nella lunga sezione odeporica del suo romanzo, il Caviceo manifesta «una chiara preferenza per l’elemento avventuroso di ispirazione alessandrina rispetto a quello diaristico ambientale proprio della memorie di viaggio»⁴⁵: entrambi i viaggi si traducono infatti in piane cronache di viaggio, in una mera enumerazione di località e sporadici appunti su qualche usanza locale; ma la verità è che «l’azione nel romanzo», come nel modello alessandrino, «si svolge entro scenari che restano per lo più imprecisati o che si precisano solo in quei punti che sono illuminati dall’azione stessa»⁴⁶.

⁴⁴ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., II, 39, p. 222.

⁴⁵ L. Vignali, *Introduzione*, cit., p. LXIII.

⁴⁶ Ivi, p. LXIII.

Naturalmente i viaggi per mare sono inframezzati da un vasto assortimento di contrattempi e disavventure: ecco quindi che laddove nel *Filocolo* gli espedienti del naufragio e dei pirati venivano utilizzati una sola volta, il Caviceo pone invece sulla rotta marittima di Peregrino ben quattro tempeste, che utilizza come meri strumenti di variazione e di complicazione della trama narrativa (esse invariabilmente sviano Peregrino dalla meta desiderata), la quale, di conseguenza, è rappresentata con uno stile narrativo rapido e generico. L'autore inoltre evoca, proprio nel momento in cui Peregrino intravede il porto di Ravenna, la figura, altrettanto canonica, dei pirati (III, 25). La drammaticità della situazione, tra gesti brutali e spietate parole dei predoni, lamenti e preghiere, si colora di toni fra l'ironico e il burlesco, secondo un procedimento che già abbiamo notato e che costituisce una delle peculiarità narrative del Caviceo⁴⁷.

Non si sottrae a questa tendenza di ripresa di *topoi* alessandrini e di amplificazione dell'operazione boccacciana neanche l'espedito della lettera, strumento dalle enormi potenzialità narrative che Caviceo si diverte a sfruttare in tutte le varianti possibili: sono ben ventidue, le lettere che l'autore parmigiano riporta, tutte per esteso, nella sua narrazione, anche se per lo più di limitata estensione e assolvono a una funzione strumentale o pleonastica.

Due terzi dell'epistolario sono costituiti dalla corrispondenza fra Peregrino e Ginevra: si veda per esempio l'uso, per non dire l'abuso, dell'espedito narrativo delle lettere nei primi capitoli del libro, i quali sono scanditi da un continuo e serrato susseguirsi di missive amoroze. Alle prime lettere, che hanno la funzione di esprimere il sentimento di Peregrino per Ginevra, ne seguono altre dalla difficile decifrazione (come l'ambiguo dono fatto recapitare a Peregrino da Ginevra, ovvero la scatola con la lucertola chiusa al suo interno), e altre ancora dalla funzione consolatoria (I, 46) (quella mandata da Peregrino per la morte del fratello di Ginevra, a cui la donna risponderà commossa).

L'episodio in cui lo strumento della lettera assume sicuramente maggiore rilevanza narrativa, è quello in cui si assiste alla manipolazione, da parte di Acate e Peregrino, della missiva del padre di Ginevra, Angelo, che intendeva informare la badessa riguardo alla sua contrarietà alle nozze e la esortava ad usare ogni mezzo per convincere la giovane all'obbedienza paterna. I due infatti escogitano di sostituire la lettera di Angelo con un'altra in cui Angelo si dice pentito sulla sua lunga

⁴⁷ L. Vignali, *Introduzione*, cit., p. XXI.

opposizione contro Peregrino e la prega di mantenere per il momento segreto il matrimonio. Acate dunque sostituisce alla lettera autentica quella contraffatta e la badessa cade nel tranello: senza alcuna esitazione comincia a preparare il matrimonio. Di fronte a ciò, anche Ginevra è finalmente persuasa ad accettare.

Nel *Filocolo* non si assisteva ad uno sfruttamento così ripetuto e sistematico di tale strumento narrativo⁴⁸; nei romanzi greci invece esso è talmente caratteristico da essere ricordato da Calderini e da Fusillo fra gli elementi costitutivi del genere (sette in Caritone, tre in Senofonte Efesio, tre in Achille Tazio)⁴⁹: alcune hanno reale importanza nella trama stessa del racconto, mentre le altre non sono che amplificazioni retoriche di quanto già si era appreso nel resto della narrazione; la maggior parte poi, come nel romanzo di Caviceo, sono scritte fra i due innamorati.

Tale tendenza a fare propri i meccanismi narrativi del modello boccacciano e contemporaneamente alessandrino, investe anche la sfera relativa alla caratterizzazione dei personaggi. Anche la figura della madre di Ginevra, Anastasia, figura molto attiva nel romanzo, è un altro curioso esempio di commistione fra elementi mutuati dal *Filocolo* e altri propri della tradizione alessandrina. Nel tentativo di intromettersi fra i due amanti e far disamorare la figlia di Peregrino, fa in modo, con la collaborazione della serva di Leonora, che questa riceva il cinto di Ginevra come dono di Peregrino in presenza di lei, e riesce di fatto a scatenarne la furiosa gelosia⁵⁰.

Questo atteggiamento così invadente e meschino ricalca a ben vedere quello dimostrato dalla madre di Florio nel *Filocolo*, la quale architetta uno stratagemma analogo, stavolta però ai danni di Biancifiore⁵¹: venuta infatti a sapere che Fileno si è innamorato di lei, cerca di sfruttare la situazione a suo vantaggio e durante una giostra consiglia alla ragazza di donare un suo velo al cavaliere che intende scendere in campo per lei. Fileno interpreta questo gesto come la prova che il suo amore è ricambiato, e, capitato per caso a Montorio, racconta l'episodio e parla del suo amore, ma viene udito casualmente da Florio che va su tutte le furie.

⁴⁸ Sono solo due, le uniche, anche se corpose, «pistole» che si scambiano Florio e Biancifiore, quando il giovane, preso dalla gelosia di Fileno, chiede spiegazioni a Biancifiore e ella chiarisce l'equivoco. G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., III, 20-22).

⁴⁹ Cfr. A. Calderini, introduzione a Caritone, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, cit., p. 179 e Fusillo, che dedica un paragrafo alle «Voci epistolari» in Id., *Il romanzo greco. Polifonia e eros*, cit., 1989, pp. 90-95.

⁵⁰ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., II, 27, pp. 192-194.

⁵¹ Si veda G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., III, 16-17, pp. 264-270.

Eppure Anastasia, nella sua affannosa e costante vigilanza della figlia, nel suo terrore che la verginità di Ginevra venga profanata, sembra riproporre l'atteggiamento della madre di Leucippe nel II libro del romanzo di Achille Tazio⁵². La scena descritta dal Caviceo al II, 17 è in effetti molto simile a quella presente nel romanzo antico: in entrambi i casi l'innamorato si è introdotto nella stanza della fanciulla in modo rocambolesco, ma tutti e due sono sorpresi dall'improvviso e imprevisto arrivo della madre della fanciulla; tutti e due riescono a fuggire, e la ragazza deve ricorrere a tutta la sua eloquenza per convincere la madre della sua ancora intatta illibatezza, ma in entrambi i casi la donna non si convince facilmente. Quel che è diverso, ancora una volta, è il seguito dell'episodio: nel romanzo antico, costituiva la spinta alla fuga dei due amanti per evitare il disonore familiare; qui invece l'episodio servirà solo a far ingelosire oltremodo Ginevra che si vendicherà su Peregrino costringendolo a recarsi in pellegrinaggio, a confermare la caratterizzazione più goffa e maldestra dell'eroe del *best seller* cinquecentesco rispetto ai suoi modelli antichi.

Occorre menzionare senza dubbio il peculiare motivo dei processi, assente nel *Filocolo* nella stessa declinazione in cui è presente nel *Peregrino*: nel romanzo boccacciano, ogni volta che Florio e Biancifiore si trovano ad essere condannati, lo sono sommariamente, non di fronte ad un tribunale, e soprattutto, ciò accade loro senza che essi abbiano alcuna colpa; lungi dal costituire un tema centrale dell'opera, casomai l'obiettivo dell'autore si concentra sull'ingiustizia della loro cattura o della loro condanna al rogo.

Nel *Peregrino* invece, oltre a costituire un tema ricorrente e di un certo rilievo, il motivo del processo assume un significato ben diverso in quanto il protagonista è effettivamente colpevole dei capi d'accusa, e tutto lo sforzo dell'autore è concentrato nel rendere tanto più spettacolare la sua abilità oratoria nel farsi scagionare⁵³. La tematica in ogni caso torna in maniera tanto insistente nel romanzo da aver indotto la critica a ricollegarlo al bagaglio culturale e biografico dell'autore, il quale, come abbiamo visto, aveva iniziato in gioventù la carriera giuridica senza poi terminarla. Sembra tuttavia alquanto riduttivo interpretare una presenza così insistita nel testo come semplice rispecchiamento autobiografico di un

⁵² A. Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., II, 23-26, pp. 395-397.

⁵³ Sul tema dell'astuzia nel *Peregrino* si veda S. Cappello, *Astuzia e inganno nel «Peregrino» di Jacopo Caviceo*, cit., pp. 29-42.

Caviceo esperto di dottrine giuridiche e che effettivamente ebbe in vita problemi con la giustizia, soprattutto quando anche questo espediente può vantare una lunga lista di occorrenze nel genere del romanzo antico.

Assente nel *Filocolo*, il motivo dei processi è infatti una vera e propria costante dei romanzi ellenistici. Al primo posto sicuramente troviamo il romanzo di Caritone: dal processo di Cherea si passa a quello di Terone, da questo a quello di Mitridate - omicidio, profanazione di tombe, adulterio, le accuse in questione – per poi arrivare infine al giudizio intorno a Cherea e Dionisio, nel quale si dibatte su quale dei due sia marito legittimo di Calliroe. L'espediente è utilizzato con una tale insistenza che, come nota Calderini, ha fatto pensare anche in questo caso che l'autore dovesse avere qualche familiarità col diritto. Anche Achille Tazio tende ad abusare di questo espediente; inoltre, non si può non sottolineare che con il Clitofonte taziano il Peregrino del Caviceo condividerebbe anche la caratteristica non usuale dell'essere effettivamente colpevole dell'adulterio di cui è accusato e di uscirne tuttavia impunito.

Il dato interessante però, è soprattutto dato dalla personale declinazione del motivo da parte di Caviceo: come ha notato infatti Cappello, in tutti i processi Peregrino riesce a scampare attraverso l'astuzia, e, in definitiva, grazie alla menzogna. Il personaggio è d'altronde implicato come imputato in tre processi, nei quali per dimostrare l'infondatezza dell'accusa ed essere scagionato, deve mentire. Nel primo, ad esempio, all'accusa di omicidio, fondata su uno scambio di persona, risponde mentendo sulle circostanze della sua presenza armata notturna per le strade della città (il vero motivo, inconfessabile, è la sua incursione in casa di Ginevra). Alla fine del dibattimento giudiziario, l'assoluzione viene confermata dalla cattura del vero colpevole⁵⁴: si vede dunque chiaramente come egli ogni volta non riesca a dimostrare la propria innocenza se non attraverso il ricorso alla menzogna.

Analogo, anche se più complesso, il caso del secondo processo intentatogli dal padre della giovane Leonora, nella cui camera arriva per sbaglio tentando di raggiungere quella di Ginevra. Anche in questo caso Peregrino, che a causa di un *quiproquo* ha goduto delle grazie della consenziente Leonora che lo ha scambiato per il suo amante, si difende mentendo e viene assolto⁵⁵. È difatti a causa di un errore e non per colpa intenzionale che Peregrino attenta all'onore della giovane. La sua vera

⁵⁴ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 13-18, pp. 38-59.

⁵⁵ Ivi, I, 52-55, pp. 123-130.

colpa, però, è di aver voluto attentare a quello di Ginevra, con «lo appetito dominante a la ragione», non sapendo «ove l'animo inclinasse», e di questa colpa invece egli stesso si accusa: «qual inaudita e rabiosa libidine in corpo humano mai tanto puote e valse che condurre potesse un huomo a tal flagitio?»⁵⁶. Per giustificarsi con Ginevra, con la quale ammetterà il «commisso errore», tacendo però sulla circostanza imperdonabile di aver comunque soddisfatto il proprio ardente desio, Peregrino insisterà sulla propria innocenza, sostenendo di aver agito senza colpa e attribuendo alla Fortuna la responsabilità di averlo «conducto dove desio non v'era»⁵⁷.

Quest'ultima annotazione che riconduce alla responsabilità della Fortuna il suo 'umanissimo' errore, ci induce a cogliere con estrema chiarezza l'intento demistificatorio del Caviceo nei confronti dei modelli. Oltre a riprendere e ad abusare di meccanismi narrativi distintivi del genere, ironizza su quello più ricorrente ed insitito, ovvero l'incessante opera persecutoria della Fortuna nei confronti delle vicende umane, sulla quale Florio e i suoi antenati antichi versavano calde lacrime di disperazione.

Alla luce di questa analisi, sembra proprio che il *Peregrino* attinga in dose massiccia i suoi ingredienti da quelle storie d'invenzione che, attraverso le parole che mette in bocca a Violante, sembra condannare:

Se la facunda Grecia così de vera historia come di favole e fichte inventione abundasse il regno del cielo appellare se poteria. Ma tanto son ben conglutinate et incatenate le false cum le vere, che a multi docti et occulati lectori è difficile la cognitione⁵⁸.

Ancora una volta ci troviamo di fronte ad una notevole ambiguità: così come appariva singolare l'affermazione di Peregrino sulla scarsa affidabilità dei sogni premonitori e sulle apparizioni in un romanzo che è tutto costruito su questo tipo di espedienti, così appare paradossale l'affermazione di biasimo nei confronti delle «fichte invenzione» della scaltra nutrice, in quanto pronunciata proprio da colei che nel romanzo fa della menzogna e dell'astuzia, dell'invenzione di stratagemmi romanzeschi, i suoi valori principali. Il Vignali la riporta quale testimonianza fra le tante di quella presenza del mondo greco-romano che domina lungo tutta l'opera,

⁵⁶ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 51, pp. 121-122.

⁵⁷ Ivi, I, 66, pp. 141-144.

⁵⁸ Ivi, I, 7, p. 22.

come traccia di “polemica antigreca”, che dimostrerebbe «l’aspetto di un culto non acritico»⁵⁹ di questa civiltà da parte del Caviceo. Essa tuttavia, sembra celare significati di maggiore importanza programmatica. Non solo, come si vede, l’affermazione mostra numerosi punti in comune, certo non casualmente, con la già menzionata asserzione boccacciana che figurava nel Prologo della *Fiammetta*: anche stavolta la civiltà greca è associata alla tendenza quasi congenita alla narrativa d’invenzione, alle «favole ornate di molte bugie».

Più complessa però appare la frase pronunciata da Violante: ciò che viene messo in evidenza qui, non è solo l’«abundanza» di «favole e fichte inventioni» a discapito delle «vere historie»; la nutrice vuole rimarcare quanto la verità e la finzione siano tanto abilmente «conglutinate et incatenate» da trarre in inganno pure i «docti e oculati lectori». Attraverso questa affermazione possiamo forse scorgere un indizio della tecnica narrativa dello stesso Caviceo: dietro l’apparente polemica si intuisce quanto anche l’autore si diverta a «conglutinare e incatenare» alla materia del suo *Peregrino* tante di quelle «fichte inventioni», e come così facendo miri a consegnarci un insieme così composito, da rendere anche a noi «docti e oculati lectori», «difficile la cognitione».

Dall’ombra di Boccaccio... a quella di Clitofonte

Pur essendo vario l’apporto dei romanzi greci alla narrazione del Caviceo, occorre rilevare che fra i vari romanzieri uno in particolare sembra mostrare maggiori affinità, a partire dalla struttura a cornice che apre e chiude il romanzo. Sembrerebbe che non ci fosse altri che Boccaccio, a un primo sguardo, in quell’*incipit* in cui il Caviceo, sin dal proemio, esibisce il certaldese sfacciatamente quale vero e proprio nume tutelare della sua opera:

«Libro mio, se aspernato o reiecto fusti, dire potrai: Lectore non l’exterminio de Troia, non le fortune di Roma, non li errori de Ulyxe, ma de uno pudico amore la historia porto e narro. Perhò securo vengo, per che amore e pietade me fano schorta. Et se del scriptore parole intende, respondere potrai: Iacomo Cavicaeo da Parma, fidele recitatore, vive et vale. Et. Come intese, scripse»⁶⁰.

⁵⁹ L. Vignali, *Introduzione*, cit. p. LXI.

⁶⁰ J. Caviceo, *Libro del Peregrino*, cit., Proemio, p. 3.

Emerge in effetti chiaramente come l'autore costruisca il proemio sulla falsariga della prassi proemiale boccacciana, intessendolo di riferimenti principalmente al *Filocolo* e alla *Fiammetta*. Al principio di entrambe le opere, si trovava l'identica enumerazione di ciò che i lettori *non* avrebbero trovato nell'opera; nel primo, il compositore avvertiva che i suoi nuovi versi non avrebbero offerto loro «i crudeli incendimenti dell'antica Troia, né le sanguinose battaglie di Farsaglia», le quali avrebbero arrecato «nell'animo alcuna durezza»; nella seconda, li avvisava che essi non avrebbero trovato «favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue». Quando poi finalmente il narratore si decide ad esplicitare quale sarà il contenuto del romanzo che sta per offrire ai suoi lettori, egli dichiara di «portare e narrare» «de uno pudico amore la historia», con un riferimento più marcato al romanzo di Florio e Biancifiore, che così sintetizzava il suo “sugo di tutta la storia”:

[...] ma udirete i pietosi avvenimenti dello innamorato Florio e della sua Biancifiore li quali vi fien graziosi molto. E udendoli, potrete sapere quanto ad amore sia in piacere il fare un giovane solo signore della sua mente senza porgere a molti vano intendimento però che molte volte si perde l'un per l'altro e suolsi dire che dui due lepri caccia talvolta piglia l'una e spesso non niuna. Dunque apprenderete d'amare uno solo, il quale ami voi perfettamente sì come fece la sacia giovane la quale per lunga sofferenza amore recò al disiato fine⁶¹.

In due parole, la storia di un «amore pudico», appunto. Si noti l'importanza dei due verbi utilizzati dal narratore, ovvero il 'portare' e il 'narrare': proprio come Boccaccio nell'*incipit* del suo *Filocolo*, la voce narrante si presenta dunque come 'portatrice' di una 'historia' che non nasce dal suo genio creativo ma finge che coincida con una narrazione altrui di cui egli si fa semplice portavoce.

Del resto, poco dopo il lettore scopre a chi appartiene, la voce che il Caviceo intende ascoltare e ri-raccontare: si tratta in effetti proprio di Boccaccio («vivendo informai il corpo di Zanbochacio da Certaldo. Hora son facta cittadina et incola de la docta città di Ferrara, per contemplare una non più vista bellezza e forma [...]»⁶²), il cui spirito («umbra»), appare al letterato parmigiano sulle prime luci dell'alba. A tale

⁶¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit, I, 2, p. 67.

⁶² J. Caviceo, *Il Libro del Peregrino*, cit., Proemio, p. 3.

apparizione, segue dunque un'altra visione spettrale, quella del protagonista, Peregrino, che dopo una sintetica e topica autopresentazione («fortuna invidiosa, ingrata sorte, amore di donna m'hanno conducto ove tu vedi. Sono per nome chiamato Peregrino; la patria fu Modena; la habitatione Ferrara»⁶³) si accingerà a narrare la storia del suo tormentato amore per Ginevra.

La visione onirica di Boccaccio, oltre a consentire all'autore di assegnare ad uno spirito così illustre la nobile funzione di elogiare la dedicataria Lucrezia Borgia («savia, docta accostumata e bella; de gente più che patricia e propinqua al grado regio; de patria gloriosa; nutrita tra la felicità litteraria e de boni costumi [...]»), destinata a diventare «una perpetua Phenice»⁶⁴) appare un ottimo espediente per un evidente e dichiarato tributo all'autore trecentesco, evocato in tal modo sin dal principio quale nume tutelare, nonché vero e proprio mediatore fra il protagonista della materia narrata, Peregrino, e l'autore del libro, Caviceo.

A ribadire la rilevanza strutturale dell'*escamotage*, inoltre, si badi che esso viene ripetuto per tre volte: il racconto proseguirà infatti per tre notti – corrispondenti ai tre libri di cui si compone l'opera – in quanto all'arrivo di ogni alba l'ombra svanirà per comparire nuovamente nella notte seguente. Si tratta, come mette in luce Vecce, di una tecnica retoricamente consolidata, nelle letterature antiche e medievali, per distanziare la *narratio*, (e che testimonierebbe, secondo lo studioso, un sintomo di quella “eclissi dell'autore” che si verifica nel Rinascimento⁶⁵): la rievocazione delle sfortunate vicissitudini amorose compiuta da Peregrino è senza dubbio una proiezione autobiografica dell'autore, come si vede dal confronto con la sua biografia non dissimile da molte delle vicende del romanzo, ma la sua voce non coincide con l'io dell'autore, che usa invece, all'inizio, l'artificio di inscrivere l'intera narrazione (materia del libro) in un sogno⁶⁶.

Tuttavia, il Caviceo non sarà in grado di mantenere in modo coerente questa complessa impalcatura diegetica, e nella conclusione dell'opera, finirà col dimenticare la mediazione dell'ombra di Boccaccio e la stessa finzione del sogno, e diventerà l'interlocutore diretto di Peregrino, persona ora reale e concreta, che lo

⁶³ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., p. 5.

⁶⁴ Ivi, p. 4.

⁶⁵ C. Vecce, *La crisi dell'Autore nel Rinascimento*, «California Italian Studies», 1 (2010), pp. 1-17.

⁶⁶ Lo stesso procedimento, mutuato con ogni probabilità dal *Corbaccio* boccacciano, veniva utilizzato da Francesco Colonna nella quasi contemporanea *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata da Aldo Manuzio a Venezia nel 1498 e con la quale il romanzo del Caviceo nutre molteplici punti di contatto. Sul rapporto fra le due opere, ancora non adeguatamente studiato, si rimanda alla bibliografia già citata per il Caviceo.

pregherà di farsi diffusore, cioè *scriptor editor*, della sua storia infelice (dei suoi «strazi»), come recita la didascalia finale: «La umbra de Peregrino parla a lo Autore et prega che li suoi stracii faccia manifesti»⁶⁷. Le ultime parole del libro saranno dunque paradossalmente di Peregrino stesso, che parla all'Autore «auditore», e subito dopo sembra morire (o sparire?):

“Sollicito et ansio auditore, prima che 'l denunciator del giorno la sua quadriga verso noi spenga, vattene in pace, e se di Peregrino pietà e studio ozioso il tuo umanissimo petto de più riposata vita e de' molesti pensieri vacuo se ritroverà, te piaccia li affanni mei al mondo manifestare [...] E così ragionando, Peregrino il spirito esalò. Vale”⁶⁸.

Se è vero che il romanzo del Caviceo mostra svariati punti di contatto con i romanzi alessandrini, possiamo dire che essi rivelino la loro presenza non solo dietro la scelta del Caviceo di adottare questa struttura a cornice, ma ancor di più nell'incoerenza dimostrata dall'autore nel districarvisi al suo interno.

Torniamo, come abbiamo fatto per il *Filocolo*, al già citato *incipit* di Achille Tazio. Come abbiamo già notato, la voce narrante dell'intera storia è quella di un giovinetto che appare abbastanza repentinamente al sacerdote che, al principio del libro, scampato ad una tempesta, si era soffermato di fronte ad un'immagine raffigurante il ratto di Europa; proprio prendendo spunto dal motivo amoroso presente nella rappresentazione pittorica, il giovinetto aveva rotto il silenzio con il proprio lamento d'amore. In seguito alle domande del monaco incuriosito, aveva avuto origine la vera e propria narrazione della materia romanzesca, la quale dunque veniva a coincidere, lungo l'intera durata del libro, con il racconto retrospettivo in prima persona del membro maschile della coppia protagonista, Clitofonte.

Con una certa sorpresa e disappunto del lettore, però, il libro si chiude senza una conclusione che esprima, come ci si aspetterebbe, la gratitudine dell'ascoltatore – che è l'autore del romanzo – per il lungo racconto fattogli da Clitofonte, e che torni a Sidone, là dove è avvenuto l'incontro dei due, e ha avuto inizio la narrazione di secondo grado. Anche la simpatica figura del sacerdote scompare così bruscamente.

Così come nel romanzo greco, dunque, questo sdoppiamento fittizio, forse perché scopertamente tale pure per l'autore, si perde lungo la narrazione; allo stesso

⁶⁷ C. Vecce, *La crisi dell'Autore nel Rinascimento*, cit., p. 8.

⁶⁸ J. Caviceo, *Il Libro del Peregrino*, cit., III, 102, pp. 363-364.

modo risulta svanita l'ombra boccacciana, e l'ombra di Peregrino viene ormai a confondersi con quella di Caviceo.

L'identità del narratore della materia del *Peregrino*, per il suo carattere di innamorato alla ricerca della donna amata è stata messa in relazione dalla critica soprattutto con quella del Florio boccacciano; tuttavia, la peculiarità della narrazione in prima persona, nonché la fisionomia di innamorato 'rifiutato' e infelice propria di Peregrino, lo avvicinano anche alla Fiammetta del medesimo autore certaldese⁶⁹. Occorre però rilevare come il Clitofonte del romanzo di Achille Tazio risponda anch'egli al requisito di narratore in prima persona della sua vicenda amorosa, che il lettore conosce, proprio come nel caso del romanzo di Caviceo, unicamente dal suo punto di vista di attore maschile; inoltre, come vedremo, il protagonista del romanzo antico mostra di condividere con il protagonista del *Peregrino* altre caratteristiche. Se l'anima narrativa di Peregrino assomiglia dunque molto a quella degli eroi dei romanzi greci, fra tutti quello a cui più sembra imparentato sembra proprio Clitofonte, figura non idealizzata, piena di difetti, affatto ineccepibile sul piano etico, tanto goffa da risultare effettivamente quasi comica.

Anche l'altra anima, quella che Vignali chiama "retorica", tuttavia, mostra a ben vedere svariate analogie con il modello alessandrino. Non solo, come abbiamo già visto, la tecnica narrativa del romanzo di Achille Tazio fa sì che il racconto abbia una sola prospettiva, si svolga cioè attorno al personaggio che è al centro di esso, come serie di azioni operate o subite da lui, o da lui anche soltanto ascoltate. In entrambi i testi gli avvenimenti che si riferiscono ad altri personaggi sono infatti presentati soltanto quando entrano nell'orbita delle esperienze dirette del protagonista, mentre quelli che restano fuori di quell'orbita sono "recuperati" opportunamente, in modo naturale, quando vengono narrati, verso la fine del romanzo, al personaggio narratore da chi ne fu testimone.

Altre peculiarità del romanzo di Caviceo, quali, per esempio, la preferenza dell'autore per il discorso diretto, l'uso preferenziale del monologo come forma espressiva di pensieri e dei sentimenti interiori dei personaggi, la presenza di orazioni e allocuzioni, l'abitudine a discettare diffusamente intorno ai propri sentimenti e proponimenti, trovano corrispondenza nell'abnorme frequenza, nell'opera di Achille

⁶⁹ De Robertis parla di «reminiscenze specialmente del Boccaccio, di cui Peregrino, mezzo Filocolo mezzo Fiammetta, è una specie di reincarnazione» (D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., pp. 650-654).

Tazio, dei soliloqui, per cui un personaggio, all'acme di certe situazioni drammatiche, effonde i suoi sentimenti in lunghe tirate retoriche. Così come abbondano le epistole, le *ekphraseis* e i brevi *excursus* di argomento euristico ed eziologico; le discussioni dottrinarie e le orazioni giudiziarie con relativo dibattito in tribunale: secondo Cataudella «le ultime parti del romanzo, se non tutto, hanno l'impostazione di una controversia giudiziale, di una declamazione»⁷⁰.

La componente trattatistica, notoriamente molto spiccata e presente in varia misura nelle opere dei romanzieri greci, costituisce inoltre a dire il vero uno degli aspetti originali dell'arte di Achille Tazio: nelle pagine del suo romanzo si incontra ad ogni passo una vera e propria tendenza compulsiva a gnomologizzare, si assiste al continuo arrestarsi, durante il racconto, della voce narrante, per commentare e fornire una spiegazione morale o psicologica di certi avvenimenti e certe situazioni, cercando e forzando le più innocue occasioni, attitudine mostrata nel romanzo anche dallo scrittore parmigiano, che quindi ancora una volta dimostra di avere molti punti in comune con questo autore antico.

La coppia Peregrino-Ginevra fra tradizione e innovazione

Il trattamento della tematica amorosa nel romanzo merita un discorso a parte, in quanto, pur riprendendo l'impianto di base delineato nel *Filocolo*, devia in maniera significativa in alcuni punti essenziali, assumendo una diversa fisionomia. Anche in questo caso, come vedremo, per le variazioni, sarà importante l'apporto del modello alessandrino. L'esordio del tema centrale del libro, ovvero la passione amorosa di Peregrino, avviene con un rimando diretto al *Filocolo*, che appare immediatamente avvertibile nel principio del primo libro; esso si apre infatti con l'autopresentazione del narratore, rivolto ad Amore:

Ben che sia certo niuno tuo suffragio né consilio potere a veruna parte de lo affanno ch'io sostengo occorrere pur per satisfare al tanto humanissimo desio per me non te sia cosa celata, fortuna invidiosa, ingrata sorte, amore di donna m'hanno conducto ove tu vedi⁷¹.

⁷⁰ Q. Cataudella (a cura di), *Il romanzo antico greco e latino*, cit., p. 359.

⁷¹ J. Caviceo, *Libro del Peregrino*, cit., I, 1, p. 5.

Il binomio Fortuna e Amore fa subito il suo ingresso sulla scena, e anche i termini con i quali la fortuna si presenta sono quelli marcatamente ‘alessandrini’ che comparivano nel romanzo boccacciano. Segue dunque la topica eziologia dell’amore del protagonista, originato dalla vendetta di Amore per essere stato sdegnato dal giovane:

Confiso de questa mia forteza d’animo non curai né Venere né Apollo, existimando in ciel niuna potenza essere che in amore ligare me potesse [...]; Amore de la pocha mia stima sdegnato, a guisa de sottile et ingenioso venatore, me fabricò a li piedi rete molto più artificiosa di quella del fabro di Iove e, vedendome così sparsamente lassare le vele a precipitosi venti, me insidiò e ligò, et infine a le cenere me retiene captivo e servo, como intenderai⁷².

Il *topos* era già presente nel romanzo antico non solo nella già menzionata digressione di Eutinico e Rodopi di Achille Tazio, ma soprattutto nella caratterizzazione del protagonista degli *Ephesiakà* di Senofonte Efesio: Peregrino si presenta infatti come Abrocome, il quale

Di Eros pensava che non fosse neppure un dio, ma lo ripudiava completamente senza farne alcun conto, dicendo che mai nessuno, a meno che non lo volesse, avrebbe potuto innamorarsene o sottometterglisi. [...] Di fronte a questo contegno, Eros, che è un dio litigioso e implacabile con i superbi, arde d’ira ed escogita un tranello contro il ragazzo, che anche a lui, per quanto dio, appariva difficile a prendersi. Armatosi dunque e presi con sé tutti i suoi potenti filtri amorosi, muove contro Abrocome [...]⁷³.

Proprio come nel romanzo di Senofonte Efesio, dove alla vendetta di Amore seguiva l’incontro fra Abrocome e Anzia durante la processione in onore della dea Diana, segue anche nel romanzo del Caviceo l’incontro fatale del protagonista maschile con la protagonista femminile all’interno di un tempio e durante una festività religiosa, secondo uno schema che vedevamo rispettato anche nel *Filocolo*⁷⁴. Boccacciano, e propriamente affine al Boccaccio ‘alessandrino’, è infatti

⁷² J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 1, p. 6.

⁷³ Senofonte Efesio, *Abrocome e Anzia*, in *Il romanzo antico greco e latino*, cit., I, 1, pp.187-188.

⁷⁴ Anche se in questo caso si trattava dell’incontro del «compositore» con Fiammetta, e non del *coupe*

l'incontro fatale fra Peregrino e Ginevra: la scintilla d'amore scocca infatti quando il protagonista, trovandosi un giorno nella chiesa di san Francesco ad ascoltare una predica di Fra Domenico Ponzone, nel giorno dedicato agli amanti (1 Maggio), scorge la conturbante meravigliosa bellezza di Ginevra e si accende di desiderio per lei.

Non si può non notare, tuttavia, una sostanziale differenza: l'amore che sia nel romanzo boccacciano che nei modelli dei romanzi antichi sbocciava nei cuori di entrambi gli amanti è qui prerogativa del solo Peregrino. È lui che si accende per Ginevra e ne intraprende da questo momento una lunga e faticosa conquista.

La novità del romanzo di Caviceo risiede infatti proprio nell'aggiunta, agli ostacoli di natura esterna, quali l'opposizione dei genitori della fanciulla e le peripezie che da essa derivano, di un altro ostacolo ugualmente impegnativo da superare, ovvero la resistenza iniziale di Ginevra al corteggiamento di Peregrino. Se dunque il romanzo ha in comune con il modello boccacciano e alessandrino la centralità del motivo del 'pudico amore', tale sentimento, a differenza di quanto accadeva a Florio e Biancifiore e ai protagonisti dei romanzi greci, è inizialmente provato solo dal personaggio di Peregrino, e solo successivamente diviene reciproco, in seguito a una lunga fase caratterizzata dapprima dal rifiuto e poi dall'esitazione di Ginevra.

Anche qui il «desiato fine» comune dei protagonisti è il matrimonio, alla cui celebrazione Ginevra giunge casta - come sottolinea anche l'epitaffio iscritto sul suo mausoleo: «Vergine arsi, casta amai» - ma il matrimonio è posto a compimento di un percorso di purificazione dei sentimenti del protagonista, che all'inizio sono tutt'altro che esenti dal «furore de la concupiscenza». È Peregrino stesso, sul finire del terzo libro, a riconoscere pentito che per molto tempo la sua vita è rimasta «sumersa ne la voragine de la sensualità» e che il «furore de la concupiscenza» l'ha «balestrato ove ragione coscienza et honestà non voleva»⁷⁵. Oramai, aggiunge, è diventato, grazie a Ginevra, un «huomo regenerato»⁷⁶.

Quello compiuto da Peregrino lungo il romanzo è difatti un vero e proprio itinerario di rigenerazione che lo porta ad elevarsi da un amore concupiscente

de foudre fra i due protagonisti, che come sappiamo si innamoreranno più avanti, leggendo Ovidio.

⁷⁵ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., III, 100, p. 363.

⁷⁶ «Et se per il tempo adrieto fu la vita mia sumersa ne la voragine de la sensualità, molto più de quello che convenga a huomo regenerato, per il conspecto vostro son facto tale» (Ivi, III, 70, pp. 327-328).

all'amore onesto, ed è l'atteggiamento di Ginevra a determinare tale trasformazione interiore. Ginevra lo respinge non perché non lo ami, ma, come spiega alla nutrice Violante, perché non si fida della sincerità delle sue intenzioni e teme inoltre di essere scoperta e disonorata. Disponibile a ricambiare l'amore di Peregrino – «per non essere ingrata a tanto amore, se facultà alcuna se me offrirà, serò de lui memore, qual virtuosamente come la propria vita amo»⁷⁷ - Ginevra chiede però che egli dimostri di essere «uomo virtuoso e gentile, seguace dell'honesto amore», e soprattutto di disporre di molta «patientia»⁷⁸. Infatti «debbe essere, chi vuol sequire amore, virile, paziente e tollerante»⁷⁹. «Perciò», conclude Ginevra, «per tenerlo devincto in questo perpetuo amore delibero al più me sia possibile che da me stia lontano con fermo proposito di non fraudarlo de la sua debita mercede a quel tempo che al moderatore del ciel piacerà»⁸⁰. Siccome «non è la vella, cioè lo appetito, ma il thimone, cioè la ragione, che governa l'huomo», Peregrino dovrà sapersi moderare temperare abbandonando la «rabiosa lascivia»⁸¹.

Ginevra casta e saggia, disponibile, ma prudente, seguace dell'onesto e vero amore, gli consiglia di seguire virtù e di essere soprattutto paziente: se saprà attendere dimostrando di possedere le qualità del vero innamorato, sarà ricompensato. Di fronte alle ripetute insistenze di Peregrino, la donna finirà per metterlo alla prova facendogli intraprendere il pellegrinaggio in Oriente. È durante questo viaggio che il protagonista compirà la discesa nell'Oltretomba da cui uscirà definitivamente trasformato. Al suo ritorno Peregrino «uomo regenerato» ottiene il riconoscimento della nuova identità da parte di Ginevra, che si affida a lui, affidandogli anche la propria mano⁸², perché, come afferma lei stessa, «non son le amate donne così crudele et empie, che a sollicito amator non prestino del suo desio conteteza»⁸³. In questo universo dunque la donna finisce per concedersi, ma a condizione che l'innamorato porti a termine il percorso richiestogli di epurazione e di elevazione, degno del vero, onesto e reciproco amore.

Non c'è traccia di tale percorso di nobilitazione nel Florio boccacciano, sia perché sin dal principio egli sembra nutrire sentimenti più 'puri' rispetto a quelli di

⁷⁷ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, 7, pp. 21-22.

⁷⁸ Ivi, I, 7, pp. 18, 23, 26-27.

⁷⁹ Ivi, I, 7, p. 27.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ J. Caviceo, *Libro del Peregrino*, cit., I, 36, p. 106.

⁸² «Ma tu che de honesti pensieri sei cognitore modestissimo, ordina e dispone. Ne la tua discretione e prudentia il tuto remetto» (Ivi, III, 42, p. 296).

⁸³ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., I, 43, p. 113.

Peregrino, sia perché, cosa non da poco, egli è da subito ricambiato dalla sua amata Biancifiore. È possibile invece rintracciare una forma di attenuata riluttanza nella figura di Leucippe delineata da Achille Tazio; pur ricambiando i sentimenti di Clitofonte praticamente dall'inizio dell'opera, tanto da accondiscendere alla fuga con il giovane, la fanciulla pone un freno alla libido del suo spasimante al principio del IV libro:

A me fu assegnata una abitazione insieme con Leucippe [...]. Come entrammo l'abbracciai e consideravo giunto il momento di consumare il matrimonio e, poiché ella non me lo permetteva: "Fino a quando" - le dissi - "dobbiamo restare privi dei sacri misteri di Afrodite? Non vedi quali cose accadono inaspettatamente? Naufragi e predoni e sacrifici e uccisioni: ma mentre ci troviamo in un momento di bonaccia della Fortuna profitiamo dell'occasione prima che, divenuta avversa, ce lo impedisca"⁸⁴.

Leucippe invece, raffredda l'ardente entusiasmo di Clitofonte rispondendo al suo invito con una rigorosa cautela:

"Ma non è ancora lecito" - disse ella - "che si faccia questo. Giacché ieri mi apparve in sogno la dea Artemide quando io piangevo al pensiero dell'imminente supplizio a cui ero destinata e mi disse: "Non piangere più giacché non morrai; verrò io in tuo soccorso; rimarrai vergine fino a quando non ti unirò in giuste nozze; nessun altro ti avrà sposa se non Clitofonte"⁸⁵.

Di fronte al monito onirico della divinità, Clitofonte si dispone di buon grado ad aspettare; oltretutto, anche a lui sovviene a quel punto di aver ricevuto in sogno un invito alla pazienza:

Io mi angustiavo per il rinvio ma mi rallegravo per le buone speranze dell'avvenire. Come udii il suo sogno mi ricordai di averne avuto uno molto simile. La notte precedente mi era parso infatti di vedere il tempio di Afrodite e che dentro vi fosse la statua della dea e che come mi avvicinai per pregarla le porte si chiudessero. Mentre ero scoraggiato per questo mi apparve una donna del medesimo aspetto della statua e «ora» - mi disse - «non ti è possibile entrare nel tempio: se aspetterai un po' di

⁸⁴ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., IV, 1, p. 427.

⁸⁵ Ivi, IV, 1, p. 427.

tempo non solo ti aprirò ma ti farò sacerdote della dea». Riferisco questo sogno a Leucippe e non tentai più di farle violenza. Ma considerando il sogno di Leucippe ne ero non poco turbato⁸⁶.

A ben vedere, l'atteggiamento di Ginevra nei confronti di Peregrino, inizialmente ritrosa, poi via via sempre più docile e ben disposta al suo corteggiamento, ricorda anche quello già rievocato a proposito della novella decameroniana di Cimone e di Ifigenia, ovvero al graduale cedimento di Calligone di pari passo all'incivilirsi del suo spasimante Callistene, anch'esso del resto contenuto all'interno del romanzo di Achille Tazio, a dimostrazione dell'attenzione dell'autore a questo aspetto.

Eppure, occorre ricordare che proprio *Leucippe e Clitofonte* è anche l'unico dei romanzi greci in cui l'eroe viene meno alla sua castità e alla sua indefessa fedeltà nei confronti della donna amata. È interessante notare, perciò, che accanto al motivo edificante costituito dall'invito a pazientare affidandosi al timone della ragione anziché all'instabile vela del desiderio, perfettamente in linea con l'intenzione preannunciata dall'autore di voler narrare di la «istoria di uno pudico amore», il *Libro del Peregrino* condivide con il romanzo di Achille Tazio un'altra peculiarità, quest'altra affatto pudica, ovvero il motivo dell'adulterio che vede coinvolto, in entrambi i casi, proprio il protagonista maschile.

Nel caso del *Peregrino*, le modalità in cui l'adulterio del protagonista si svolge nel romanzo sono un caso davvero esemplare di quella contaminazione delle fonti a cui si accennava inizialmente: Peregrino infatti, finisce per venir meno alla fedeltà professata a Ginevra per errore, in quanto, penetrato fortunatamente «in uno albergo ove le donne collocate senza paura né suspecto altamente dormevano», crede di trovarsi coricato a fianco dell'amata, mentre è invece finito accanto ad un'altra fanciulla, Leonora. Ingannato dalle circostanze dunque, scopre solo una volta consumato il rapporto di non trovarsi nel letto di Ginevra ma della fanciulla sbagliata. L'incontro al buio, con Peregrino che nell'oscurità crede di riconoscere «le incarnate poppe» della sua Ginevra, però, oltre a solleticare il voyeurismo dei lettori dell'epoca, si presenta come un'ardita e ironica riscrittura dell'ingresso di Florio nella stanza di Biancifiore: nel IV libro del *Filocolo*, infatti, l'innamorato, fremente

⁸⁶ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., p. 428.

di desiderio, si introduceva furtivamente nel letto dell'amata manifestandole in ogni modo la sua felicità di trovarsi finalmente a un passo dal coronare il suo sogno d'amore:

“O bella donna destati, acciò che tu conosca chi tu hai nelle tue braccia [...] destati o vita mia, acciò che tu più allegra ch'altra femina col più lieto uomo del mondo ti ritruovi e prendi la 'mpromessa della santa dea, destati, o sola speranza mia, acciò che tu vegga quello ch'agli iddii è piaciuto: tu tieni nelle tue braccia quello che tu desideri e nol sai. Destati, e prendi il desiderato bene poi che gl'iddii ti sono graziosi”. Egli dice queste e molte altre parole, e ad ogni parola cento volte o più la bacia. Egli, tirate indietro le cortine con più aperto lume la riguarda e sovente l'anima alienata richiama. Egli la scuopre con amoroso occhio, rimira il dilicato petto e con desiderosa mano tocca le ritonde menne, baciandole molte volte. Egli distende le mani per le segrete parti, le quali mai amore ne' semplici anni gli avea fatte conoscere e toccando perviene infino a quel luogo ove ogni dolcezza si richiude: e così toccando le delicate parti tanto diletto prende che gli pare trapassare di letizia le regioni degl'iddii [...]”⁸⁷.

L'estasi di Peregrino, ancora convinto di essere a letto con Ginevra, è del tutto sovrapponibile a quella di Florio, così come analoghe sono le sue esclamazioni di giubilo:

[...] di nulla riconfortato rendo ad Amore le debite gratie, che così vagante e fuori di me m'habia conducto al tanto desiato luoco. Alhora cum humile e basse voce dico: “Destate alquanto anima mia, e più non dormire. Io sono io tuo fidele. Levate di questo somno, spirito mio: perché tanto dormi? Questa non è usanza di chi è innamorato, così gravemente soporarse”. Erano accompagnate le parole da dolci bassi e stretti abbracciamenti [...]. “O felice nocte che d'uno morto hai facto uno vivo. O mirabile spechio de la vita mia; o mia felicità e lucro inestimabile [...] O beatitudine incomprendibile. O anime vaghe per gli campi elisi, nulla fu mai la vostra gloria, nulla è la vostra contenteza a quella che io sento. Questa è la vera celeste armonia; questo è il sacrario d'ogni vero et indubitato dilecto [...]”⁸⁸.

⁸⁷ G. Boccaccio, *Filocolo*, cit., IV, 118, pp. 504-505.

⁸⁸ J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., LI, pp. 122-123.

La ripresa così attenta non fa che aumentare il contrasto con il modello e provocare un effetto di comicità nel lettore, memore del passo filocoliano: scoprire infatti che le stesse solenni manifestazioni di gioia e commozione di Florio finalmente in procinto di unirsi in matrimonio con la sua Biancifiore sono pronunciate da Peregrino nei confronti di una sconosciuta, e non del faticoso oggetto della sua inchiesta amorosa, abbassa notevolmente e bruscamente il tono magniloquente del monologo interiore del giovane.

Quello che nel *Filocolo* preludeva effettivamente alla consumazione informale del matrimonio fra i due innamorati predestinati, viene qui sottoposto dal Caviceo ad una significativa *variatio* rispetto al modello boccacciano. Non solo perché ne rappresenta la variante comica, ma anche poiché la funzione dell'episodio risulta di fatto l'opposto di ciò che rappresentava nel *Filocolo*: lungi dal condurre alla definitiva realizzazione del «desiato fine», come avveniva nel romanzo boccacciano, l'episodio sarà un ulteriore ostacolo all'unione con la donna, e anzi l'inizio della vendetta di lei e di una serie di sciagure per il giovane Peregrino. Egli infatti, scoperto dal padre di Leonora e accusato pubblicamente di adulterio, dovrà sostenere un processo; inoltre, pur riuscendo a dimostrare la sua innocenza di fronte al tribunale, non otterrà altrettanto facilmente la fiducia di Ginevra, la quale, anche in seguito alle calunnie orchestrate dalla madre ai danni di Peregrino, deciderà di verificare la sincerità del sentimento del suo spasimante spedendolo in pellegrinaggio fino in Siria.

Anche nel romanzo di Achille Tazio, il protagonista Clitofonte – unico fra tutti gli eroi dei romanzi alessandrini – non si mantiene casto e fedele alla fanciulla amata: avendo assistito coi suoi occhi, anche se da lontano, alla decapitazione di Leucippe, e ritenendola dunque defunta, egli acconsente infatti al matrimonio con una vedova di Efeso, Melite. Dopo aver tentato di differire la consumazione del matrimonio con alcuni pretesti durante la traversata da Alessandria a Efeso, però, scoprono inopinatamente che Leucippe è in realtà ancora viva e conduce una vita da schiava proprio nel paese di Melite. La situazione difficile è ulteriormente complicata dall'arrivo del marito di Melite, Tersandro, anch'egli creduto morto, per cui Clitofonte viene imprigionato per adulterio: è proprio in prigione, dunque, quando Melite si reca a visitarlo, che egli, per compassione di lei, cede alla sua insistenza e consuma il matrimonio appena sciolto.

Pur costellato da tante difficoltà, come sappiamo, l'amore a lungo agognato da Peregrino viene portato a compimento, e troverà la sua tanto bramata realizzazione nel matrimonio finale. Ma ecco che pure questo motivo tipico, anzi, dovremmo dire, in verità, il motivo topico del romanzo greco per antonomasia, si dimostra anch'esso non estraneo a quell'operazione di iperbolica moltiplicazione e di rivisitazione personale da parte del Caviceo già più volte messa in luce.

Il consueto meccanismo si mostra in tutta la sua evidenza se si pensa che non uno ma ben tre matrimoni hanno luogo alla fine del romanzo, a coronamento del tormentato amore di Peregrino e Ginevra. Tuttavia, a questa triplice celebrazione fa da feroce contrappunto il vero finale dell'opera: come sappiamo, un triste finale di morte è riservato dapprima alla giovane donna, con la prematura dipartita nei Campi Elisi di Ginevra all'indomani del parto, dunque a Peregrino stroncato dal dolore. L'epilogo devia così radicalmente da quello previsto dal canonico impianto alessandrino seguito dal Caviceo lungo la narrazione, ricostruendo quell'unione raggiunta dai personaggi dei romanzi antichi nel mondo terreno in un aldilà pagano e concludendo con una morte reale quella morte retoricamente invocata con tanto accanimento dagli amanti sia nelle pagine del suo romanzo che in quelle dei suoi predecessori ellenistici.

Emerge dunque fino a che punto la storia «portata» e «narrata» dal Peregrino-Caviceo sia il frutto di una rielaborazione davvero complessa: è la storia di un «pudico amore» che si lascia andare però anche a voyeuristiche descrizioni erotiche, e che scopriamo non essere tale 'dalla nascita' bensì solo al termine di una faticosa conquista da parte del protagonista, faticosa quanto quella della propria amata; si tratta di un libro che dietro l'apparenza di un aspetto lacrimevole, cela risvolti comici ad ogni pagina; che in uno schema alessandrino seguito con costanza lungo tutta la narrazione, imbocca nel finale un'imprevista soluzione tragica, sostituendo al consueto felice matrimonio conclusivo una drammatica morte e un ricongiungimento dei due amanti solo nel mondo ultraterreno.

La singolare soluzione del *best seller* del Caviceo troverà vari emuli fra i suoi contemporanei: non solo nell'esibita imitazione dell'epigono Ludovico Corfino, nella cui *Istoria di Fileto Veronese* riaffioreranno motivi alessandrini piegati allo stesso realismo borghese⁸⁹; come vedremo, la 'rigenerazione morale' del protagonista che

⁸⁹ L'opera del Corfino, di poco successiva al *Peregrino* ma non baciata dalla stessa fortuna editoriale (rimane inedita fino all'Ottocento), viene identificata dalla critica come una dichiarata emulazione del

ha luogo nelle pagine del *Peregrino*, mostrerà significative analogie con un'altra *liason* romanzesca di assai maggiore fama e prestigio. Uno schema affine verrà sfruttato anche da un suo ben più celebre contemporaneo, dando origine ad un vero e proprio romanzo d'amore nascosto nelle pieghe dell'*Orlando Furioso*.

2. 4. Un'altra coppia 'alessandrina': Ruggiero e Bradamante

Dall'«Innamorato» al «Furioso»

Quasi contemporaneamente al romanzo del Caviceo, in quella stessa Ferrara estense, Ariosto componeva quello che sarebbe ben presto diventato un altro clamoroso *best seller*: l'*Orlando Furioso*. Parallelamente al successo del genere del romanzo in prosa, infatti, come sappiamo, il genere del poema cavalleresco in ottave stava attraversando la sua stagione di massima fioritura, prima con l'*Innamorato* boiardesco e dunque con la continuazione dell'«invenzione del conte Matheo Maria Boiardo» che l'Ariosto darà alla luce a partire dalla prima edizione del 1516⁹⁰.

Fra i vari fili narrativi rimasti in sospeso alla prematura morte del conte di Scandiano, Ariosto proseguiva anche quello dell'amore di Ruggiero e Bradamante, nato nel terzo libro dell'*Innamorato*, che il Boiardo aveva designato quale strumento della celebrazione del casato estense, come annunciava nella rubrica del suo secondo Libro: «Libro secondo de Orlando Inamorato nel qual seguendo la comenciata istoria se trata de la impresa africana contro Carlo mano e la invenzione de Rugiero terzo paladino primogenito de la inclita casa d'Este»⁹¹. Allo stesso modo, Ariosto dichiarava sin dal proemio la funzione encomiastica del *plot* di Ruggiero, preannunciando al cardinale Ippolito che egli avrebbe udito «l'alto valore e i chiari gesti» di «quel Ruggier/ che fu di *lui* e degli avi *suo*i il ceppo vecchio»⁹².

successo del Caviceo. A conferma del nostro discorso, anche per essa viene ripetutamente menzionato, oltre al romanzo dello scrittore parmigiano, il romanzo greco come modello sotteso all'intera opera: cfr. L. Corfino, *Istoria di Fileto Veronese* a cura di M. Venuta, Palermo, Istituto di filologia italiana, Facoltà di Magistero, 1996, *Introduzione*, pp. XIII-XV.

⁹⁰ Sulla peculiare natura della 'gionta' ariostesca, ben distinta da quelle degli altri 'continuatori', si veda R. Bruscaagli, "Ventura" e "inchiesta" fra Boiardo e Ariosto in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 87-126, in particolare p. 92, e Id., *Invenzione e ricominciamento del canto I dell'«Orlando furioso»* in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 55-73.

⁹¹ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995, p. 527. L'amore fra i due progenitori estensi ha inizio a III, v, 32-42.

⁹² L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., I, 4.

Il Boiardo però aveva fatto in tempo a raccontare poco più che il primo incontro fra l'amazzone e il paladino saraceno: assalita a tradimento da Rodamonte nel suo viaggio verso Parigi al fine di dare manforte ai Cristiani, all'incirca all'inizio del terzo libro dell'*Innamorato* la guerriera Bradamante veniva salvata da un ignoto cavaliere giunto inopinatamente in suo soccorso, Rugiero. Quando poi il saraceno, dopo aver già dato prova della sua estrema cortesia, aveva cominciato a raccontarle la sua storia, Bradamante non aveva potuto fare a meno di innamorarsi di lui, e anche Rugiero, quando la donna si era tolta l'elmo rivelando la sua identità, naturalmente stupefatto per averla creduta un uomo fino a quel momento, era rimasto abbagliato dalla sua bellezza e colpito dal suo coraggio⁹³. È questo l'atto iniziale dell'amore tra i due, legato al tema encomiastico del poema, che Boiardo avrebbe voluto sviluppare nel terzo libro, rimasto tuttavia interrotto a causa della sua morte precoce.

Non solo lo spunto rimasto incompiuto nel Boiardo diventerà invece nel poema ariostesco una compiuta e tormentata storia d'amore, ma, come vedremo, costituirà uno dei fili narrativi principali dell'intricata trama dell'opera. Come nota Brusagli, infatti, il *plot* amoroso di Ruggiero e Bradamante non è che una delle più vistose e paradigmatiche manifestazioni di quel passaggio cruciale dal sistema compositivo «eminentemente aggiuntivo, capricciosamente concatenato, della «ventura»» - quello boiardesco - ad un sistema, quello ariostesco, «fondato sul meccanismo unificante dell'«inchiesta»»⁹⁴.

La portata di questa innovazione sul piano narrativo è notevole, anzitutto a livello strutturale: nei poemi cavallereschi precedenti il *Furioso*, era appunto la cosiddetta «ventura», ovvero la prova audace che il cavaliere affronta per amore, il gesto smisurato con cui dimostra alla dama i propri sentimenti e le rende omaggio, il principio organizzatore del poema cavalleresco; ovvero un meccanismo che, allineando le prove dei guerrieri in una successione incalzante e perennemente riproducibile, dava origine a una narrazione frammentaria e dispersiva. Ariosto invece, che al meccanismo narrativo tipicamente boiardesco della «ventura», sostituisce quello dell'«inchiesta», rendendolo il principio cardine alla base del suo poema, cambia l'impianto stesso dell'opera narrativa, che, al di là dell'apparenza caotica, risulta più compatta, organica e unitaria. Come afferma Zatti, se vogliamo reperire «un principio ordinatore della varia e complessa tela del *Furioso*», «una

⁹³ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, cit., III, IV, 51-60; V, 3-42.

⁹⁴ R. Brusagli, «*Ventura*» e «*inchiesta*», cit., p. 105.

qualche forma di unità strutturale e formale», dovremo rivolgerci alla «costanza di una qualche forma d'inchiesta che ispira la logica costruttiva dell'opera nel suo complesso, a patto naturalmente che la si sappia di volta in volta identificare nell'ampio e variegato ventaglio delle sue rappresentazioni testuali»⁹⁵.

Se può risultare difficile, in alcuni casi, rintracciare questo principio unitario nella molteplicità degli episodi e dei fili narrativi del poema, questo salta agli occhi in tutta la sua evidenza nel caso delle due inchieste “protagoniste”, ovvero quella di Orlando alla ricerca di Angelica e quella di Bradamante alla ricerca di Ruggiero, corrispondenti rispettivamente a quelli che l'Ariosto stesso, sin dal proemio, aveva presentato come i due nuclei tematici fondamentali.

Entrambe avviate dal Boiardo nell'*Innamorato*, tali inchieste subiscono una profonda metamorfosi dal punto di vista strutturale nella ‘libera continuazione’ ariostesca. Il cambiamento più interessante ai fini del nostro discorso, naturalmente, è quello relativo al secondo dei due nuclei tematici (ma vedremo che essi sono intrinsecamente correlati), ovvero quello sentimentale-encomiastico imperniato su Bradamante e Ruggiero.

Dopo aver fatto incontrare i due capostipiti estensi e dopo averli sottoposti al necessario colpo di fulmine, l'autore dell'*Innamorato* li aveva subito divisi facendo imboccare loro cammini diversi; il pensiero di ognuno dei due, però, era rimasto sempre rivolto al proprio oggetto di desiderio. Perciò, mentre Ruggiero «di Bradamante cerca e di lei cura,/ né trova nel pensier alcun riposo./ Per tutto a cerco è già la notte oscura:/ veder non può colei che cotanto ama/ ma guarda intorno e ad alta voce chiama»⁹⁶, alla figlia di Amone basta udire il nome di Ruggiero pronunciato da un romito per essere presa dal turbamento amoroso e tornare immediatamente a caccia dell'amato:

quando queste parole udì la dama,
tutta se accese in viso come un foco
pensando al cavallier che cotanto ama
nella sua mente non ritrova loco;
e sì desia di rivederlo e brama,
che cura di riposo o nulla, o poco,
a benché quel romito assai la invita
a medicarsi, perché era ferita⁹⁷.

⁹⁵ S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990.

⁹⁶ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, cit., III, VI, 33, vv. 4-8.

⁹⁷ Ivi, III, VIII, 59.

Quello che nell'*Innamorato* era un atteggiamento momentaneo o saltuario del personaggio, però, diventa invece nel *Furioso* la connotazione costante di Bradamante: Ariosto dilata infatti a dismisura l'inchiesta amorosa della donna fino a fare in modo che essa copra tutto l'arco del poema. A differenza di altri continuatori (si veda l'esempio dell'Agostini), che facevano precipitare la narrazione immediatamente verso l'unione dei progenitori estensi, risparmiando a Bradamante la sua affannosa inchiesta⁹⁸, Ariosto intuisce brillantemente la funzione strategica di una continua dilazione del matrimonio previsto per i due amanti: infatti, garantendo la continua procrastinazione della conclusione del filo narrativo di maggiore interesse per il lettore, ne mantiene vigile l'attenzione e ottiene un potente effetto di *suspense*⁹⁹.

È dunque evidente che l'importanza assegnata dall'autore a questo filone tematico del suo poema vada ben oltre la volontà di rendere omaggio al «ceppo vecchio» di Ippolito d'Este, e anzi esso costituirà il terreno di prova su cui Ariosto sperimenterà i modi della narrativa d'argomento amoroso. Il tema dell'amore, presentato dall'autore come centrale nell'opera, come si evince sin dal proemio del *Furioso* – «dirò d'Orlando in un medesimo tratto/cosa non detta in prosa mai né in rima/che per amor venne in furor e matto/d'uom che sì saggio era stimato prima»¹⁰⁰ - viene a configurarsi, in effetti, come il principale motore dell'azione narrativa: è la fuga di Angelica, oggetto del desiderio amoroso di molti paladini, a far scattare la narrazione, a mettere in moto quel brulicante movimento di personaggi alla sua affannosa e spesso vana ricerca. Tuttavia, analizzando la forma specifica in cui si manifesta l'amore nel caso di questi due personaggi, emerge anche a un primo

⁹⁸ Per la soluzione scelta da Niccolò degli Agostini si veda, oltre al già citato saggio di Bruscaagli, anche E. Carrara, *Dall'«Innamorato» al «Furioso» (Niccolò degli Agostini)*, in Id., *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, pp. 243-276 (già in *I due Orlandi*, Torino, L'Erma, 1935, pp. 75-99); G. Paparelli, *Tra Boiardo e Ariosto: la giunta di Niccolò degli Agostini*, in Id., *Appunti su Ariosto*, Pompei, Tip. I. P. S. I., 1968, pp. 35-39 e Id., *Tra Boiardo e Ariosto: le giunte all'«Innamorato» di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, Salerno, Beta, 1971, pp. XI-XIII, poi ristampato con il titolo *Una probabile fonte dell'Ariosto: la "giunta" all'«Innamorato» di Raffaele da Verona* in S. Antonelli (a cura di), *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Ist. Editoriale Cisalpino la Goliardica, 1973; R. Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, «La Rassegna della Letteratura Italiana» 79 (1975), pp. 273-278 e E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1983.

⁹⁹ R. Bruscaagli, «*Ventura*» e «*inchiesta*», cit., pp. 98-99. La stessa operazione è riservata all'inchiesta di Orlando: già introdotta dal Boiardo, Ariosto le conferisce un'importanza tale da scegliere di avviare il proprio poema proprio con la fuga di Angelica, vero e proprio motore della macchina narrativa; inoltre, mantenendo, attraverso vari espedienti, costantemente frustrata la *quête* di Orlando fino al capolinea della sua pazzia, garantirà anche in questo caso l'avanzare della narrazione e della curiosità del lettore.

¹⁰⁰ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., I, 2.

sguardo come sia ben lontano, il loro ‘pudico amore’ dalle altre manifestazioni di questo sentimento nel poema, e si mostra in modo evidente il carattere assolutamente peculiare che assume sin dall’inizio l’inchiesta di Ruggiero e Bradamante rispetto alle altre inchieste che percorrono la «gran tela» ariostesca¹⁰¹.

Ruggiero e Bradamante. Un’inchiesta sui generis

Il filo narrativo dei due capostipiti estensi, a ben vedere, non pare riducibile al medesimo schema cui si attengono gli altri personaggi del poema, sempre caratterizzati della loro condizione di spasmodici inseguitori del proprio oggetto del desiderio, qualunque esso sia. La differenza sostanziale fra il rapporto che si instaura fra questi e fra gli altri personaggi del poema, risiede nel fatto che esso risulta, in ultima analisi, l’unico esempio di inchiesta reciproca. Quella di Ruggiero e Bradamante è in effetti l’unica relazione amorosa nel poema in cui il sentimento è sin da subito condiviso dai due amanti e si manifesta dal primo momento in maniera immediata e scambievolmente: dopo l’incontro fatale, avvenuto nell’*Innamorato*, i due amanti si ameranno e si cercheranno vicendevolmente lungo tutto il *Furioso* fino all’agognata unione matrimoniale.

Tale situazione differisce naturalmente dalla condizione, piuttosto diffusa nel poema, degli innamorati non ricambiati: è innegabile in effetti che la maggioranza delle inchieste amorose condotte dai personaggi nel *Furioso* siano in genere destinate a rimanere frustrate e insoddisfatte. La frustrazione è infatti funzionale al racconto: solo la distanza tra inseguitore e inseguito determina la continuità dell’azione e quindi la possibilità di una narrazione praticamente inesauribile.

Dunque il trattamento che l’autore riserva agli amori fra i due progenitori estensi si distanzia nettamente da un lato, dall’esempio più paradigmatico di inchiesta fallimentare, ovvero, ovviamente, quella dell’eroe eponimo - con la quale, del resto, come vedremo, intende instaurare un rapporto di voluta ed evidente contrapposizione¹⁰² - dall’altro, anche da quelle inchieste amorose reciproche, ma destinate ad un tragico epilogo, come quello di Isabella e Zerbino; infine, anche da

¹⁰¹ R. Brusagli, “*Ventura*” e “*inchiesta*”, cit., p. 99.

¹⁰² Le due inchieste sono infatti per certi versi molto affini, benché l’esito sarà poi totalmente divergente: si veda quanto afferma Zatti: «Le due inchieste principali del *Furioso* mostrano precise caratteristiche comuni: sono di cavalieri cristiani; hanno per meta una persona e non un oggetto; non ammettono sostituzioni; infine, non ammettono dilazioni» (S. Zatti, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, cit, p. 73).

quegli amori lietamente conclusi, ma che si sottraggono al meccanismo d'inchiesta, e che devono la loro felice conclusione all'impegno e all'intraprendenza soprattutto di uno dei due amanti, come nel caso di Angelica e Medoro.

Come vedremo, però, pur nella sua reciprocità e programmatica fatalità, il sentimento avrà un andamento non costante, e subirà qualche battuta d'arresto, nel personaggio di Ruggiero, per poi consolidarsi nel finale. Anche questa è, a ben vedere, un'altra peculiarità del *plot* amoroso-encomiastico che non si riscontra negli altri filoni tematici principali, e che abbiamo rilevato peraltro anche nel romanzo in prosa del Caviceo. Si va evidentemente imponendo un modello narrativo che mette al centro la coppia di amanti e le sue dinamiche evolutive, il succedersi delle diverse tappe della relazione e il variare degli equilibri interni. Se il tema nel Caviceo costituiva il filo narrativo principale, è ora invece oggetto, nel poema ariostesco, di un solo filo della «gran tela», ma, a ben vedere, di uno dei più importanti.

Di nessuna relazione amorosa che può dirsi tale, nel *Furioso*, se non quella fra Ruggiero e Bradamante, si assiste infatti ad una crescita nel tempo, ad un vistoso e progressivo cambiamento della fisionomia che i membri della coppia vanno assumendo ottava dopo ottava. Oltre ad occupare l'intera durata della favola, facendo della trama encomiastica un filo conduttore che percorre tutto il poema, la storia d'amore fra i due personaggi segue un percorso evolutivo per cui da un'iniziale situazione di avversità nella prima parte del romanzo, si arriva per tappe gradualmente ad un progressivo soddisfacimento dell'inchiesta fino al felice coronamento alla fine dell'opera. L'avversata storia d'amore tra i progenitori estensi costituisce davvero un *fil rouge* che percorre l'intera narrazione, e che a tratti sovrasta addirittura pericolosamente l'altro filone tematico principale, quello incardinato sulla figura di Orlando, tanto da indurre con ogni probabilità l'autore ad aggiungere l'episodio di Olimpia nel '32 per dare maggior spazio ad un protagonista rimasto fin troppo in ombra per poter essere tale a tutti gli effetti¹⁰³.

Benché siano molte le peripezie che il paladino e l'amazzone guerriera incontrano lungo il loro cammino, tuttavia, ben poca *suspense* è avvertita dal lettore

¹⁰³ Sulle giunte dell'ultima edizione del *Furioso* si veda E. Saccone, *Prospettive sull'ultimo «Furioso»*, «Modern Language Notes», 96 (1983), pp. 55-68; A. R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987; W. Moretti, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Patron, 1993; G. Padoan, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento* in Id., *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 41-63; G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 230-236.

del *Furioso* riguardo alla loro sorte, dal momento che chi legge non può temere un finale diverso dalla lieta riunione degli amanti in matrimonio. L'‘*happy ending*’ infatti, è dichiaratamente annunciato non solo sin dal proemio, ma anche ribadito a partire dai primi canti del poema, in una estesa profezia rispondente naturalmente all'esigenza di soddisfare l'intento encomiastico dell'autore, ma che sul piano narrativo si traduce di fatto nella comunicazione al lettore dell'inevitabilità di un felice epilogo per i due amanti¹⁰⁴. Tutta la storia d'amore fra Ruggiero e Bradamante è posta sotto quest'aura di predestinazione, rimarcata attraverso il consueto armamentario di profezie e apparizioni. In un poeta che lungo la sua narrazione fa della sorpresa e dell'imprevisto il proprio fine prioritario, salta agli occhi la scelta di sottrarre due dei suoi personaggi principali a questa regola compositiva.

Dalle caratteristiche che siamo venuti elencando, abbiamo tratteggiato un profilo della coppia che, sul piano narrativo, sembra evocare dunque un modello letterario diverso da quello ‘topico’ cortese e cavalleresco. Entrambi innamorati l'uno dell'altra ma sin da subito separati da avversità di natura interiore e dagli ostacoli che la Fortuna frappone loro lungo un tortuoso cammino; comunque destinati secondo un volere superiore a trovare la pace, dopo infinite peripezie, nell'agognato matrimonio finale: Ruggiero e Bradamante sembrano seguire un canovaccio che somiglia molto al *separation plot* già visto a proposito del romanzo antico.

Anche il ruolo attivo della figura femminile, peculiarità ben visibile nella *liaison* fra i due capostipiti estensi, sembra affondare le sue radici in una tradizione diversa da quella cortese e cavalleresca. Otto Weinrich, nel descrivere gli effetti della fortuna del più popolare fra i romanzieri greci nella narrativa amorosa rinascimentale ritiene che

Eliodoro contribuì soprattutto alla trasformazione del concetto di amore verificatasi a partire dal romanzo tardo rinascimentale: la donna non è più, come nel romanzo cavalleresco e di Amadigi, il premio della lotta, la ricompensa dopo le vicissitudini, ma è coinvolta nell'intreccio amoroso alla pari del suo *partner*, e il desiderio sensuale cede il posto a un ideale di castità. Gli antichi mostri leggendari, i draghi, i giganti, i nani, i demoni, fanno

¹⁰⁴ La prima profezia si trova al canto III, dove Melissa mostra a Bradamante gli spiriti dei suoi discendenti (III, 23-62); dunque al canto XIII ne seguirà un'altra in cui la maga si soffermerà ad enumerare la futura progenie femminile dei due sposi (XIII, 57-73).

luogo a rivali di forma umana e ai capricci della sorte; al posto di paesi favolosi, isole misteriose, montagne incantate subentrano remote contrade del mondo reale¹⁰⁵.

Quello che il critico registra come un fenomeno del tardo Cinquecento, influenzato dalla fortuna di Eliodoro, è tuttavia parzialmente riscontrabile già a partire dal *Furioso*, e, più precisamente, nel singolare trattamento che Ariosto riserva alla figura di Bradamante all'interno della coppia. Certo non mancano affatto, nel capolavoro ariostesco, «mostri leggendari, giganti, e altre creature meravigliose»; tuttavia, come abbiamo appena illustrato a livello generale attraverso questa panoramica, e come vedremo successivamente nel dettaglio, la coppia di progenitori estensi presenta sin da subito caratteristiche diverse da quelle che connotavano l'amore cortese e cavalleresco, e anzi vanno nel corso del romanzo ad accentuare tale diversità andando ad assumere tratti più vicini a quelli caratterizzanti gli amanti dei romanzi antichi.

Quel coinvolgimento in prima persona della figura femminile all'intreccio amoroso di cui parla Weinrich, ad esempio, è immediatamente avvertibile nel poema: come ha notato Brusagli, la guerriera non si limita a svolgere un ruolo pari a quello del suo amante; addirittura, è lei fra i due ad essere maggiormente impegnata nella *quête* del proprio innamorato¹⁰⁶. La relazione fra l'amazzone cristiana e il giovane paladino saraceno si qualifica infatti per la sua impostazione rovesciata: a fare da contraltare alle molteplici inchieste amorose degli altri personaggi del poema, che si traducono nell'ossessivo e brutale inseguimento della preda femminile da parte del predatore maschile, i due mostrano una dinamica esattamente invertita. È dalla giovane donna che parte infatti l'amorosa inchiesta: lungi dall'essere la preda, è lei la parte attiva della vicenda amorosa.

Malgrado la spiccata intraprendenza della Bradamante ariostesca, resta tuttavia sempre pienamente valido, allo stesso tempo, per la coppia di amanti, l'altro requisito: quello del mantenimento della relazione su un piano di assoluta castità. Bradamante e Ruggiero non hanno mai modo, nelle pagine del poema, di consumare il loro amore; il loro è un 'pudico amore' proprio come quello di Peregrino e Ginevra, inquadrato dal sacro vincolo del giuramento e infine coronato nel

¹⁰⁵ O. Weinrich, *La fortuna di Eliodoro*, cit., p. 106.

¹⁰⁶ R. Brusagli, "Ventura" e "inchiesta", cit., pp. 97; 99.

matrimonio, fino al quale essi si manterranno casti (anche qui, come per Peregrino, salvo piccoli incidenti di percorso per il personaggio maschile).

Questo profilo pudico del personaggio di Bradamante, accentuato dalla sua peculiare identità di amazzone guerriera, è tanto più significativo se confrontato a quello dell'altra figura femminile protagonista del poema, Angelica, connotata al contrario sin da subito da una fortissima carica erotica.

Diversamente da Bradamante, la principessa del Catai non risulta affatto estranea alla dimensione dell'amore sensuale, sia quando lo suscita, involontariamente, negli invaghiti paladini, dai quali è vista essenzialmente - basti pensare al celebre monologo di Sacripante nel I canto, alla gelosia di Orlando, all'incontenibile passione che provoca in Ruggiero quando soccorre la nuda fanciulla prima che vada in pasto all'orca sull'isola di Ebuda - come un oggetto sessuale, sia quando lei stessa si ritrova improvvisamente colpita dal dardo amoroso e si innamora di Medoro. Come sappiamo, in preda alla più smaniosa impazienza, Angelica senza troppi scrupoli «la prima rosa coglier lasciò» al «povero fante», e solo a cose fatte, sommariamente, «[...] per adombrar, per onestar la cosa/ si celebrò con cerimonie sante/ il matrimonio ch'auspice ebbe Amor/ e pronuba la moglie del pastore»¹⁰⁷.

Abbiamo rilevato dunque come la coppia Ruggiero-Bradamante si distingua nettamente dalle altre coppie presenti nel poema e si comporti seguendo un modello narrativo che rende la loro coppia più affine a quelle degli amanti dei romanzi antichi. Lo schema narrativo seguito dai personaggi amanti sembra infatti ricalcato su quello sotteso alle vicende amorose di quella linea amorosa 'alessandrina' che abbiamo delineato finora. In particolare, il *Filocolo*¹⁰⁸ sembra fornire ancora un valido modello strutturale: entrambi belli e valorosi, Bradamante e Ruggiero sono

¹⁰⁷ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., XIX, 33.

¹⁰⁸ Gli apporti del primo romanzo boccacciano alla materia ariostesca sono stati messi in luce parzialmente da Daniel Javitch (Id., *The Imitation of Imitations in «Orlando furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985), pp. 215-239: 235-239). Lo studioso ha evidenziato l'importanza degli episodi di Idalogo (*Fil.*, V, 6-8, pp.555-567) e Fileno (*Fil.*, IV, 1-3, pp 359-364) quali fonti dell'episodio ariostesco di Astolfo mutato in mirto e del suo dialogo con Ruggiero (*Orl. Fur.*, VI, 26-53) accanto al più celebre antecedente dantesco di Pier delle Vigne (*Div. Comm.*, XIII, 33-108) nonché quello virgiliano di Polidoro (*En.*, III, 19-56). Il critico mira a sottolineare la complessità della tecnica imitativa ariostesca: sovrapponendo e stratificando molteplici memorie letterarie, Ariosto mira a dimostrare che non esiste nessuna creazione artistica realmente definitiva e anzi il poeta può sempre riscrivere la sua propria versione di un determinato episodio (Ivi, pp. 235 e sgg.). Ferma restando la validità delle affermazioni di Javitch a proposito della presenza del *Filocolo* dietro al citato episodio ariostesco, quello che si vorrebbe rilevare è come anche alle spalle del filo narrativo sentimentale di Bradamante e Ruggiero sia presente un modello, quello del romanzo boccacciano, evidentemente imperante nella narrativa amorosa contemporanea all'autore - basti pensare all'esempio del Caviceo - e che di esso Ariosto tenga conto.

come Florio e Biancifiore destinati a stare insieme nonostante le avversità; ad aiutarli costantemente intervengono le divinità (o personaggi con poteri soprannaturali come i maghi) manifestando il loro appoggio agli amanti attraverso profezie, apparizioni, consigli e strategie da seguire; sin dall'inizio - e continuamente - separati da una sorte contraria, riusciranno a ritrovarsi solo alla fine della narrazione, lungo la quale però si saranno mantenuti fedeli (la trappola di Alcina, in quanto frutto della magia, può considerarsi un errore giustificato); infine non mancano all'appello né l'espedito della conversione quale *conditio sine qua non* dell'unione finale, né il consueto ostacolo dato dall'opposizione dei genitori di uno dei due alle nozze.

In una Ferrara in cui il *Filocolo* forniva tanta materia al genio creativo del Caviceo, non è improbabile che anche Ariosto, forse constatando l'enorme fortuna del suo 'collega', abbia voluto cogliere l'occasione fornitagli dall'esigenza di celebrazione encomiastica, per inserire nel suo poema la tormentata storia di un «pudico amore», a lungo tormentato ma destinato ad un annunciato lieto fine, che gli permettesse inoltre di conferire unitarietà alla sua caotica trama.

La soluzione ariostesca però, come vedremo, prevede delle significative variazioni a tale sfruttato canovaccio, tanto da dare vita ad una versione del tutto originale del *plot*. L'invenzione geniale dell'autore risiede principalmente nell'assoluta novità costituita dal dinamismo di questa coppia che imperversa da cima a fondo lungo il poema, e che dà vita ad una sorta di '*Bildungsroman*' *ante litteram*.

Pur nella loro somiglianza con le coppie di amanti della tradizione letteraria tracciata dai romanzi antichi e i loro derivati, Ruggiero e Bradamante se ne allontanano parzialmente poiché vengono meno alla circolarità distintiva di tali narrazioni. Il percorso che dovranno compiere i due progenitori estensi infatti, come vedremo, sarà al contrario un cammino di perfezionamento che li porterà ad arrivare ad essere dei personaggi completamente diversi alla fine del poema. Se Bradamante da amazzone indomita dovrà sacrificare parte della sua maschia temerarietà per diventare la convenevole sposa di Ruggiero, il paladino saraceno dovrà affrontare un percorso di elevazione spirituale affine a quello toccato a Peregrino: anch'egli, alla fine, complice l'amore di e per Bradamante e un Fato che li vuole uniti per poter dare origine al nobile casato degli Este, uscirà, alla fine dell'opera, come un «uomo regenerato».

Ariosto e Eliodoro

Nella sua celeberrima opera caposaldo della bibliografia ariostesca, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Rajna non poteva esimersi dall'evocare, nella vasta e varia congerie di antecedenti del poema, anche i nostri romanzieri alessandrini, benché essi trovino giusto lo spazio di una breve menzione. Eliodoro, senza dubbi il più citato, compare alla voce in cui lo studioso si dedica all'indagine della fonte ipotetica della “caverna dei ladri” presente al canto dodicesimo (XII, 86 ss.) ovvero un motivo in realtà molto comune e sfruttato nella narrativa avventurosa, come nota lo stesso autore:

Per trovare ladri nelle narrazioni romanzesche non c'è neppure bisogno di aspettare la nascita delle letterature neolatine: i romanzieri greci della decadenza, Eliodoro e Tazio in particolare, sarebbero in un brutto impiccio se loro s'interdicesse l'uso di cotale genere di personaggi. Abbiamo presso di loro ladri di terra e di mare, introdotti ad ogni momento per far sorgere l'imprevisto, sviando l'azione dal suo corso naturale. Ed appunto un romanzo antico suggerì all'Ariosto la sua caverna dei ladroni. Non un romanzo greco bensì un latino, imitazione del resto di un originale ellenico: l'*Asino*, ossia le *Metamorfosi* di Apuleio¹⁰⁹.

Come aggiunge in nota, tuttavia, «alcune circostanze converrebbero invece con un antro, che presso Eliodoro (*Storie Etiopiche*, I, 28-29) serve di nascondiglio alle ricchezze rapite, e di asilo agli stessi ladroni nei momenti di pericolo: “La caverna non era opera di natura... Bensì scavo d'arte ladronesca e di mani egiziane” (Cfr. *Fur.* XII, 90)¹¹⁰. Per entrare si deve scendere qui pure. Infine vi cade una certa

¹⁰⁹ Si cita dalla nota di Rajna: Apuleio, *Metamorfosi*, IV, 6. (P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1900, p. 228).

¹¹⁰ «Non era, l'antro, opera di natura come di frequente s'aprono da sé alla superficie del suolo e sotterra, ma artificio di quei briganti eseguito da mani egizie a imitazione della natura, una galleria scavata con perizia estrema per custodirvi lor prede. Così era fatto all'incirca: aveva un'imboccatura angusta e buia, sottostante all'ingresso d'una stanza secreta in guisa che la soglia, al bisogno, formava, per scender giù, un'altra porta; e agevolmente calava su di essa e si spalancava; di qui la cavità diramavasi senz'ordine in tanti cunicoli tortuosi. Difatti i sentieri, o, per dir meglio, le fenditure dirette verso gl'intimi recessi, qua errando ciascheduna per proprio conto e a sommo studio, là incontrandosi le une con le altre e aggrovigliandosi a mo' di radici, venivano tutte insieme a sboccare sul fondo in uno spiazzo, al quale giungeva altresì una tenue luce traverso un pertugio praticato ai margini della palude» (Eliodoro, *Etiopiche*, cit., I, 28, p. 650). L'antro in cui entra Orlando è «una capace grotta» ricoperta di «spine e virgulti», «per celar quei che ne la grotta stanno». Una volta entratovi, Orlando «scende la tomba molti gradi al basso,/ dove la gente viva sta sepolta./ Era non poco spazioso il sasso/ tagliato a punte di scarpelli in volta;/ né di luce diurna in tutto casso,/ ben che l'entrata non ne dava molta;/ ma ve ne veniva assai da una finestra/ che sporgea in un pertugio da man destra» (L. Ariosto,

luce “da uno spiraglio”»¹¹¹. Se l’antro descritto da Ariosto ricorda quello ritratto nelle *Etiopiche*, di conseguenza Rajna avvicina la figura della leggiadra e virtuosa Isabella, tenuta prigioniera dai ladroni in una spelonca al canto XII del *Furioso*, all’altrettanto perfetta Cariclea di Eliodoro, reclusa in una caverna nel libro I delle *Etiopiche*¹¹². Poco dopo questa notazione, Rajna avverte che «somiglianze di questa sorta non hanno punto bisogno di essere spiegate per via d’imitazione»¹¹³; tuttavia, egli menziona lo stesso Eliodoro anche per un altro passo del *Furioso*, che, curiosamente, coincide con un episodio correlato a quello appena citato. L’autore delle *Etiopiche* torna infatti quando il critico passa a trattare i possibili antecedenti della “storia di Gabrina”, la perfida vecchia custode di Isabella nella sopradetta caverna¹¹⁴. Egli mette in luce infatti come tale storia mostri delle affinità con quella

Orlando furioso, cit., XII, 89-90).

¹¹¹ P. Rajna, *Le fonti dell’«Orlando furioso»*, cit., p. 228, n. 5.

¹¹² Il pirata Thiamis ordina a Cnemone suo schiavo di portarvi Cariclea, inizialmente con l’intento di preservarla per farne la sua consorte; dunque quando un oracolo gli mostra che ella non sarà sua, in preda alla gelosia torna nell’antro per ucciderla, ma nel buio colpisce a morte anziché Cariclea un’altra ragazza (che in seguito si scoprirà essere Tisbe). Dunque l’isola sulla quale l’antro si trova viene messa a ferro e fuoco, ma Cnemone avverte Teagene che Cariclea si trova in salvo dentro la caverna. I due la ritrovano infatti sana e salva nella spelonca nel libro II: l’antro ariostesco «dove la gente viva sta sepolta» sembra dunque ancora più imparentato con quello eliodoreo, destinato proprio a svolgere nei confronti di Cariclea la stessa funzione.

¹¹³ P. Rajna, *Le fonti dell’«Orlando furioso»*, cit., p. 228, n.5.

¹¹⁴ Benché il lettore incontri per la prima volta Gabrina sul finire del canto XII, quando Orlando trova Isabella all’interno della spelonca con questa orrida vecchia, della sua storia veniamo a conoscenza solo molto più tardi, al canto XXI (ott. 11-67). Lo sfortunato Zerbino infatti, il quale, a causa di un patto d’onore, è costretto a portare la donna con sé, s’imbatte per caso nella selva con Ermonide d’Olanda, antica conoscenza di Gabrina e suo acerrimo nemico, ed egli, prima di morire, riesce a svelare il terribile passato della donna. Il cavaliere racconta che suo fratello, di nome Filandro, partito per combattere per l’imperatore bizantino, era stato accolto nel palazzo da un barone di nome Argeo, la cui moglie era appunto Gabrina. La donna aveva iniziato a desiderare Filandro, ottenendo però in risposta solo rifiuti. Quando dunque il giovane, esasperato dai continui tentativi di seduzione della donna, aveva deciso di abbandonare il palazzo, Gabrina lo aveva calunniato raccontando al proprio marito di essere stata da lui molestata e che egli fosse poi scappato per paura che ciò si venisse a sapere. Argeo le aveva creduto ed era corso a vendicarsi, ferendo Filandro e facendolo prigioniero. La donna aveva quindi continuato a tormentarlo anche in prigione, promettendogli la libertà qualora si fosse deciso a cedere alle sue *avances*; Filandro però aveva opposto sempre un netto rifiuto, dicendo di preferire quell’ingiusta punizione piuttosto che venire meno alla fedeltà. Passati poi sette mesi in cui Gabrina non aveva più fatto visita al fratello di Ermonide, Argeo d’accordo con la moglie aveva fatto finta di partire per Gerusalemme così da poter sorprendere intorno al proprio castello il barone Morando, tanto odiato da Argeo ed amante di Gabrina. L’astuta donna era quindi corsa da Filandro chiedendogli di intervenire per salvare il suo onore e quello del marito e proteggerla da Morando, il quale, a suo dire, si sarebbe presentato a corte per possederla: avendo la donna presentato questa come l’unica soluzione per Filandro di dimostrare ad Argeo che egli gli era sempre rimasto fedele, il giovane si era convinto ad accettare. In realtà, si trattava solo di una perfida messinscena: come chiesto da Gabrina, Filandro aveva aspettato, nascosto nella camera di lei, che giungesse Morando così da poterlo uccidere; solo che la donna anziché Morando aveva condotto nella stanza il marito, il quale aveva trovato così la morte per mano del giovane. Gabrina, svelato l’inganno a Filandro, gli aveva chiesto ancora di soddisfare il proprio desiderio, minacciandolo di raccontare altrimenti a tutti il suo atto infedele. L’uomo a quel punto era dunque stato costretto a sottomettersi al volere di lei, per fare poi ritorno in Olanda insieme alla donna.

di Cnemone delle *Etiopiche* di Eliodoro¹¹⁵ e stavolta aggiunge che «le somiglianze non sono di natura da potersi attribuire ad un incontro fortuito»¹¹⁶.

Come abbiamo già avuto modo di notare, è difficile parlare di un'ipotetica influenza dell'opera del romanziere a questa altezza cronologica, in quanto si presume che al momento della composizione del *Furioso* il testo di Eliodoro non fosse ancora conosciuto.

Occorre osservare, però, che ben prima del Rajna, i commentatori antichi pressoché coevi al poeta sembrano ignorare di fatto questo anacronismo, se si sentono legittimati ad attribuire all'imitazione del romanziere alessandrino alcune massime presenti nel poema. Nelle sue *Annotazioni al Furioso*, l'erudito Tommaso Porcacchi (Castiglion Fiorentino, 1530 - Venezia, 1585) a proposito dei versi 1-4 del canto XXVII

[...] molti consigli delle donne sono
meglio improvviso che a pensarvi usciti;
che questo è speciale e proprio dono
fra tanti e tanti lor dal ciel largiti¹¹⁷.

commentava infatti così, intorno alla metà del Cinquecento, nel pieno della fortuna editoriale del romanzo greco:

[...] Altre volte ho notato sopra questo medesimo luogo da chi fosse dall'Ariosto presa questa sentenza alla quale ho nondimeno da aggiungere ch'io la trovo registrata in antichissimo autore de la città di Emesa in Fenicia detto Eliodoro figliolo di Teodosio della stirpe del sole che scrisse grecamente per quanto io ne so l'Istoria Etiopica. Dice egli dunque nel quarto libro per bocca di Calisiris da Menfi, profeta che parla con Carichia queste parole: «molte cose sono le quali

¹¹⁵ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., I, 9-17, pp. 631-641. La storia si presenta anch'essa come una digressione all'interno della trama principale del romanzo: il narratore è Cnemone, incontrato da Teagene e Cariclea nel I libro e sollecitato dai due amanti a raccontare le disavventure che lo hanno condotto alla misera condizione in cui versa. Il personaggio inizia quindi a narrare le perfide macchinazioni della matrigna Demeneta, la quale, invaghitasi di lui, dopo aver ripetutamente tentato di sedurlo senza successo, per vendetta lo aveva calunniato di fronte al padre accusandolo di averla picchiata; al che il padre, credendo ingenuamente alle parole della moglie, lo aveva punito con la sferza. Essendo però ancora insoddisfatta della punizione troppo leggera, la sleale Demeneta aveva fatto in modo che la sua serva Tisbe conducesse l'ignaro Cnemone nella sua stanza col pretesto di cogliere in flagrante la matrigna con l'amante. Una volta giunto lì armato di pugnale, però, aveva scoperto di essere stato raggirato: lo scopo era in realtà farlo sorprendere armato dal padre nella stanza di sua moglie, per fare in modo che egli si convincesse una volta per tutte della sua colpevolezza e lo punisse in modo più severo (Ivi, I, 9-17, pp. 631-641).

¹¹⁶ P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, cit., p. 330, n. 4.

¹¹⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XXVII, vv. 1-4.

essendo dalle donne discorse recano loro spavento ma se all'incontro son fatte senza che vi si pensi sopra per lo più sono con maggior ardir tratte a buon fine¹¹⁸.

L'accostamento di Ariosto ad Eliodoro è considerato naturale anche da uno degli autori delle *Controversie sulla Gerusalemme Liberata*, più precisamente l'Accademico Traviato Paolo Beni, che a proposito della capacità di imitazione del poeta ferrarese afferma che

Insomma Ariosto ben può assigliarsi a quell'ape a cui paragonò se stesso Orazio quando disse

[...] Ego apis matinae
More modoque
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum [...] carmina fingo.

Posciaché e da Lucrezio inoltre, e da Silio, e da Lucano, e da Seneca, e da altri poeti, andò alcuna cosa più bella scegliendo: siccom'anco da alcuni prosatori, e massime romanzieri, tanto francesi quanto spagnuoli, e da Eliodoro prosator greco e soprattutto dal poema del Bojardo. Da quali tutti pur a guisa di ape industriosa, e gentile, scelse abbattimenti, cortesie, incanti, amori [...] tanto che forse avanti di lui niuno è stato [...] il qual si scopra imitator più industrioso, più diligente, più giudizioso¹¹⁹.

¹¹⁸ *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto, con cinque nuoui canti del medesimo. Ornato di figure, & con queste aggiuntioni. Vita dell'auttore scritta per m. Simon Fornari. Allegorie ... di m. Clemente Valuassori ... Argomenti ... di m. Gio. Mario Verdezotti. Annotationi ... di m. Lodouico Dolce ... Pareri in duello d'incerto auttore. Dichiaratione d'histoire ... di m. Thomaso Porcacchi. Ricolta ... Vocabolario ... Rimario ... di m. Gio. Giacomo Paruta*, In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1566. Forse per le numerose ristampe delle edizioni del *Furioso* con le annotazioni del Porcacchi (1567, 1570, 1590, 1596) l'osservazione dovette godere di una duratura fama; tant'è che la provenienza della massima ariostesca dallo spunto di Eliodoro veniva data ugualmente per scontata anche dal commentatore dell'edizione settecentesca dell'*Iconologia* di Cesare Ripa: «[...] Onde si può considerare quanto ch'errino coloro che commendano il parere dell'Ariosto in quella ottava, la quale loda il consiglio delle donne fatto in un subito: antico vanto dato per adulazione alle donne da Eliodoro Greco autore nel quarto della storia etiopica, rinovato poi dal suddetto poeta in rima: «molti consigli delle donne sono/ meglio improvviso che a pensarvi uscito [...]» (*Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di Citta della Pieve accademico agosto. A sua eccellenza d. Raimondo di Sangro*, In Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-1767, tomo II, p. 36).

¹¹⁹ Paolo Beni, (Candia 1552 circa - Padova 1625) fu lettore di filosofia a Perugia (1590-93), a Roma (1594-99) e infine (1600-23) di lettere classiche a Padova. Gesuita, uscì dalla Compagnia nel 1596, quasi certamente per dissensi filosofici e teologici (un suo commento al Timeo di Platone letto alla Sapienza nel 1594 fu sconsigliato dalle autorità ecclesiastiche nel 1596 e una sua operetta sulla grazia divina fu posta all'Indice nel 1604). Fu impegnato a fondo nelle polemiche letterarie a lui contemporanee: nota, ad esempio, è la sua posizione in favore del Tasso e contro la Crusca e i trecentisti (*Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato Tasso*, 1607; *L'Anticrusca*, 1612; *Il Cavalcanti*, 1614; commento ai primi 10 canti della *Liberata*, 1616, ecc.). Ristampe parziali delle opere del Beni in T. Tasso, *Opere*, Venezia 1722-42, vol. VIII (1738), XI (1740), e in T. Tasso,

È curioso dunque notare che in un'epoca di poco successiva a quella dell'Ariosto, ovvero intorno ai primi del Seicento - e dunque, quando ormai Eliodoro avrà già fatto pienamente il suo ingresso trionfante nelle tipografie incontrando un enorme successo editoriale - si percepiva una tale vicinanza fra quello che Huet chiamerà in seguito «le pere fondateur du roman» e quello che noi sappiamo essere stato il padre fondatore del romanzo italiano, da poter dare per scontato che il poeta ferrarese, oltre che dal Boiardo e dai maggiori classici latini, avesse “succhiato un po' di nettare” anche da Eliodoro.

Un “incontro non fortuito” del poeta ferrarese con l'autore delle *Etiopiche*, tuttavia, potrebbe davvero essere avvenuto, e la vicinanza fra i due potrebbe non essere mera suggestione. Come testimonia una lettera del 24 novembre 1488 riportata dal Bertoni in appendice al suo volume sulla biblioteca estense ai tempi di Ercole I, il duca estense sotto il quale visse e compose il poeta ferrarese (1471-1505) richiedeva al custode della Vaticana Demetrio Guazzelli di trascrivergli alcuni autori fra cui un «Heliodorus historicus»:

24 novembre 1488

Lettera in nome di Ercole a *Demetrio Guasselli*
custode della biblioteca apostolica¹²⁰

Venerabilis Dilectissime noster. – transcorrendo di novo a dì passati la nota della Biblioteca de la Sanc. ta del S. nostro: qual questi misi vargati ne mandasti: et legendo una gran Brigata de historiographi: quali in altro loco non se racordemo haver visto et credendo che facilmente poteriano esser historie: de le quale poteressemo pilgiare piacere assai: ne havemo voluto scrivere queste nostre - e dà ordine di far trascrivere:

Gregorius historicus.
Heliodorus historicus.
Sonoras historicus.
Eumathius historicus.
Acropolites historicus.

Opere, con le controversie sulla «Gerusalemme Liberata», poste in miglior ordine, ricorrette sull'edizione fiorentina, ed illustrate dal professore Giovanni Rosini, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1828, vol. XXII, da cui si cita il passo (pp. 127-128).

¹²⁰ Cito dal Bertoni (Id., *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, cit., p. 261, n. 1): Il Guasselli, a cui è indirizzata la presente lettera, è quel Demetrio Guazzelli custode della Biblioteca Vaticana chiamato anche Demetrio da Lucca. Discepolo del Platina a Roma, fu nominato nel 1481 custode della Vaticana. Morì nel 1511. Cfr. E. Müntz, *La Bibliothèque du Vatican au XVI siècles: notes et documents*, Paris, Ernest Leroux, 1886.

Comates historicus.
Agathius historicus.
Herodianus de vitis quorundam imperatorum.
Anastasis bibliotecarij historia¹²¹.

Come si vede, chi scrive mostra di credere erroneamente che il vescovo di Emesa faccia parte della «brigata degli historiographi»: quanto aggiunge successivamente, però - «credendo che facilmente poteriano essere historie» - ci fa capire che si tratta, invero, di una semplice ipotesi, ossia, con ogni probabilità, di una mera deduzione sulla base del titolo vulgato (*Istorie etiopiche*). D'altro canto, che si tratti di quell'Eliodoro, non sembrano difatti esservi dubbi: come abbiamo già precedentemente rilevato, l'errore di confondere Eliodoro con uno storico, proprio a causa del titolo fuorviante, era piuttosto frequente, tanto che vi era caduto anche il Griffolini, il quale si procurava, negli stessi anni, un manoscritto contenente le *Etiopiche* attingendo alla medesima biblioteca Vaticana.

La preziosa informazione contenuta nella missiva di Ercole I, che già di per sé testimonierebbe l'intenzione del duca di ottenere delle copie dell'opera - seppur avendone frainteso il genere d'appartenenza - si rivela ancora più interessante se messa in relazione ad un altro dato che figura all'interno del volume del Bertoni. Nell'inventario risalente al 1495 della biblioteca di Ercole I, infatti, è menzionato anche un «Theogenes in vulgare coperto de montanina rossa in cartoni» attualmente non identificato con certezza¹²². Dal momento che all'interno dell'inventario le opere vengono elencate ora in base al loro titolo, ora in base al nome dei protagonisti delle opere stesse, non si vede perché non avanzare l'ipotesi che ad esso possa corrispondere proprio a quell'Eliodoro di cui pochi anni prima il duca richiedeva la trascrizione al Guazzelli.

L'ipotesi, naturalmente da verificare, appare piuttosto fondata, e costituirebbe senza dubbio un supporto di grandissima importanza per la nostra indagine: la precoce circolazione del romanzo di Eliodoro in forma vernacolare a Ferrara presso la corte estense darebbe ragione infatti non solo delle numerose analogie con il genere già messe in luce a proposito del *Peregrino*, ma fornirebbe un sostanzioso appoggio filologico a tutti quegli elementi che, come stiamo per vedere in dettaglio,

¹²¹ G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, cit., p. 261.

¹²² Ivi, p. 251. Antonia Tissoni Benvenuti ipotizza che si tratti del *Teogenio* dell'Alberti: cfr. Id., *Alberti a Ferrara*, in R. Cardini - M. Regoliosi (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, (Firenze, 16-17-18 dicembre 2004), Firenze, Polistampa, 2007, pp. 267-297: 273.

Ariosto sembra mutuare dal romanzo eliodoro, permettendogli di strutturare il suo romanzo d'amore tra Ruggiero e Bradamante su un modello, come abbiamo visto, diverso da quello dell'amore cortese, e che mostra di avere numerose affinità con quello di Teagene e Cariclea.

Un 'Bildungsroman' nell'«Orlando furioso»

La peculiarità che contraddistingue le *Etiopiche* rispetto agli altri romanzi alessandrini è stata più volte messa in luce dalla critica¹²³: prodotto letterario più tardo e dunque più evoluto, esso si differenzia da un lato per la notevole complessità della struttura - un serpente che si avvolge sulle sue spire, e che si morde la coda, come lo definiva già il critico bizantino Michele Psello¹²⁴ - che innova profondamente lo schema circolare tipico degli altri romanzi, dall'altro per la caratteristica di contravvenire alla celebre definizione bachtiniana del cronotopo proprio del genere, ovvero a quello «iato extratemporale fra due momenti del tempo biografico», nel quale si svolgerebbe ogni romanzo greco¹²⁵.

Nelle *Etiopiche*, invece, non solo i luoghi hanno la loro importanza anche simbolica¹²⁶; inoltre, il tempo scorre e non invano, tanto che, come afferma Fusillo, «alla fine della storia la coppia è ben lontana dall'essere uguale all'inizio: soprattutto per Cariclea - di gran lunga il personaggio più importante, nuovo modello di eroina pragmatica e odissiaca - il viaggio attraverso le diverse culture ha significato un recupero di identità»¹²⁷.

¹²³ «Giunte alla fine di questa seconda fase [quella caratterizzata da maggiore complessità e raffinatezza strutturale e di significato] le *Etiopiche* di Eliodoro portano alle estreme conseguenze il processo di trasformazione delle convenzioni romanzesche». Cfr. M. Fusillo, *Etiopiche*, in F. Moretti, *Il romanzo. Vol. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 67-73: 66-71.

¹²⁴ Cfr. Heliodorus, *Aethiopica*, a cura di A. Colonna, cit., pp. 364-365 e M. Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, a cura di A. R. Dyck, Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1986.

¹²⁵ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 236-237.

¹²⁶ «Se nelle *Efesiache* si nota l'avvicinarsi continuo di tutti gli spazi del mondo allora conosciuto senza alcuna differenziazione culturale, le *Etiopiche* sono assolutamente diverse: tracciano infatti un complesso sistema di culture che corrispondono in parte alla polifonia delle voci narranti. [...] Il vertice di questa gerarchia spaziale è costituito ovviamente dall'Etiopia, luogo quasi utopico [...]». Cfr. M. Fusillo, *Etiopiche*, in F. Moretti, *Il romanzo*, cit., p. 72. L'importanza simbolica dell'Etiopia andrebbe approfondita e ben vedere anche in merito al *Furioso*, che pure mostra di attribuire a tale regione geografica una certa rilevanza, inserendola quale scenario di un canto narrativamente e ideologicamente così pregnante come quello della discesa agli inferi di Astolfo (Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XXXIII, 102 e ss.).

¹²⁷ M. Fusillo, *Etiopiche*, in F. Moretti, *Il romanzo*, cit., pp. 72-73.

Anche nel ‘romanzo d’amore’ contenuto nel *Furioso*, quello fra Ruggiero e Bradamante, come abbiamo già anticipato, assisteremo ad un processo lento e progressivo di appropriazione di identità da parte dei personaggi, all’interno del quale, peraltro, spiccherà l’assoluta centralità della figura femminile. Che un ruolo di grande rilievo, all’interno di questo *Bildungsroman*, spetti alla figura femminile della coppia, emerge visibilmente a partire dall’ordine e dalla modalità d’ingresso sulla scena dell’eroina all’interno del poema. Bradamante è tra i primi personaggi a comparire nell’opera, e il suo è un ingresso di grande impatto scenico: «ecco pel bosco un cavallier venire,/ il cui sembiante è d’uom gagliardo e fiero:/candido come neve è il suo vestire,/ un bianco pennoncello ha per cimiero/»¹²⁸. Quello che fa la sua irruenta comparsa abbattendo in men che non si dica il povero Sacripante pronto al «dolce assalto» di Angelica, resta per il momento, agli occhi del lettore e degli stessi personaggi sulla scena, solo «un incognito campion»¹²⁹. Solo più tardi, per bocca del messaggero che ne segue le tracce, scopriamo che «chi levò di sella» il paladino fu «l’alto valor di una gentile donzella»¹³⁰. L’autore a questo punto ci offre finalmente una presentazione dell’eroina: «ella è gagliarda et è più bella molto,/ né il suo famoso nome anco t’ascondo:/ Fu Bradamante quella che t’ha tolto,/ quanto onor mai tu guadagnasti al mondo»¹³¹.

Basterebbero già questi pochi versi a delineare l’immagine di una Bradamante caratterizzata, all’inizio del poema, prima che dalla propria bellezza, dal valore guerresco e da una marcata mascolinità. L’unico tratto femminile che emerge ad addolcire il suo carattere indomabile, ovvero l’amore per Ruggiero, fa la sua comparsa al canto successivo, quando Ariosto si affretta ad evidenziare quest’altra caratteristica fondamentale del personaggio. Si noti, però, che tale peculiarità è riportata in seconda battuta: per prima cosa, Bradamante è quell’«inclita donzella» per cui «re Sacripante in terra giacque», «degnà sorella» del valoroso Rinaldo, ammirata da Carlo e da tutta la Francia per «la gran possanza e il molto ardir»¹³²; solo successivamente, si fa menzione del suo ‘status’ di donna innamorata.

Ariosto abilmente richiama alla mente del lettore il passato boiardesco dell’eroina, condensandolo con mirabile sintesi in un’unica ottava di raccordo, che

¹²⁸ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, I, 60, vv. 1-4.

¹²⁹ Ivi, I, 64, v. 1.

¹³⁰ Ivi, I, 69, vv. 7-8.

¹³¹ Ivi, I, 70, vv. 1-4.

¹³² Ivi, II, 31.

inserisce al momento di presentare sulla scena la ‘sua’ Bradamante: «la donna amata fu da un cavalliero/ che d’Africa passò col re Agramante/ che partorì del seme di Ruggiero/ la disperata figlia di Agolante [...]»¹³³. La donna è dunque presentata come ‘amata da Ruggiero’, ovvero una definizione ricorrente nel *Furioso* anche per le altre eroine del poema. A differenza delle altre, però, come chiarisce l’ottava successiva «[...] cercando già Bradamante l’amante suo, ch’avea nome dal padre/ così sicura senza compagnia/ come avesse in sua guardia mille squadre»¹³⁴: non solo amata ma anche e soprattutto amante, Bradamante è nel pieno della sua ricerca di Ruggiero, un’impresa alla quale si sta dedicando senza risparmio, e senza paura di incorrere in alcun pericolo.

Quello che Ariosto vuol rimarcare è senza dubbio la netta distanza fra questa donna che può andare «senza compagnia» alla ricerca del proprio amato, e quella Angelica appena incrociata nella selva, intenta suo malgrado a dover sfuggire alle grinfie dei famelici paladini che incontra sul suo cammino. D'altronde, egli vuole anche sottolineare come al principio di questa storia d’amore, sia la figlia d’Amone la vera protagonista nella coppia.

Gli eventi immediatamente successivi, inoltre, confermano il ruolo di primaria importanza assegnato all’eroina, e smentiscono l’impressione iniziale del lettore di trovarsi di fronte ad un’inchiesta ancora boiardesca, apparentemente dettata da un interesse contingente e di breve durata. Precipitata in una cavità che scopre essere la tomba di Merlino, infatti, Bradamante incontra al canto III la maga Melissa che si trova lì ad attenderla da giorni per rivelarle il proprio glorioso futuro. A dir la verità, l’apparentemente sventurata caduta dell’eroina era già stata prevista dalla maga, in quanto frutto di una volontà superiore:

O generosa Bradamante,
non giunta qui senza voler divino,
di te più giorni m’ha predetto inante
il profetico spirto di Merlino
che visitar le sue reliquie sante
dovevi per insolito camino:
e qui son stata acciò ch’io ti riveli
quel ch’han di te già statuito i cieli¹³⁵.

¹³³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, II, 32.

¹³⁴ Ivi, II, 33, vv. 1-4.

¹³⁵ Ivi, III, 9.

Dunque Bradamante in preda allo stupore («di che merito son'io ch'antiveggian profeti il venir mio?»¹³⁶) si trova di fronte allo spirito di Merlino, che, proprio come l'ombra di Peregrino faceva con il suo autore, parla direttamente dalla tomba:

Favorisca Fortuna ogni tua voglia,
o casta e nobilissima donzella,
da cui ventre uscirà il seme fecondo
che onorar deve Italia e tutto il mondo¹³⁷.

Ecco dunque che la svagata ricerca dell'amante da parte della guerriera, assumerà da questo momento in poi non solo i connotati di una vera e propria *quête*, e oltretutto, di un'inchiesta dal successo garantito, in quanto Bradamante apprende che il loro è un amore provvidenziale, «statuito dai cieli».

La parabola dell'eroina si iscrive dunque nel solco di quella tradizione che abbiamo già percorso a ritroso, secondo cui, pur nelle molteplici avversità e peripezie, una superiore volontà divina fa da garante per la buona riuscita dell'amore tormentato: Bradamante dovrà solo «animosamente seguire il suo sentiero,/ che cosa non sarà che s'intrometta»¹³⁸. Non solo rassicurazioni celesti, ma anche consigli pratici, vengono forniti a Bradamante dalla «dotta maga» che vien «mostrando con che astuzia e con qual arte/ proceder de' se di Ruggiero è vaga»¹³⁹: la fanciulla infatti d'ora in poi non è più sola, ma potrà contare sull'aiuto della maga Melissa: «Io intanto ti sarò compagna e duce/ che tu sia fuor de l'aspra selva ria:/ t'insegnerò poi che sarei sul mare,/sì ben la via che non potresti errare»¹⁴⁰.

Mentre Ariosto ha già dato largo spazio all'eroina e ha permesso al lettore di conoscere il suo personaggio, Ruggiero resta per ora solo un nome evocato molte volte, ma al quale non possiamo ancora né assegnare un volto, né una voce. A ben vedere infatti, il progenitore estense entra nel poema ariostesco prima di tutto come 'oggetto' o come 'soggetto passivo': oggetto dei pensieri di Bradamante; oggetto della menzione di Brunello, per cui Bradamante si allerta e decide di stare alle calcagna del nano; oggetto delle disquisizioni profetiche di Merlino e della maga Melissa; oggetto del racconto riferito da Atlante, nonché dell'amore morboso del

¹³⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, III, 13.

¹³⁷ Ivi, III, 16, vv. 4-8.

¹³⁸ Ivi, III, 19.

¹³⁹ Ivi, III, 66, vv. 2-4.

¹⁴⁰ Ivi, III, 63, vv. 6-8.

padre iperprotettivo; “oggetto” contenuto, insieme agli altri, in quella meravigliosa gabbia che è il castello di Atlante¹⁴¹. È in seguito alla liberazione dal castello di Atlante, appunto, che egli riesce finalmente a calcare la scena del poema, anche se, ancora una volta, è presentato come ‘oggetto’ del ritrovamento da parte dell’amata: «Al fin trovò la bella Bradamante/ quivi il desiderato suo Ruggiero,/che, poi che n’ebbe certa conoscenza,/le fe’ buona e gratissima accoglienza»¹⁴². Ecco, al dissolversi del castello, concretizzarsi la scena del primo incontro tra i due paladini nel *Furioso*, e al tempo stesso anche la prima apparizione di Ruggiero nel poema¹⁴³.

La prima immagine che l’Ariosto ci consegna di Ruggiero è quella di un cavaliere inerme, che subisce la prigionia forzata nel castello e altrettanto passivamente, grazie ad interventi esterni, torna a riassaporare la libertà¹⁴⁴. La felicità di rivedere la sua amata «redentrice» dura solo un attimo: ancora una volta contro la sua volontà, l’ippogrifo ammaestrato dal mago Atlante lo strappa dalle braccia dell’amata per condurlo lontano dall’Europa, nel disperato intento di sottrarlo al tragico destino che lo attende¹⁴⁵. I due amanti appena ritrovatisi sono dunque separati ancora una volta; Bradamante attonita vede volare via il suo Ruggiero in sella all’ippogrifo e scomparire alla sua vista; tuttavia, lungi dal disperarsi, la donna non ha nessuna intenzione di arrendersi e di desistere dalla sua inchiesta: «[...] tuttavia

¹⁴¹ Pur non avendo ancora di fatto compiuto il suo ingresso nel poema, attraverso i personaggi che lo hanno evocato, sappiamo già molto su di lui: dalla profezia avvenuta nella tomba di Merlino siamo venuti a conoscenza del suo futuro glorioso accanto a Bradamante, dell’eroica dinastia alla quale insieme daranno origine; più tardi, quando al canto III Bradamante incontra Atlante, ci viene rivelato un altro dettaglio non trascurabile del destino che lo aspetta: il «cavalier gentil», infatti, secondo le previsioni celesti ricevute dal mago, «[...] in tempo breve/ morir cristiano a tradimento deve» (IV, 29, 5-8), ed è per questo che il suo protettore ha architettato l’invenzione del castello in cui tenerlo imprigionato, in modo tale che quando «a voglia sua non esca/ avendo compagnia, men gli rinresca» (IV, 31, vv. 7-8). Anche quest’ombra inquietante che si profila all’orizzonte e vela di lutto l’annunciato lieto fine fra i due amanti, costituisce un altro esempio di innovazione dello schema tradizionale da parte dell’autore. Sul finale del *Furioso* si veda almeno A.R. Ascoli, *Ariosto’s Bitter Harmony*, cit.; R. Ceserani, *L’apparente armonia dell’«Orlando furioso»*, «Cuadernos de Filología Italiana», III (1996), pp. 125-44; A. Casadei, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, «Chroniques italiennes», XIX, série web (2011), n. 1, pp. 1-20.

¹⁴² L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., IV, 40, vv. 5-8.

¹⁴³ Ariosto nell’occasione approfitta per ricongiungersi nuovamente al passato boiardo dei due personaggi, rievocando alla mente del lettore le loro vicende pregresse e sottolineando quindi come questo sia il loro primo incontro nella sua opera: «[...] come a colei che più che gli occhi sui/ più che il suo cor, più che la propria vita,/ Ruggiero amò dal dì ch’essa per lui/ si trasse l’elmo onde ne fu ferita/ lungo sarebbe a dire come e da cui/ e quanto ne la selva aspra e romita/ si cercar poi la notte e il giorno chiaro/ né se non qui, mai più si ritrovarò» (Ivi, IV, 41).

¹⁴⁴ «Or che quivi la vede e sa ben ch’ella/è stata sola la sua redentrice/di tanto gaudio ha pieno il cor che appella/ sé fortunato ed unico felice» (Ivi, IV, 42, vv. 1-4).

¹⁴⁵ «Duro destino è avere un destino» commentava Italo Calvino. E poi si domandava retoricamente a proposito di Ruggiero: «Il suo destino è essere ogni volta liberato oppure essere ogni volta rapito?». Cfr. I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-62.

con sospir, gemito e pianto/ non ha né vuol aver pace né triegua»¹⁴⁶. Da questo momento in poi, però, i riflettori si spostano finalmente su Ruggiero: sta infatti per prendere avvio quel processo di maturazione di cui parlavamo precedentemente, alla fine del quale l'eroe potrà compiutamente definirsi il degno progenitore del nobile casato estense.

Dopo un lungo viaggio, l'ippogrifo atterra sull'isola di Alcina, e deposita il giovane paladino in questo enigmatico luogo, apparentemente paradisiaco ma che presto scopriamo celare imprevedibili insidie. A nulla valgono gli avvertimenti di Astolfo, incontrato sotto forma di mirto da Ruggiero non appena sbarcato sull'isola, che gli racconta la sua infelice sorte e lo mette in guardia riguardo alla perfida natura della maga¹⁴⁷; anche il paladino saraceno finisce per cadere vittima della seduzione dell'irresistibile Alcina, abbandonandosi senza remore ad una languida vita di piaceri, dimentico dei suoi doveri verso la causa cristiana nonché di quelli verso Bradamante¹⁴⁸:

La bella donna che cotanto amava,
novellamente gli è dal cor partita;
che per incanto Alcina gli lo lava
d'ogni antica amorosa sua ferita;
e di sé sola e del suo amor lo grava,
e in quello essa riman sola sculpita:
sì che scusar il buon Ruggier si deve,
se si mostrò quivi incostante e lieve¹⁴⁹.

Persino il narratore, di fronte a tale comportamento sconveniente del suo personaggio, sente l'esigenza di intervenire a giustificarlo: quello che ci è stato presentato all'inizio del poema come un paladino di grande valore si sta mostrando in effetti fino ad ora ben «incostante e lieve» e il profilo del personaggio che si sta delineando non risulta al momento all'altezza né delle aspettative del lettore né delle responsabilità che il Fato ha deciso di assegnargli.

Ancora una volta, è solo per merito della tenacia di Bradamante che, ignara delle insidie in cui l'amato è caduto, chiede aiuto alla maga Melissa, se Ruggiero viene 'recuperato' e riportato alla condotta che ci si aspetta da un cavaliere del suo

¹⁴⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., IV, 48, vv. 5-6.

¹⁴⁷ Ivi, V, 44-53.

¹⁴⁸ «[...] Quel che di lei avea dal mirto inteso/ com'è perfida e ria, poco gli giova;/ ch'inganno e tradimento non gli è avviso/ che possa star con sì soave riso» (Ivi, VII, 16, vv. 5-8).

¹⁴⁹ Ivi, VII, 18.

calibro, con una missione importante come quella di fondare il casato estense da compiere. Melissa si reca quindi personalmente sull'isola di Alcina a scuotere il giovane dal torpore, rivolgendogli un aspro rimprovero per la sua condotta¹⁵⁰; infine, lo libera mostrandogli la splendida Alcina per quello che è veramente: una vecchia piccola e macilenta, calva e sdentata¹⁵¹.

È evidente la valenza metaforica dell'episodio di Alcina, del tutto funzionale al percorso di crescita che Ruggiero sta compiendo: svelata la natura fallace dell'edenico regno del piacere, che seduce e corrompe l'animo, dovrà infatti fuggire nel regno di Logistilla, il cui nome parlante ci illumina sul suo significato allegorico di luogo di redenzione ed espiazione attraverso l'esperienza della ragione.

Proprio come Peregrino, anche Ruggiero deve dunque comprendere che è il timone e non la vela che regge la nave¹⁵²: Ariosto, però, preferirà alla metafora marittima quella secondo cui egli dovrà apprendere, attraverso gli ammaestramenti di Logistilla, a "domare" l'ippogrifo, ovvero a frenare i propri istinti primari attraverso l'esercizio della ragione e della virtù.

Tale percorso di elevazione morale, tuttavia, risulta più difficile e faticoso del previsto. Lungi dal rivolgersi unicamente alla ricerca della propria amata, anche dopo l'incontro con Logistilla, Ruggiero si dedica senza premura e con una certa pigrizia all'inchiesta di Bradamante, senza mostrare una reale tensione verso l'obiettivo:

Ben che di Ruggier fosse ogni desire
di ritornare a Bradamante presto;
pur, gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo, non restò per questo,
ch'alli Pollacchi, agli Ungari venire
non volesse anco, alli Germani, e al resto

¹⁵⁰ Significativa ed emblematica della totale inversione dei ruoli operata dall'autore, è la descrizione, che è poi la prima nel *Furioso*, del personaggio di Ruggiero, che viene sorpreso dalla maga Melissa mentre si trova riccamente adornato in attesa di godere degli amorosi assalti di Alcina, che tanto stride con la prima apparizione di Bradamante: «Di ricche gemme un splendido monile/gli discendea dal collo in mezzo il petto;/e ne l'uno e ne l'altro già virile/ braccio girava un lucido cerchietto./ Gli avea forato un fil d'oro sottile/ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;/ e due gran perle pendevano quindi,/ qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi» (L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., VII, 54).

¹⁵¹ «[...] invece/ della bella, che dianzi avea lasciato,/ donna sì laida che la terra tutta/ né la più vecchia avea né la più brutta». Una volta scoperto che ella «giovane e bella si fa con arte/ [...] si parte/ de l'animo a Ruggier ogni pensiero/ ch'avea d'amare Alcina, or che la truova/ in guisa, che sua fraude non le giova» (Ivi, VII, 72, 7-8; 74, 1-2; 5-8). Occorre rilevare che il repentino mutamento dell'amore di Ruggiero in odio, così come descritto dall'autore, sembra dettato dalla sola constatazione della vera natura esteriore della maga: è la rivelazione della bruttezza di Alcina, dovuta all'anello che svela gli incantamenti, a spingerlo a fuggire dal regno della lussuria, più che altro, oltre al pentimento per aver trascurato Bradamante.

¹⁵² J. Caviceo, *Il Peregrino*, cit., I, XXXVI, p. 105.

di quella boreale orrida terra;
e venne al fin ne l'ultima Inghilterra¹⁵³.

Ruggiero, insomma, se la prende decisamente comoda, arrivando a far passare addirittura interi mesi: «E spese giorni e mesi in questa via,/ sì di veder la terra e il mar gli cale»¹⁵⁴. A cavallo dell'ippogrifo ora finalmente docile ai suoi comandi, anziché tornare subito alle sue missioni, si concede ancora un ultimo svago, cedendo ancora una volta alle lusinghe dell'ozio e sfuggendo alle sue responsabilità. Non solo: nel suo spensierato 'giro turistico' per il mondo, s'imbatte in una nuova avventura nella quale dimostra di non essere ancora affatto cambiato. Sorvolando la Bretagna, infatti, gli capita fortuitamente di avvistare «Angelica legata al nudo sasso» dell'isola di Ebuda, destinata ad andare in pasto all'orca per compiacere una crudele usanza locale. Spinto apparentemente da «pietade e amore», e addirittura da un tenero ricordo della sua Bradamante, si appresta a liberare la fanciulla prima che l'orca la divori¹⁵⁵.

Tuttavia, egli compie l'impresa comodamente seduto a cavallo del suo ippogrifo e facendo largo uso delle armi magiche in suo possesso; anzi, è in vero solo ricorrendo all'anello magico donatogli dalla maga Melissa, e non alle sue capacità, se riesce a liberare Angelica dall'orca¹⁵⁶. Il paladino si dimostra dunque ancora una volta incapace di imprese eroiche: a sottolinearlo, la beffarda malizia dell'autore che costella il passo relativo al suo combattimento contro con il mostro marino con

¹⁵³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., X, 72.

¹⁵⁴ Ivi, X, 73, vv. 5-6.

¹⁵⁵ «Come ne' begli occhi affisse/ de la sua Bradamante gli sovvenne./ Pietade e amore a un tempo lo trafisse/ e di piangere a pena si ritenne [...]» (Ivi, X, 97, vv. 1-4).

¹⁵⁶ Tutt'altro tono avrà l'episodio, speculare, di Orlando contro lo stesso mostro, al canto XI: l'episodio di Olimpia infatti, aggiunto nell'ultima edizione del '32, assolve, fra le altre, la funzione di creare un netto contrasto tra i due eroi. Quella di Orlando è presentata come un'impresa titanica, possibile solo per un eroe dalla forza e dal valore sovrumano: di fronte al mostro che si avvicina con l'enorme bocca spalancata, «[...] Orlando in sé raccolto,/ la mira altier, né cangia cor né volto», si spinge arditamente nella gola dell'animale con tutto il battello e attacca l'ancora nel palato e nella lingua in modo che le orrende mascelle non possano più muoversi. A quel punto, sicuro che non possa più chiudere la bocca, saltando da un punto all'altro di quell'antro oscuro, ferisce con la spada a dritta e a manca; dopodiché muove verso uno scoglio, trascinando con la fune legata all'ancora il mostro grondante di sangue. L'episodio è costellato di metafore riprese dal repertorio epico tradizionale, ben lontane dal tono prosaico e quasi derisorio adoprato nei confronti di Ruggiero: la belva è paragonata ad una nube carica di pioggia, presagio di un'imminente e violenta tempesta, Orlando ad un minatore che puntella il proprio cunicolo per evitare frane, la cui forza «è quella forza ch'ogni forza eccede», «[...] che più in una scossa tira, ch' in dieci un argano far possa». Il finale poi, è ironicamente iperbolico: in uno scenario in cui il mare è diventato il «mar Rosso» e gli schizzi provocati dagli spasimi della bestia arrivano ad oscurare il cielo, l'Ariosto immagina che lo stesso Proteo, spaventato, fugga per il profondo oceano abbandonando il suo gregge, e così anche Nettuno, le Nereidi, i Glauchi, i Tritoni tentino, ognuno a modo proprio, di mettersi in salvo (Ivi, XI, 31-45). Sulle differenze fra i due episodi gemelli si veda C. Segre, *Lettura del Canto XI del «Furioso»*, in Id., *Critica e Critici*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 185-197, in particolare p. 192.

numerose similitudini assai poco lusinghiere (ora il combattimento è assimilato a quello di un'aquila contro un serpente, ora addirittura a quello di una mosca contro il muso di un mastino nella calura estiva¹⁵⁷).

Se si pensa, inoltre, che non appena tratta in salvo la fanciulla, Ruggiero vi si avventa non potendo resistere alla sua bellezza, mostrandosi nuovamente dimentico di Bradamante e ancora una volta incline a farsi trascinare da quello che il Caviceo avrebbe chiamato «furore de la concupiscenza», emerge chiaramente come il paladino non abbia in verità appreso da Logistilla alcuna «lezione», e che sia ancora solamente all'inizio di quel processo di formazione che lo renderà un guerriero valoroso e un marito fedele. Di nuovo il narratore ci chiede di essere indulgenti con il nostro paladino: infatti - commenta Ariosto nel proemio del canto successivo - «raro è però che di ragione il morso/ libidinosa furia a dietro volga,/ quando il piacere ha in pronto [...]»¹⁵⁸.

Eppure, occorre ammettere che l'immagine del progenitore estense finora ci è apparsa tutt'altro che edificante. Come è stato notato dalla critica, è infatti non a caso solo a partire dall'esatta metà del poema, che si compie la definitiva presa di coscienza e la conseguente nobilitazione del personaggio¹⁵⁹: dopo la falsa partenza seguita all'episodio di Logistilla, inizia realmente, da questo momento in avanti, il *Bildungsroman* che porterà Ruggiero a diventare il campione di punta del campo pagano (canto XXX e XXXIX), a battezzarsi (canto XLI), a conquistare un regno (canto XLVI), a sposare Bradamante e a fondare il casato estense¹⁶⁰.

Poco dopo la scomparsa di Angelica, che riesce grazie all'anello magico a sottrarsi all'irrefrenabile *libido* del progenitore estense, e anche dell'ippogrifo,

¹⁵⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., X, 103; 105.

¹⁵⁸ Ivi, XI, 1, vv. 3-5.

¹⁵⁹ «<Nel XXII canto> si possono in effetti individuare non pochi elementi di svolta, che sembrano tutti riorientare il racconto nel senso della chiusura epica. La distruzione del palazzo incantato permette la liberazione di Ruggiero e Bradamante e segna soprattutto la sconfitta definitiva di Atlante, il principale antagonista del disegno epico-dinastico [...] Infine il canto prepara con l'uccisione di Pinabello anche l'evento che costituisce, dopo le nozze e al di là della fine stessa del poema, l'esito veramente ultimo della vicenda epico-dinastica, vale a dire la morte di Ruggiero» (M. Residori, *Lettura del canto XXII dell'«Orlando furioso»*, in G. Bucchi – F. Tomasi (a cura di), *Lectura Ariosti*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, vol. I, (in corso di stampa), pp. 505-524: 510. Zatti sottolinea il cambiamento legato alla distruzione del palazzo di Atlante: «è un fatto che il disincantamento del palazzo di Atlante, che è il centro stesso del movimento erratico e senza scopo [...] segna la sconfitta definitiva del mago e degli inganni romanzeschi, in significativa coincidenza con l'approssimarsi del momento di passaggio alla seconda parte del poema», in S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, cit., p. 30. Cfr. Anche D. Quint, *The Figure of Atlante: Ariosto's and Boiardo's poem*, «Modern Language Notes», 94 (1979), pp. 77-91. Su tutto il cammino di perfezionamento e di scambio di ruoli compiuto dai due progenitori estensi si veda L. Ferraro, *Percorsi e ruoli che si intrecciano nel «Furioso». Ruggiero e Bradamante*, «Chroniques italiennes web», 30 (2015), pp. 26-46.

¹⁶⁰ L. Ferraro, *Percorsi e ruoli che si intrecciano*, cit., p. 33.

emblematicamente liberatosi dal morso posto da Logistilla, Ruggiero crede di avvistare Bradamante rapita da un gigante, e inseguendola finisce nell'ennesima trappola del mago Atlante, che lo ha attirato con una falsa immagine della donna nel suo palazzo incantato. L'eroe rimarrà intrappolato all'interno del palazzo fino al XXII canto, quando sia lui che Bradamante, una volta svanita, ad opera di Astolfo, la creazione del mago, si renderanno conto dell'inganno subito. Finalmente riconosciutisi, Bradamante e Ruggiero possono ritrovarsi dopo aver passato tanto tempo lontani; dunque, finito il tempo degli «abbracciamenti», è giunto il tempo delle promesse.

Si noti che è Bradamante a mostrarsi anche stavolta la più pragmatica e solida fra i due e a suggerire al paladino di chiederla in sposa, così come sua è la richiesta di ottemperare ad un requisito naturalmente indispensabile perché le nozze fra di loro possano avere luogo: il battesimo dell'eroe. Ruggiero, spinto da sincera devozione, s'impegna a battezzarsi per poter chiedere la sua mano, con ritrovato e autentico ardore: «Non che ne l'acqua, ma nel fuoco/ per tuo amor porre il capo mi fia puoco»¹⁶¹. Ma sono realmente le parole di un vero cavaliere? Pur mostrandosi finalmente disposto a qualsiasi sacrificio per compiacere la sua donna, cancellando il ricordo di quel Ruggiero incostante e facile preda delle proprie passioni, questa risposta ha fatto dubitare la critica dell'effettiva affidabilità del cavaliere a questo punto del poema: la leggerezza quasi blasfema di questo slancio, con cui si dice pronto a battezzarsi così come lo sarebbe a gettarsi nel fuoco, ha infatti fatto pensare ad una adesione solo superficiale al sacramento del battesimo, che mina di fatto la credibilità anche dell'altra promessa appena fatta Bradamante¹⁶².

La prima vera manifestazione della raggiunta maturità di Ruggiero, si trova invece qualche ottava più in là, quando il paladino sceglie di liberarsi una volta per tutte dell'ausilio delle armi magiche, per mettere finalmente alla prova il suo valore guerresco. Dopo l'ennesima vittoria posticcia riportata alla rocca di Pinabello, preso dal rimorso per il suo immeritato successo, ottenuto «per favore d'incanti» e non per il suo autentico valore, Ruggiero decide infatti di sbarazzarsi dello scudo di Atlante gettandolo in un pozzo, sperando che con esso resti sepolto anche il suo «obbrobrio

¹⁶¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XXII, 35, vv. 7-8.

¹⁶² L'affermazione di Ruggiero fece inorridire peraltro i commentatori antichi: si vedano le riflessioni di Sperone Speroni e di Alessandro Tassoni, cfr. L. Ferraro, *Percorsi e ruoli che si intrecciano nel «Furioso»*, cit., p. 35, n. 19.

occulto»¹⁶³. E così accade. Siamo a metà del poema e la parabola discendente dell'eroismo di Ruggiero si avvia ad una definitiva conclusione: d'ora in avanti non potrà che risalire. Insieme allo scudo infatti, è anche il Ruggero inesperto, immaturo, imperfetto, ad inabissarsi, e quello che troveremo d'ora in avanti sarà un cavaliere virtuoso, un compagno affidabile e devoto, un personaggio finalmente degno di andare ad occupare il posto di protagonista lasciato vacante da Orlando impazzito.

La metamorfosi, però, come abbiamo rilevato al principio del nostro discorso, riguarda entrambi i membri della coppia; perciò alla trasformazione di Ruggiero in eroe, dovrà far seguito uno stravolgimento interiore altrettanto profondo e radicale nella compagna Bradamante. Se alla fine del suo personale *Bildungsroman* Ruggiero riesce finalmente a diventare il perfetto cavaliere evocato da Ariosto nel proemio dell'opera, la sua amata dovrà riuscire a compiere un cammino spirituale ancora più sottile, e forse più impervio: riappropriarsi della propria femminilità repressa. L'amore per Ruggiero infatti, cambia a poco a poco l'indole selvaggia della donna, in quanto ella comincia a indirizzare la sua determinazione e la sua tenacia nell'unica direzione della conquista dell'amato, trascurando sempre di più la causa bellica. Si tratta, tuttavia, anche nel caso dell'eroina, di un processo estremamente graduale, di cui si danno alcune avvisaglie lungo la narrazione, ma che ha bisogno, come accade lungo l'*iter* Ruggiero, di un *turning point*.

La 'svolta', non a caso, si colloca al medesimo canto XXII, in quanto è lì che si innesta, alla trama del poema ariostesco, quel già felice spunto boiardesco costituito dall'equivoco di Fiordespina, cui Ariosto si riconnetterà in un modo tutto personale, trasformandolo con straordinaria maestria in una delle più riuscite digressioni che si succedono all'interno del poema¹⁶⁴. L'incontro di Bradamante con

¹⁶³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XXII, 92, v. 8.

¹⁶⁴ L'avvio dell'episodio si trovava nel Boiardo, (Id., *Orlando innamorato*, cit., III, VIII, 63-66; IX, 1-25). Sulla novella in particolare su veda S. Giovannuzzi, *La novella di Fiordispina*, Firenze, Le Càriti, 2001; sulle novelle del *Furioso* in genere si veda E. Carrara, *Alcune "storie" del «Furioso»*, in *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Bottega d'Erasmus, Torino 1959, pp. 277-315; G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Olschki, Firenze 1984, pp. 139-148; G. Baldissoni, *La novella e l'ascolto*, in G. Barberi-Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 33-51; G. Barbirato, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, in «Studi sul Boccaccio», 16 (1987), pp. 329-360; A. Franceschetti, *La novella nei poemi di Boiardo e Ariosto*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 18-24 settembre 1988), Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 805-840; R. Bigazzi, *Le novelle dell'«Orlando Furioso»*, in E. Scarano-D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Atti del seminario di studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1994, pp. 47-58; R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*. IV. *Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 835-907; G. Sangirardi, *Le novelle, fantasmi di un altro romanzo*, in Id. *Ludovico Ariosto*, cit., 2006, pp. 126-129; A. Izzo, *I narratori del*

Fiordespina, una fanciulla che si innamora perdutamente di lei credendola erroneamente un uomo, sarà proprio l'evento che costituirà per l'eroina il punto di non ritorno¹⁶⁵. Il fatale 'errore di valutazione' della figlia del re Marsilio risulta infatti determinante perché la guerriera acquisisca coscienza della propria ambiguità sessuale e riesca finalmente a superarla. Di fronte alla passione che ha involontariamente innescato nella fanciulla, Bradamante si rende conto della sua personalità divisa, scissa tra due dimensioni che solo ora sente come incompatibili, come se l'entità del sentimento che Fiordespina dimostra di provare per lei le desse di riflesso la misura della propria ambiguità, di un *surplus* di mascolinità evidentemente fuori controllo. Se fino a quel momento le due anime, quella di guerriera indomita e quella di donna innamorata, hanno convissuto tutto sommato pacificamente nel personaggio, ora l'eroina si specchia negli occhi innamorati di Fiordespina e vede per la prima volta con chiarezza la se stessa che è diventata.

La femminilità latente di Bradamante arriva dunque a quest'altezza del poema ad un punto di rottura: paradossalmente, proprio nel momento in cui la sua sessualità viene maggiormente messa in discussione, l'eroina riesce finalmente a riappropriarsene, rispecchiandosi in una Fiordespina che riconosce come sua simile. È la fine dell'ambiguità: Bradamante si avvia ad un progressivo processo di femminilizzazione ormai inarrestabile. Via via che cresce la grandezza eroica di Ruggiero, Bradamante compie un altro cammino: quello con cui si spoglia della sua sproporzionata virilità fino a trasformarsi nella docile sposa dell'eroe.

Se già dal XXIII canto il lettore avvertiva i primi sintomi del ripiegamento di Bradamante in un'inedita dimensione domestica e familiare, insolitamente statica, nel suo soggiorno a Montalbano in trepida attesa di notizie dell'amato, a partire dal canto XXV, in seguito all'apparentemente innocente parentesi novellistica, la trasformazione avvenuta all'interno della coppia si manifesta in maniera estremamente evidente, offrendoci i due amanti completamente rinnovati dall'interno.

«Furioso». *La narrazione di secondo grado in Ludovico Ariosto*, in L. Bolzoni - M. C. Cabani - A. Casadei (a cura di), *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2009, pp. 77-86 e Id., *Il «Furioso», la scena del racconto e il modello novellistico. Prime osservazioni*, in S. Calligaro - A. Di Dio (a cura di), *M. Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, testi raccolti da S. Albonico, Pisa, Ets, 2013, pp. 93-104.

¹⁶⁵ Fiordespina è tratta in inganno anche dal fatto che quando incontra Bradamante dormiente, ella ha i capelli tagliati «come garzone»: per medicarle una grave ferita, nell'*Innamorato* un romito le aveva infatti accorciato la sua lunga treccia (M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, cit., III, VIII, 61).

L'immagine del Ruggiero volubile e spensierato, in fuga dalle proprie responsabilità, è ormai un ricordo lontano; ora lo vediamo rappresentato nella più topica delle raffigurazioni dell'innamorato devoto: mentre tutti dormono, egli è l'unico che non riesce a chiudere occhio poiché «gli punge il cor sempre un pensier molesto»; quindi, solo una volta sfogate le sue angosce in una lettera alla sua amata, riesce ad addormentarsi¹⁶⁶.

Lo scambio epistolare fra i due delinea ormai due ruoli esattamente invertiti rispetto all'inizio del poema: ad una Bradamante palpitante e imbelle fa da contraltare un Ruggiero finalmente determinato che le ribadisce le promesse fatte in precedenza:

E sì come già a bocca le avea detto,
le ridicea per questa carta ancora:
finito il tempo in che per fede astretto
era al suo re, quando non prima muora,
che si farà cristian così d'effetto,
come di buon voler stato era ogni ora;
e ch'al padre e a Rinaldo e agli altri suoi
per moglie domandar la farà poi¹⁶⁷.

Pur trattandosi di una semplice ripetizione delle medesime promesse proferite al canto XXII, è il tono - ora assolutamente perentorio e 'adulto' - ad essere sensibilmente cambiato: traspare questa volta dalle parole del guerriero quella serietà di intenti, quella consapevolezza dell'impegno preso, frutto di accurata meditazione, che mancava nell'impulsivo slancio iniziale.

Ruggiero ora non solo sa cosa deve fare, ma sa anche quando e come farlo. Sa che per evitare di essere tacciato di viltà dal suo esercito, la sua conversione dovrà avvenire solo una volta dimostrato sul campo saraceno il suo valore e la sua dedizione alla causa. Per fare questo, suo malgrado, sarà costretto a mancare all'appuntamento con Bradamante, la quale, «con viso più turbato che sereno», accoglie infatti la lettera dell'amato con la delusione di chi aveva nutrito, sino a quel momento, la speranza di vederlo in carne ed ossa¹⁶⁸.

Con una certa sorpresa ci troviamo dunque di fronte ad un personaggio a dir poco irriconoscibile rispetto al cavaliere «gagliardo e fiero» del primo canto; adesso

¹⁶⁶ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., XXV, 80.

¹⁶⁷ Ivi, XXV, 89.

¹⁶⁸ Ivi, XXX, 78, v. 5.

Bradamante non è che una fanciulla innamorata alla mercé delle ambasciate del promesso sposo, facile alle lacrime e ai sospiri:

Baciò la carta diece volte e diece,
avendo a chi la scrisse il cor diritto.
Le lacrime vietar, che su vi sparse,
che con sospiri ardenti ella non l'arse.

Lesse la carta quattro volte e sei,
e vòlse ch'altrettante l'imbasciata
replicata fosse da colei
che l'una e l'altra avea quivi arrecata,
pur tuttavia piangendo: e crederei
che mai non si saria più racchetata,
se non avesse avuto pur conforto
di rivedere il suo Ruggier di corto¹⁶⁹.

Non poteva mancare, all'interno di questo romanzo d'amore incastonato dall'Ariosto dentro il suo poema, il già visto e codificato scambio epistolare fra gli amanti. Così come il poeta non poteva non introdurre, nella fisionomia di questa nuova Bradamante, un altro tratto tipico della fanciulla innamorata: la gelosia. Non appena la figlia d'Amone viene a sapere, al canto XXX, che Ruggiero è partito verso il campo saraceno in compagnia di Marfisa, guerriera di rinomata bellezza e di inestimabile valore, infatti, s'insinua nel cuore della fanciulla un «non picciolo sospetto»; quando poi la raggiunge la falsa informazione di un amore scoppiato fra i due, assistiamo ad una violenta reazione di sdegno¹⁷⁰.

Come nota Ferretti, le numerose ottave dedicate dall'autore alla sofferenza amorosa di Bradamante, si rifanno apertamente alla tradizione codificata del lamento elegiaco, sia quelle al canto XXX, in cui la fanciulla lamenta l'insopportabile attesa gravata dal sospetto del tradimento di Ruggiero, sia quelle della profonda disperazione del canto XXXII, al termine delle quali addirittura il dolore è tale da far pensare a Bradamante di uccidersi¹⁷¹. Il personaggio, nota lo studioso, risulta di fatto

¹⁶⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, XXX, 79, vv. 5-8; 80.

¹⁷⁰ Ivi, XXXII, 29-34.

¹⁷¹ Ivi, XXXII, 10-25. La fanciulla si lamenta che i giorni e le notti siano così lunghi, invidia gli animali che vivono in letargo, attende con ansia l'aurora, e, quando questa è nata, non vede l'ora che giunga la notte. A pochi giorni dalla scadenza dei venti giorni, salita sulla torre più alta del castello, crede di vedere Ruggiero in ogni cavaliere che passa, un suo messo in ogni viandante, passando da una disillusione all'altra. Quando poi giunge il termine prefissato per il suo arrivo a Montalbano ma il suo Ruggiero tarda ad arrivare, si abbandona alla disperazione e all'invettiva contro Melissa e Merlino, colpevoli di averla illusa prefigurandole il sogno di un radioso futuro che ora sembra naufragare. Sui lamenti di Bradamante si veda F. Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del*

quello più soggetto alla pratica del lamento: non solo infatti nel poema si contano fino a nove lamenti di Bradamante (XXX, 81 – 83; XXXII, 18-25; 37- 43; XXXIII, 62-64; XXXVI, 32-34; XLIV, 41-47; 61-66; XLV, 31-39; 97-101), gli ultimi quattro, inoltre, sono da leggere tutt'uno col contro canto dei due lamenti di Ruggiero (XLIV, 52-58 e XLV, 87-90).

Non sembra un caso che sia proprio l'eroina ad essere la destinataria privilegiata di monologhi e lamenti d'amore; anzi questo tratto completa essenzialmente la nuova identità di eroina sentimentale che Ariosto sta costruendo per il suo personaggio. C'è insomma la chiara intenzione di adeguare i due personaggi al ruolo narrativo diverso, e per fare ciò, è necessario che l'autore riesumi tutto l'armamentario retorico che fa capo alla tradizione della narrativa amorosa.

Bradamante però non è Biancifiore, bensì una coraggiosa amazzone: risoluta a morire, non si limita ad invocare la morte come le sue antenate letterarie, bensì tenta davvero di togliersi la vita: «si pon la spada alla sinistra costa;/ ma si ravvede poi che è tutta armata»¹⁷². Ultimo residuo della sua virilità, quell'armatura interviene ad impedire questo estremo gesto ricordandole che non è solo una donna disperata ma anche una fiera guerriera: la sua doppiezza superstite è dunque ancora irrisolta; eppure, paradossalmente, quella corazza che fino a quel momento l'ha protetta dalle spade dei nemici, è chiamata ora a difenderla da se stessa e dalle sue fragilità. Armatasi per affrontare quel Ruggiero che crede traditore, Bradamante tenta un improbabile ritorno al passato; tuttavia, il suo antico guscio non riuscirà a farla sentire invulnerabile come un tempo.

La malizia dell'Ariosto nel sottolineare il cambiamento irreversibile dell'eroina, si avverte anche nella scelta di farla scendere in battaglia con un armamentario bellico 'truccato' dalla magia: adoperando infatti ella le armi di Astolfo, non sapremo mai, in realtà, se riesce a disarcionare i cavalieri in virtù del suo consueto valore guerriero o delle portentose armi di cui dispone, seppur inconsapevolmente. Evidente, ancora una volta, l'intento dell'autore di operare un rovesciamento esattamente speculare del processo di maturazione che ha appena portato Ruggiero a liberarsi dalle armi magiche: il paladino acquista quella virilità e quel valore che Bradamante va perdendo progressivamente.

personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando furioso», «Italianistica», 37 (2008), pp. 63-75.

¹⁷² L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XXXII, 44, vv. 3-4.

L'espedito delle armi truccate è solo il primo degli *escamotage* che Ariosto utilizza per fare in modo di incrinare quell'abilità in battaglia che è sempre stata un'indiscussa prerogativa di Bradamante. In seguito, infatti, l'autore predisporrà lungo il cammino dell'eroina la rocca di Tristano, ovvero un'altra esperienza altamente istruttiva riguardo alla conoscenza e all'accettazione della sua femminilità abortita: trovandosi a dover scegliere se superare la prova prevista per i cavalieri o quella prevista per le dame, si troverà infatti ancora una volta di fronte alla sua intima scissione interiore. Bradamante tenterà di sostenere la prima prova, gareggiando con gli altri cavalieri e sbaragliandoli uno dopo l'altro; quando però le sue ciocche ribelli tradiranno la sua reale identità di donna, e per di più di donna bellissima, vincerà due volte, per valore e per bellezza, dichiarando ancora una volta la propria doppiezza. A ben vedere, inoltre, nonostante l'esito ugualmente positivo delle due prove, solo la seconda potrà considerarsi effettivamente e meritatamente superata. Infatti è grazie alle armi incantate con le quali inconsapevolmente ha combattuto, che è riuscita a sconfiggere gli altri pretendenti. È nella battaglia che si combatte sul campo della bellezza, che la figlia di Amone ottiene la sua vittoria più autentica, non 'truccata'; è quindi la sua parte femminile a trionfare su quella maschile.

Quando dunque la figlia di Amone raggiunge finalmente al canto XXXV Ruggiero e Marfisa, decisa a dare sfogo alla sua folle gelosia, occorre l'intervento dello spirito del mago Atlante perché si ponga fine ad un feroce conflitto fra le due amazzoni: egli infatti apparirà rivelando che Marfisa e Ruggiero sono fratello e sorella, placando così finalmente il furore di Bradamante, ormai insensato.

Come si vede, un altro espediente tipico, quale il disvelamento dell'inaspettata parentela fra due personaggi viene adoperato dall'Ariosto, a testimoniare ancora una volta l'intenzione di dare vita, nel *plot* sentimentale-encomiastico di Ruggiero e Bradamante, ad un 'romanzo amoroso' nel poema.

Per portare a compimento questo filone narrativo, non resta ormai che condurre i due sposi finalmente 'perfetti' sull'altare. Un ultimo ostacolo, tuttavia, si frappone alla loro unione, ed è quello, anch'esso tipico, dell'opposizione dei genitori: Beatrice e Amone si rifiutano di dare in sposa a Ruggiero la propria figlia poiché gli preferiscono il più ricco Leone, figlio dell'imperatore d'Oriente. Tale decisione naturalmente getta i due amanti nel più completo sconforto; tuttavia, la testarda Bradamante tenta di sfuggire al suo nuovo pretendente stabilendo la regola

secondo cui ella andrà in sposa solo a chi la vincerà in duello, dal momento che ella è sicura di sconfiggere senza problemi l'imperatore d'Oriente.

Come sappiamo, però, non sarà con Leone, bensì con Ruggiero, che si troverà a combattere: è ormai l'ultima scena di guerra per Bradamante, l'ultima volta in cui vediamo la fanciulla nella sua armatura, protagonista di un duello che stavolta non la vedrà uscire vincitrice. Quello che lei crede essere Leone, è infatti in realtà il suo Ruggiero, che si dimostra naturalmente l'unico capace di vincerla in battaglia. La parabola si è dunque conclusa: il «cavalier gagliardo e fiero» del I canto non esiste più. Al suo posto c'è solo una donna innamorata, vinta da un Ruggiero che finalmente destreggia con abilità armi non incantate, che trionfa per coraggio e per valore, e che è talmente cortese da vincere per altri una vittoria a lui ingrata.

Il processo di formazione che si è protratto lungo tutto il romanzo può dirsi dunque compiuto, e così anche la canonizzazione dei personaggi: Ruggiero è finalmente un campione di valore e cortesia; Bradamante una fanciulla di rara bellezza e virtù, la cui virilità e il cui valore guerresco permangono ormai come caratteristiche marginali e occasionali ma non incrinano il suo profilo di sposa devota.

Con il duello finale in cui Ruggiero trionfa sull'amata, Ariosto, giunto alla conclusione, che coincide con la celebrazione di quel casato estense che queste nozze daranno alla luce, ristabilisce e normalizza quei ruoli che nella prima parte del romanzo nell'inchiesta dei due amanti erano apparsi come invertiti; ma è importante sottolineare che questo "prodotto finale" deriva da un lungo e faticoso cammino che i due protagonisti compiono lungo tutto il poema.

Ariosto dunque rivisita profondamente tutti gli spunti derivati dalla tradizione narrativa amorosa dando luogo ad una versione personalissima di romanzo sentimentale. La perfezione programmatica e stereotipata dei protagonisti dei romanzi antichi e del romanzo boccacciano è nel poema ariostesco frutto di un faticoso percorso; gli ostacoli più difficoltosi che si frappongono alla loro unione non sono più dovuti all'intervento di fattori esterni e contingenti (pirati, tempeste...), ma sono a ben vedere quelli legati alle intime resistenze caratteriali dei personaggi; il lieto fine, pur sancendo un'apparentemente serena conclusione del *plot*, risulta inoltre ben più problematico se si considera che, come annunciato in più punti del poema dall'autore, Ruggiero è destinato di lì a poco a morire a tradimento.

Il protagonismo delle eroine. Bradamante e Cariclea

Non c'è romanzo, all'interno del *corpus* degli erotici greci, che più delle *Etiopiche* di Eliodoro si presti quale esempio paradigmatico del peso narrativo crescente dell'elemento femminile della coppia. Non a caso, Weinrich rileva la possibilità che proprio il romanzo del vescovo di Emesa abbia effettivamente contribuito a far sì che nella narrativa rinascimentale di argomento amoroso si registrasse la stessa tendenza.

Che la peculiare innovazione ariostesca del personaggio di Bradamante si possa in qualche modo attribuire ad una precoce influenza di Eliodoro è difficile da dimostrare: come abbiamo già accennato, il romanzo sarà pubblicato per la prima volta due anni dopo la morte dell'Ariosto, e conoscerà effettivamente uno strepitoso successo editoriale, ma solo a partire dalla generazione successiva a quella del poeta.

Eppure, tenendo presente la dettagliata analisi del *plot* encomiastico appena svolta, sarà interessante notare come effettivamente alcuni dei motivi rilevati a proposito della coppia di progenitori estensi - *in primis* la fisionomia dell'eroina protagonista - si ritrovino già espressi nelle *Etiopiche*.

Il privilegio accordato alla protagonista femminile nell'opera, si evince in primo luogo dal fatto che il romanzo eliodoreo debba il suo titolo al luogo in cui hanno inizio le vicende misteriose che la riguardano, e dove è destinata a ritornare, l'Etiopia. Inoltre, a testimoniare il protagonismo della fanciulla, basti pensare che il romanzo circolava anche sotto il titolo di *Καρικλεία*¹⁷³. Tuttavia, la grande rilevanza assegnata alla fanciulla emerge soprattutto se osservata all'interno del rapporto di coppia che essa crea con la controparte maschile, il tessalo Teagene.

Le caratteristiche distintive dei due protagonisti vengono evidenziate sin dall'inizio del romanzo. Nella celebre scena d'apertura *in medias res* delle *Etiopiche*, alcuni briganti osservano una spiaggia coperta di cadaveri: solo due individui, Cariclea e Teagene, sono ancora vivi.

La loro descrizione è tanto più significativa se si pensa che qui Eliodoro usa un tipo di focalizzazione 'ristretta' ('interna'): egli 'vede' solo ciò che percepiscono i predoni con i loro occhi, non aggiunge o toglie nulla al quadro, non commenta, riporta solo le impressioni dei ladroni:

¹⁷³ H. Gärtner, *Charikleia in Byzanz*, «Antike und Abendland», 15 (1969), pp. 47-69.

[...] Una ragazza di indescrivibile bellezza, e tale da indurre a credere che si trattasse di una divinità, sedeva su uno scoglio. Pur affranta dal dolore della presente sciagura, un nobile spirito aleggiava sul suo viso. Una corona d'alloro le recingeva il capo, dagli omeri pendeva la faretra, sotto il braccio sinistro reggeva l'arco, mentre la mano restava abbandonata: appoggiava l'altro gomito contro la gamba destra e nella mano sosteneva il viso. Stava col capo chino, lo sguardo fisso sul corpo d'un giovane disteso davanti a lei. Questi era straziato di ferite e mostrava di riprendere a stento i sensi, quasi che si ridestasse da un sonno profondo simile alla morte. Anche in queste condizioni, il fiore della sua virile bellezza non splendeva di meno; anzi il sangue che gli imporporava le gote metteva maggiormente in risalto il loro candore. Il tormento rendeva languidi i suoi occhi; ma la vista della fanciulla li attraeva al punto da forzarli a rimanere aperti proprio per vederla. Poi, come fu in grado di raccogliere affannosamente il respiro, disse con voce sommessa: "Dolce anima mia, sei davvero salva [...]"¹⁷⁴.

Come si vede, l'occhio del narratore è portato a posarsi anzitutto sulla fanciulla, e solamente in seguito procede con la descrizione del giovane. Cariclea domina completamente la scena: già i termini usati per la definizione dei protagonisti assumono importanza semantica e tradiscono uno 'sbilanciamento' dell'autore a favore della fanciulla. Ciò che è più interessante notare, inoltre, è come l'occhio dei predoni indugi non tanto, come suole accadere quando si tratta di figure femminili, sugli attributi fisici, sui vestiti o sui monili: sono le armi, il suo arco e la sua faretra, ad attirare l'attenzione di chi osserva la scena. Alla consueta caratteristica che connota le protagoniste dei romanzi greci, ovvero quella bellezza indescrivibile che le assimila a vere e proprie divinità, si aggiunge, nel romanzo di Eliodoro, questo tratto militaresco che fa di Cariclea una novella Artemide, splendida e armata di arco e frecce.

Dalle armi che ha ancora con sé, intuiamo che Cariclea ha partecipato attivamente alla battaglia che si è appena consumata; Teagene invece, giace fra le braccia dell'eroina tramortito e ferito: ad una Cariclea afflitta ma ancora vitale si oppone un Teagene moribondo. L'altrettanto programmatica bellezza dell'eroe, pur descritta come virile, tuttavia, non ispira alcuna fierezza: l'insistito e compiaciuto ritratto dell'eccezionale candore del volto femminile, cui fanno da contrasto

¹⁷⁴ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., I, 2; pp. 624-625.

cromatico le macchie di sangue, gli occhi languidi alla ricerca della fanciulla, confermano l'impressione di totale passività del giovane.

Il quadro iniziale dei due protagonisti li caratterizza con precisione, e sarà indicativo del loro comportamento in tutto l'arco del romanzo: anche nel seguito dell'opera, infatti, Cariclea si mostrerà più attiva, capace di prendere decisioni importanti e ben ponderate, mentre Teagene sarà più passivo e generalmente poco abile nel gestire situazioni complicate. I due sono protetti da una coppia di dei, rispettivamente Artemide e Apollo e ne ripetono fedelmente gli attributi¹⁷⁵: Cariclea, come la dea della caccia fortemente androgina, è armata di arco e frecce¹⁷⁶; Teagene è bello come il dio della luce e del canto di cui è adepto¹⁷⁷.

Gli attributi principali di Cariclea sono illustrati con chiarezza a partire dallo stesso nome 'parlante' della ragazza: Cariclea è la depositaria della grazia (χάρις) e della gloria (κλέος)¹⁷⁸: la prima, caratteristica superiore alla mera bellezza fisica di cui pure la ragazza è dotata, è un dono che si riceve dalla nascita; viceversa, la seconda ci si procura con le azioni, ed è frutto della volontà. Questo binomio di grazia e gloria, di bellezza e valore, marziale fierezza e assennata prudenza, ci ricorda quella Bradamante talmente dotata, in ugual misura, di bellezza e di valore guerriero, che persino il narratore sembra indeciso su quale dei due attributi prevalga nell'eroina: nella prima descrizione all'interno del poema, nel I canto del *Furioso*, la figlia di Amone veniva infatti definita dal suo messaggero anzitutto «gagliarda», ma egli subito si affrettava a sottolineare che essa era anche «più bella molto»¹⁷⁹.

La Cariclea eliodorea mostra in effetti molte analogie con l'eroina del *Furioso*, a partire dalle sue abitudini e dalle sue aspirazioni poco femminili: come lamenta il suo padre adottivo Caricle nel II libro delle *Etiopiche*, la fanciulla «[...] quanto alla leggiadria delle forme è superiore a tal punto a ogni fanciulla che l'occhio di chiunque, greco o forestiero, si posa su di lei [...] quasi che si trattasse del simulacro della bellezza ideale». Tuttavia, la figlia procura un dolore inconsolabile al padre in quanto «rifugge dal matrimonio e pretende di serbare lo stato verginale per

¹⁷⁵ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., I, 22, p. 645; III, 11, p. 701.

¹⁷⁶ Ivi, III, 4 p. 694; V, 5, p. 738; VI, 11, p. 778.

¹⁷⁷ Ivi, V, 5, p. 738.

¹⁷⁸ «Guardate colei che in principio ha Grazia - e osservate la Gloria in fine», secondo la definizione della Pizia nell'oracolo presente al secondo libro (Ivi, II, 35, p. 689).

¹⁷⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., I, 70, v. 1.

la vita intera e, dedicatasi al servizio di Artemide, il più del suo tempo lo passa a cacciare e a tirar d'arco»¹⁸⁰.

Ancora più suggestivo appare il legame tra le due eroine quando un rassegnato Caricle rivolge a Calasiris questo accorato appello: «Inducila con parole o qualche mezzo a riconoscere la propria natura e a rendersi conto che è donna»¹⁸¹. Cariclea, quindi, pur dotata di una straordinaria bellezza rinuncia al consueto e tradizionale statuto della donna greca dedicandosi ad attività tipicamente maschili come la dea che onora¹⁸². Altrettanto virili sono le qualità che la contraddistinguono: costanza di principi e grande forza d'animo¹⁸³, fedeltà¹⁸⁴, pazienza¹⁸⁵, intraprendenza¹⁸⁶ fede nella provvidenza divina¹⁸⁷, ma anche pudore¹⁸⁸ e massima cura nel mantenimento della propria verginità¹⁸⁹.

Il carattere dell'eroina, inoltre, come si verifica anche per Bradamante, non muta al sopraggiungere del sentimento amoroso per Teagene, ma anzi rafforza le qualità sopraelencate: Cariclea si mostra sempre sicura e combattiva, saggia e paziente, e non perde mai di vista il suo obiettivo. Inoltre, la ricerca costante e impegnata della meta è supportata dalla continua presenza dell'aiuto divino. Anche nella coppia eliodorea così come in quella ariostesca, è la figura femminile ad essere la beneficiaria più frequente delle visioni profetiche e dell'aiuto di figure sacrali (Calasiris per Cariclea, Melissa per Bradamante): da sempre infatti la protagonista delle *Etiopiche* è un'eletta, e le sue conoscenze, nel corso dell'intero romanzo, sono sempre superiori rispetto a quelle del compagno¹⁹⁰.

Lo stesso, a ben vedere, è il trattamento riservato a Bradamante, sulla quale ricade per ben due volte la scelta della maga Melissa quando si tratta di istruire i

¹⁸⁰ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., II, 33, p. 687.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Ivi, II, 30, p. 684; III, 4, p. 694; 6, p. 697; X, 7, p. 878; 9, p. 880; 16, p. 888; 36, p. 906.

¹⁸³ Ivi, I, 3, p. 626; 20, p. 644; 25, p. 647; VI, 7, p. 772, 9, p. 776; VIII, 8, p. 831, 9, p. 832, 11, p. 837; IX, 2, p. 848, X, 7, p. 878.

¹⁸⁴ Ivi, IV, 7, p. 715; 11, p. 721; VII, 7, p. 791.

¹⁸⁵ Ivi, I, 26, p. 648; V, 7, p. 740; VII, 21, p. 810; IX, 24, p. 868.

¹⁸⁶ Ivi, IV, 18, p. 728; V, 5, p. 738; VI, 10, p. 778; X, 9, p. 880 sgg.

¹⁸⁷ Ivi, 26, p. 648; IV, 13, p. 723; VI, 7, p. 772; 8, p. 774; VII, 21, p. 810; VIII, 17, p. 845.

¹⁸⁸ Ivi, IV, 10, p. 720; X, 18, p. 890.

¹⁸⁹ Ivi, I, 8, p. 629; 25, p. 647; IV, 18, p. 728; V, 4, p. 737; 22, p. 753; VI, 8, p. 774; X, 9, p. 880.

¹⁹⁰ Da Calasiris conosce le proprie origini (IV, 12) ancor prima di intraprendere la fuga per mare; sa che Teagene è rimasto prigioniero dei Persiani (V, 8); il giovane invece ignora che ella ha potuto riabbracciare Calasiris; viene a sapere che è stato rapito da Thiamis (VI, 5); riconosce l'amato, ma non viene da lui subito riconosciuta; intende le premonizioni di Calasiris: al contrario di Teagene è quasi certa che il viaggio si concluderà in Etiopia (VIII, 11); comprende che, incontrati gli etiopi, «il destino» li conduce «quasi per mano» (VIII, 17), mentre per l'amato tutto è ancora affidato «all'incertezza della fortuna» (VIII, 16); sa meglio del giovane quando, alla fine del romanzo, è il momento opportuno per rivelarsi (IX, 24; X, 9).

futuri coniugi sul glorioso destino che li attende. Grazie alla maga non solo è a conoscenza dei piani divini statuiti dal cielo per lei e Ruggiero, ma viene anche, di volta in volta, informata sulle vicissitudini capitate al suo amato (che si tratti del castello di Atlante, della trappola di Alcina, o dell'ulteriore fantasticheria del palazzo di Atlante); inoltre anche altri personaggi incontrati da Bradamante lungo il suo cammino - Pinabello (II, 45-57), Ippalca (XXX, 76-78), Ricciardetto (XXX, 87), il «cavalier guascone» (XXXII,28-34) - hanno la funzione di informare la donna su quanto accade all'amato, laddove Ruggiero, oltre ad essere costantemente all'oscuro delle insidie tese gli dal mago Atlante, non è mai informato su quanto accade lungo la narrazione alla sua futura sposa.

Il personaggio di Teagene, peraltro, oltre a risultare secondario, non è connotato in maniera esclusivamente positiva dall'autore, anzi sembra che solo la sua indubbia bellezza, ribadita insistentemente nel testo, non sia mai velata da alcuna ombra¹⁹¹. Sono piuttosto il suo eroismo e il suo valore morale ad essere più volte messi in discussione, proprio come accade al Ruggiero ariostesco. Il suo aspetto esteriore sembra sì dare prova dell'antica e nobile stirpe cui appartiene - «[...] è di sangue tessalico: fa risalire la propria origine ad Achille, e a me sembra che dica persino la verità, a giudicar dalla prestanta e dalla bellezza del giovane, qualità che depongono a favore della sua nobiltà achillea» - ma Eliodoro sottolinea nel giovane l'assenza dei tratti che fecero tremendo l'eroe omerico: «[...] però non è, come Achille, né superbo né altero, bensì mitiga con la dolcezza l'arroganza della propria indole»¹⁹².

Inoltre nel testo vengono evidenziati altri tratti che non fanno certo onore al personaggio: viltà¹⁹³, impazienza¹⁹⁴, intemperanza sessuale¹⁹⁵, paura¹⁹⁶, e soprattutto propensione a lasciarsi prendere dalla disperazione e disposizione al fatalismo¹⁹⁷, atteggiamento passivo¹⁹⁸, una certa ottusità e poca logica¹⁹⁹. Nonostante ci siano

¹⁹¹ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., II, 35, p. 689; III, 3, p. 692; 6, p. 697; 10, p. 700; 11, p. 701; IV, 6, p. 714; VI, 13, p. 780; VII, 4, p. 788; 6, p. 790; 8, p. 793; 9, p. 795; 10, p. 796; 14, p. 801; 19, p. 806; 20, p. 808; 27, p. 818; VIII, 5, p. 826; 17, p. 845; X, 9, p. 880.

¹⁹² Ivi, IV, 5, pp. 712-713.

¹⁹³ Ivi, I, 31, p. 653; II, 1, p. 656; 7, p. 660, 18, p. 670.

¹⁹⁴ Ivi, IV, 6, p. 714; IX, 24, p. 868.

¹⁹⁵ Ivi, I, 25, p. 647; IV, 18, p. 728; V, 4, p. 737.

¹⁹⁶ Ivi, IV, 18, p. 728; IX, 24, p. 868; X, 9, p. 880.

¹⁹⁷ Ivi, I, 8, p. 629; 25, p. 647; II, 4, p. 658; V, 6, p. 739; VII, 25, p. 814; IX, 2, p. 848; 24, p. 868; X, 9, p. 880, 31, p. 901.

¹⁹⁸ Ivi, III, 17, p. 705; IV, 12, p. 722; V, 7, p. 740.

¹⁹⁹ Ivi, I, 25, p. 647; VII, 7, p. 791; VIII, 11, p. 837.

occasioni nell'opera in cui l'eroe è dipinto come un guerriero forte e valoroso che desta l'ammirazione della folla, attraverso la descrizione del giovane per bocca di Calasiris nel terzo libro, ancora una volta la sensazione di chi osserva è quella di un eroismo solo apparente:

[...] tutti gli sguardi si rivolsero al loro [degli Eniani] capitano che era Teagene, [...] sì da credere che un fulmine avesse annullato lo spettacolo; a tal segno ci abbagliò, appena fece la sua comparsa: a cavallo anche lui, però armato come un fante, brandiva un'asta di frassino dalla punta di bronzo; non portava elmo, ma a capo scoperto procedeva in processione, vestito d'una clamide di porpora, sulla quale era ricamata in oro la lotta dei Lapiti contro i Centauri, mentre la fibbia aveva un rivestimento d'ambra su cui era raffigurata Atena che, davanti alla corazza, ha lo scudo con la testa della Gorgone. Aggiungeva grazia anche una sottile bava di vento che, soffiando leggermente, gli accarezzava i capelli e glieli spandeva sul collo, glieli spartiva sulla fronte e faceva scendere i lembi della clamide sopra il dorso e lungo i fianchi del cavallo²⁰⁰.

Le armi del giovane si riducono ad un'asta dalla punta di bronzo, certamente molto omerica ed 'eroica' all'apparenza, ma puramente ornamentale, totalmente inefficace contro armi di ferro. Si sottolinea l'assenza dell'elmo, arma difensiva per eccellenza, metaforicamente indice di coraggio unito a prudenza (il contrario della sciocca temerarietà): Achille lo indossa sempre in battaglia e il lungo pennacchio ondeggiante gli dà un aspetto terribile. Non c'è invece nulla di spaventoso in Teagene, anzi, tutto in lui è piacevolissimo; anch'egli gode della brezza che gli scompiglia la chioma, lasciata crescere come quella di una donna: il quadro è idillico, 'grazioso', appunto, poco virile; anche la scelta dell'abito raffinato e prezioso denota una certa cura femminile. Ciò che riguarda la guerra, la violenza e, di rimando, la dimensione eroica, è confinato volutamente ai margini nella particolareggiata descrizione di Teagene. Il protagonista maschile del romanzo conserva in sé solo una particella delle virtù dell'atenato: il giovane è un Achille svuotato del senso eroico, sicuramente più fragile e debole rispetto al personaggio mitico.

La tendenza del personaggio ad essere soggetto passivo, riscontrata più volte a proposito di Ruggiero nel *Furioso*, si avverte anche qui sensibilmente soprattutto nella dimensione amorosa, e non solo quella relativa alla sua relazione con Cariclea.

²⁰⁰ Eliodoro, *Etiopiche*, cit., III, 3; p. 693.

Nell'episodio di Arsace, infatti, affascinante regina che si innamora di lui e lo tiene prigioniero - come accade fra l'altro a Ruggiero, che fa invaghiare di sé Alcina - egli, proprio per il suo avvenente aspetto, è trattato alla stregua di un oggetto di desiderio, di una bella cosa appetibile: è concupito, imprigionato, reso schiavo, torturato, e soltanto all'intervento altrui deve infine la sua salvezza²⁰¹. Se si esclude la conclusione della vicenda, che naturalmente vede un Ruggiero accondiscendente alle lusinghe di Alcina, laddove Teagene si era mostrato assolutamente ferreo nella sua castità, è piuttosto simile il ruolo che entrambi rivestono di vittima della seduzione di una donna potente e capricciosa; inoltre, come abbiamo visto in precedenza, anche Ruggiero si trova assai di frequente nei panni di colui che viene salvato dall'intervento salvifico e provvidenziale di altri eroi (Bradamante, Melissa, Astolfo...).

Il motivo della castità, talmente centrale in Eliodoro da coinvolgere senza deroghe anche l'eroe maschile, è, come abbiamo visto, un motivo di assoluta rilevanza anche nella relazione fra i progenitori estensi. Ci permettiamo di insistere sulla questione, in quanto, come rileva anche Picchio, l'esaltazione di questo valore in modo così marcato costituisce una novità nella temperie culturale dell'epoca. Lo studioso mette in relazione il divieto di rapporti prematrimoniali imposto a Ruggiero e Bradamante, alle «sorprendenti considerazioni catulliane svolte da Sacripante nel I canto del poema, e all'eccezionale rilievo che ivi ricopre la perfezione dell'imene prima del matrimonio»²⁰². Secondo il critico

il rilievo di una simile dichiarazione in un luogo testuale come il primo canto, dove si raccolgono molti dei motivi e simboli guida del *Furioso*, non è facile da spiegare soprattutto se teniamo presente il *topos* corrente della tradizione lirica quattrocentesca rappresentato dall'invito opposto a cogliere la rosa prima che appassisca. Basti pensare che l'ammonimento seduttivo e libertino del *carpe diem*, tradotto in quello di "cogliere la rosa", quasi negli stessi anni passa da Lorenzo a Boiardo, a Poliziano, e torna ancora in Nicolò da Correggio e in Nicolò degli Agostini²⁰³.

²⁰¹ Bagoa lo libera a VIII, 12; dunque viene liberato dagli Etiopi a VIII, 16 (Eliodoro, *Etiopiche*, cit., p. 839; p. 844).

²⁰² F. Picchio, *Ariosto e Bacco due: Apocalisse e nuova religione nel «Furioso»*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2007, pp. 464-466.

²⁰³ Ivi, p. 464.

Picchio suggerisce dunque di spiegare l'inserimento del motivo del tabù della deflorazione proprio con Eliodoro. Nelle *Etiopiche* il tema è esplicito: l'astinenza prematrimoniale fra i due fidanzati è imposta da lei e condivisa da lui, ed è inserita all'interno di un percorso morale e religioso di purificazione interiore e di progressivo dominio di se stessi che culmina, dopo varie peregrinazioni, nel ritorno in patria, dove la verginità di entrambi viene comprovata pubblicamente, in apparenza come verifica delle condizioni preliminari per il sacrificio di vittime umane a Helios, in realtà come dimostrazione di una raggiunta maturità in vista di un matrimonio sacro voluto dagli dei. Nel *Furioso* dunque, Ariosto sembra fare suo l'assunto ideologico di Eliodoro e fare della castità prematrimoniale il vero indicatore della purezza interiore raggiunta da ogni coppia in formazione.

Romanzi greci 'mancati'. Isabella e Zerbino

Accanto al «pudico amore» a lieto fine di Ruggiero e Bradamante, troviamo nel *Furioso* un altro amore casto e tormentato, destinato però ad una ben più misera fine: quello fra Isabella e Zerbino. Anche questo amore più sfortunato merita di essere analizzato a fondo, soprattutto perché strettamente connesso a quel nucleo narrativo che Rajna vedeva affine ad alcuni elementi propri del romanzo eliodoro. La figlia del re di Galizia, infatti, racconta le romanzesche peripezie pregresse proprio in quella caverna che Rajna individuava come un calco dell'«antro di Eliodoro». Inoltre, come abbiamo già rilevato, proprio in quella grotta si trova, quale custode della fanciulla, quella stessa Gabrina protagonista di una novella che, come metteva in luce il critico, mostra forti analogie con il *plot* di Cnemone delle *Etiopiche*.

In primo luogo, si tratta in effetti, in entrambi i casi, di un racconto di secondo grado²⁰⁴: un personaggio minore interrompe la narrazione per raccontare

²⁰⁴ È curioso come i pochi che hanno fatto riferimento ad un romanzo greco come fonte per il *Furioso* abbiano rilevato questa presenza alle spalle di racconti di secondo grado; oltre a quanto notato da Rajna a proposito della storia di Gabrina, Janni, ad esempio, nota invece una somiglianza fra la novella di Ginevra e Ariodante e un episodio del romanzo di Caritone: «troviamo nell'Ariosto un episodio che ha tutta l'aria di derivare da Caritone: è l'episodio di Ariodante e Ginevra nel canto V dell'*Orlando Furioso*, somigliantissimo a quello che nel romanziere mette in moto drammaticamente tutta la serie di peripezie. In tutti e due i casi c'è un marito (o fidanzato) cui un perfido nemico fa credere un'infedeltà della rispettiva moglie (o fidanzata) facendosi ricevere di notte da una serva della donna, camuffata come la sua padrona, o comunque scambiata con lei, mentre l'ingannato sta a guardare nascosto. Per il Rajna la fonte è solamente un romanzo spagnolo della seconda metà del '400, *Tirante El Blanco*. Invece è facile mostrare quanto l'Ariosto somiglia a Caritone assai più che al

vicissitudini pregresse che hanno poi un ulteriore sviluppo anche sul piano della trama principale²⁰⁵. In secondo luogo, si riscontrano numerose affinità nella trama stessa della digressione, in particolare il motivo della calunnia messa in atto dalla donna rifiutata, nonché le numerose congruenze fra gli espedienti utilizzati dalle donne sleali (entrambe convincono con l'inganno il giovane renitente ad entrare nella stanza propria stanza da letto), benché il finale risulti ben più nero nella versione ariostesca²⁰⁶.

Oltre a ciò, anche altri segnali più nascosti ci fanno pensare ad una velata allusione al genere del romanzo alessandrino: a ben vedere infatti, i due nuclei narrativi, quello della vecchia Gabrina e quello degli amori di Zerbino e Isabella, sono strettamente connessi e proprio nella loro interazione si avverte l'eco di alcuni meccanismi tipici delle narrazioni alessandrine, sebbene rielaborati e rifunzionalizzati dal poeta ferrarese.

Se la si osserva attentamente, infatti, la trama della storia di Isabella e Zerbino, non sembra dissimile, nei suoi tratti principali, da un breve e condensato romanzo greco: la saracena, figlia del re di Galizia incontra, durante una giostra, Zerbino, figlio del re di Scozia, del quale si innamora subito. Il cavaliere, dal canto suo, ricambia anch'egli da subito il sentimento, ma sapendo di non poterla avere in moglie dal padre di lei, a causa della loro diversa fede, organizza il suo rapimento. Non potendo però compiere l'opera di persona, poiché impegnato nella guerra in Frisia a fianco del padre, manda per mare il suo fedele amico Odorico. Durante il viaggio che avrebbe dovuto portarla da Zerbino, però, la nave incontra una tempesta. Odorico e Isabella si salvano salendo su una scialuppa, insieme ad Almonio e

romanzo spagnolo che quindi non può essere stato l'intermediario (per lo meno non l'unico intermediario) tra il romanziere antico e il poeta moderno. In seguito, come si credeva, la storia del creduto adulterio passò da Ariosto a Bandello (I, 22, la storia di Timbreo e Cardona e Felice Lionata). Qui troviamo la più grande sorpresa, cioè troviamo ancora una volta che l'epigono somiglia al capostipite (Caritone) più del presunto modello immediato (Ariosto)» (P. Janni, *I "Kypriakà" di Boccaccio*, cit., p.135).

²⁰⁵ Si noti inoltre che la storia nelle *Etiopiche* è narrata in parte da Cnemone, in parte viene trovata scritta sulla tavoletta che recava con sé la serva di Demeneta, Tisbe, quando viene trovata defunta nella caverna. Non solo quindi anche qua ritroviamo una caverna come scenario, ma sia la narratrice Tisbe che il narratore Ermonide muoiono senza poter raccontare dettagliatamente l'intera vicenda.

²⁰⁶ In Eliodoro infatti, sebbene Cnemone venga effettivamente messo in ceppi dal padre e dunque esiliato per volontà del popolo, poco dopo scoprirà che la sua acerrima nemica ha fatto una terribile fine: come svelerà una tavoletta con cui viene ritrovato il cadavere della sua serva Tisbe, la donna infatti è morta, per opera proprio della sua ex complice, che tentava invano in tal modo di ottenere il perdono di Cnemone. Gabrina invece non solo riesce a far cedere il suo oggetto del desiderio con uno squallido ricatto, ma inoltre successivamente, venutole in odio il tanto desiderato Filandro, decide di sbarazzarsene facendolo avvelenare da un medico. Infine, con un ulteriore colpo di scena, somministra lo stesso veleno anche allo stesso medico, conducendolo a morte.

Corebo, ed abbandonano la nave riuscendo a salvarsi raggiungendo fortunatamente una spiaggia deserta. Odorico dunque manda Almonio, fedele compagno di Zerbino, a prendere alcuni cavalli, e confida a Corebo, suo fedele compagno, di essere acceso d'amore per la fanciulla e che ha intenzione di possederla. Corebo tenta invano di fermare l'amico, ma ne nasce un combattimento in cui egli rimane ucciso. Rimasti ormai soli, Odorico, non riuscendo con le buone maniere, inizia ad usare la forza per possedere la donna, quando, fortunatamente, giunge sul posto un gruppo di uomini e lui è costretto a fuggire. Isabella però, pur salvandosi *in extremis* dalla violenza di Odorico, non fa che passare «dalla padella alla brace», in quanto viene di lì a poco imprigionata in quella caverna da alcuni briganti, i quali, avendo intenzione di venderla, decidono di non farle violenza solo per poterne ottenere un maggior guadagno²⁰⁷.

Non manca proprio nulla: l'amore immediato e reciproco che sboccia durante una gara o una festività pubblica, l'ostacolo che impedisce le nozze e la fuga premeditata degli amanti; la tempesta d'ordinanza che devia il corso degli eventi e che conduce la fanciulla dapprima nelle mani di un uomo che non resiste alla sua bellezza e tenta di approfittarsi di lei, e dunque, sempre per un casuale concatenarsi di eventi, nelle grinfie di ladroni che intendono venderla al migliore offerente; la sua castità, d'altronde, viene in un modo o nell'altro sempre e comunque miracolosamente preservata. Il racconto di Isabella si presenta quindi come una sorta di 'assaggio' di romanzo greco rifatto in salsa medievale (ai giochi in onore del dio si sostituisce una giostra, l'ostacolo alle nozze è rappresentato dalla differente fede religiosa, Zerbino non può egli stesso accompagnare Isabella nella fuga perché impegnato in guerra).

Molto diverso però, dalle narrazioni alessandrine, si presenta il prosieguo della vicenda: mentre infatti la fanciulla viene avvistata e liberata da Orlando, Zerbino è finito appunto, per uno scherzo del destino, a fare da accompagnatore alla perfida custode della fanciulla: pur inconsapevole di ciò, il misero cavaliere sembra cogliere questa beffarda ironia della sorte quando si lamenta:

[...] Ohimè Fortuna fella
(Dicea) che cambio è questo che tu fai?
Coi che fu sopra le belle bella
ch'esser meco dovea levata m'hai

²⁰⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XIII, 30, v. 4.

ti par ch' in luogo ed in ristor di quella
si debba por costei ch' ora mi dai?
Stare in danno del tutto era men male
che fare un cambio tanto diseguale²⁰⁸.

Nella topica invettiva contro la «Fortuna fella», allo sfortunato amante scappa detto anche qualche dettaglio riguardo alla sua situazione sentimentale, che mette sull'avviso Gabrina: quando infatti egli piange la morte della sua bella fra i flutti - «colei che di bellezze e di virtuti/ unqua non ebbe e non avrà mai pare/ sommersa e rotta tra gli scogli acuti/ hai data ai pesci ed agli augei del mare [...]» - la malvagia donna infatti si ricorda di come più volte Isabella «[...] le avea già riferito/ come lasciasse la paterna riva/ e come rotta in mar da la procella/ si salvasse sulla spiaggia di Rocella». Dunque Gabrina non ci mette molto a capire che il cavaliere a cui è toccata in sorte è proprio Zerbino: «vide esser quel per cui sempre meschino/ fu d'Issabella il cor nel cavo monte;/ che di non veder lui più si lagnava/ che d'esser fatta ai malandrini schiava».

Ci troviamo di fronte, ancora una volta, ad una situazione topica del genere: uno dei due amanti che crede erroneamente che la propria dolce metà sia defunta mentre un personaggio incontrato per caso, che sempre per pura coincidenza è al corrente delle sue ultime vicissitudini, gli rivela che si è trattato soltanto di una morte apparente. Tuttavia, pur sapendo Gabrina che Isabella non è morta, a differenza di quanto accadrebbe in un romanzo antico, non comunica quanto sa all'amante disperato: «s'avede ben ch'egli ha falsa credenza/ che sia Issabella in mar rotta e sommersa:/ e ben ch'ella del certo abbia scienza,/ per non lo rallegrar pur la perversa/ quel che far lieto lo potria gli tace/ e sol gli dice quel che gli dispiace»²⁰⁹.

Alla fine Gabrina, scongiurata da Zerbino, si deciderà a rivelare al principe scozzese che la sua amata è ancora viva - «cosa non udirai che pro ti faccia/ [...] non è Issabella come credi morta;/ ma viva sì, ch'a' morti invidia porta» - ma non rinuncerà ad aggiungere una gratuita e falsa malignità sul suo conto: «è capitata in questi pochi giorni/ che non n'udisti, in man di più di venti;/ sì che, qualora anco in man tua ritorni,/ ve' se sperar di corre il fior convienti»²¹⁰. L'insinuazione che la

²⁰⁸ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., XXI, 132.

²⁰⁹ Ivi, XX, 133, vv. 1-4; 135, vv. 5-8; 136, vv. 5-8; 137, vv. 3-8.

²¹⁰ Ivi, XX, 140, vv.5-8; 141, vv.1-4.

verginità di Isabella sia stata irreparabilmente compromessa, è smentita dall'Ariosto stesso, che si indigna per il comportamento scorretto del suo stesso personaggio:

Ah vecchia maladetta come adorni
la tua menzogna e tu sai pur se menti.
Se ben in man de venti ell'era stata,
non l'avea alcun però violata²¹¹.

In realtà, se il poeta, dopo averci presentato un racconto dal sapore alessandrino, almeno nelle sue premesse iniziali, decide di operare un tale sovvertimento nella condotta dei personaggi, è perché non si prevede affatto, per i due amanti Isabella e Zerbino, l'atteso lieto fine. Com'è noto, i due riusciranno effettivamente ad incontrarsi nuovamente nel poema, ma la fine che spetta al cavaliere scozzese e alla principessa gallese è una fine tragica, che tanto stride con l'eco alessandrino che si avverte nell'avvio della loro storia²¹².

Sia che l'Ariosto abbia in mente le eroine dei romanzi greci, sia che pensasse, per contrasto, nel ribadire il numero degli uomini ai quali scampa la sua Isabella, alla Alatiel decameroniana finita invece vittima, felicemente, di tanti spasimanti, è evidente che egli voglia rimarcare, anche attraverso i rimandi delle fonti che circondano, e che fanno da scenario al *plot* di Isabella e Zerbino - e dunque, *in primis*, attraverso la storia 'eliodorea' di Gabrina - che il loro amore andrà in tutt'altra maniera, che quel romanzo d'amore apparentemente cominciato con le medesime premesse di quelli tramandati dalla tradizione, è destinato a contraddire ferocemente l'aspettativa del lettore con il suo tragico epilogo.

Non sorprende, in un autore come Ariosto, l'uso delle fonti in modo funzionale alla moltiplicazione e variazione degli episodi e dunque del messaggio di fondo che essi veicolano. Se da un lato dunque il rimando al genere funziona per Ruggiero e Bradamante come un indizio che permette al lettore di connotare sin dall'inizio la *liaison* fra i due capostipiti estesi come un amore destinato ad un futuro glorioso, dall'altro, l'affollarsi di memorie alessandrine attorno alla triste storia di Isabella e Zerbino accentua il contrasto della loro drammatica parabola di morte con

²¹¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., XX, 141, vv. 5-8.

²¹² Com'è noto il principe scozzese finirà ucciso da Mandricardo nel tentativo di difendere la spada di Orlando; più tardi la principessa gallese pur di non rinunciare alla propria fedeltà all'amato Zerbino messa a rischio dalla bramosia di Rodomonte nei suoi confronti, architetterà uno stratagemma per fare in modo che egli la uccida (Ivi, XXIV, 60-85; XXIX, 10-30).

l'altra più fortunata coppia del poema e con i suoi antecedenti letterari. E ci ricorda, in pieno stile ariostesco, per dirla con le parole di Javitch, «l'impossibilità di ogni rappresentazione definitiva nel *Furioso*», nonché la valenza ideologica sottesa ad ogni operazione di variazione nel poema:

[...] quando Ariosto rielabora una storia o un episodio conosciuti, o quando duplica o triplica il suo stesso materiale narrativo, la variazione permette al lettore di vedere come qualsiasi cosa narrata sia aperta a modificazioni, e offre al lettore differenti prospettive sull'oggetto rappresentato, allargandone e arricchendone così l'esperienza. La variazione sfida ogni visione fissa che si possa avere dell'oggetto o dell'azione, ma a differenza di certi tipi di *imitatio* essa non sostituisce quella visione con un'altra superiore e immutabile²¹³.

²¹³ D. Javitch, *Per una poetica della variatio*, in P. Trovato - M. Bordin (a cura di), *Lucrezia Borgia: storia e mito*, Olschki, Firenze 2006, pp. 139-50: 146.

3. Stampe, traduzioni, imitazioni

3. 1. La fortuna editoriale dei romanzi greci tra libertà e censura

Ancora alle soglie del Cinquecento Poliziano ignora l'identità dell'autore dei *Poemenikon libri*; Eliodoro attira la curiosità di Ercole I d'Este che ancora lo considera un «historicus»; Achille Tazio figura nella biblioteca di Castiglione sotto la generica denominazione di «Achille alexandrino griego»: si direbbe che il romanzo greco penetri con le sue suggestioni narrative nell'opera degli scrittori ben prima di acquistare una precisa fisionomia agli occhi dei letterati. Pur circolando sotto forma manoscritta esso risulta ancora, nei primi decenni del Cinquecento, un genere dall'identità sfuggente quanto quella dei suoi autori, la cui conoscenza, negli intellettuali del tempo, risulta ancora piuttosto approssimativa.

Come sappiamo, tuttavia, intorno alla metà del secolo, questi romanzi fanno il loro ingresso nelle maggiori tipografie dell'epoca ed escono finalmente a stampa, raggiungendo in breve tempo una grande popolarità. Eppure, come vedremo, questo quadro ambiguo non muta nel momento in cui queste opere iniziano ad essere pubblicate, ma persisterà ben oltre: prima ancora di essere convenientemente informati sulla fisionomia degli autori, malgrado si trovino davanti opere talvolta ancora incomplete, i più importanti tipografi del Cinquecento, incuriositi da queste piacevoli narrazioni ed intuendone le grandi potenzialità commerciali, si precipiteranno a pubblicarle - giustamente - convinti di ottenere un sicuro successo editoriale.

A tale fortuna editoriale cinquecentesca si sottraggono i due romanzi più “sfortunati”, ovvero quelli di Senofonte Efesio e di Caritone, sulle cui sorti editoriali ha senz’altro pesato non poco la presenza di un *codex unicus* (Laur. 627 Conv. Soppr.): il primo compare anzitutto nella traduzione italiana di Anton Maria Salvini nel 1723, dunque nella prima edizione in lingua originale curata dal dotto poligrafo e medico fiorentino Antonio Cocchi (1726); la *princeps* del secondo è stampata ad Amsterdam nel 1750 a cura del D’Orville¹.

I romanzi di Achille Tazio, Longo, Eliodoro, ci offrono invece con le loro singole vicende editoriali una testimonianza davvero indicativa delle peculiarità della fortuna e della ricezione di questi testi nel Cinquecento: l’analisi che segue verterà dunque sui soli testi che godettero di una notevole fortuna editoriale nel XVI secolo, e ne prenderà in esame principalmente le edizioni e le traduzioni più rilevanti dal punto di vista paratestuale. Prefazioni, scelte tipografiche, licenze editoriali che investono il piano narrativo e stilistico di tali opere si dimostrano infatti preziosi indicatori del giudizio e del valore letterario assegnato a questi testi dagli intellettuali nel Cinquecento.

In linea generale, possiamo affermare che emergono due tendenze opposte: da un lato, romanzi come *Leucippe e Clitofonte* o come *Dafni e Cloe* vengono sottoposti ad un processo di adeguamento al gusto del pubblico coevo, del quale i singoli editori cercano sempre di tenere conto in modo tale da corrispondere all’orizzonte di attesa dei lettori ed incontrare un sicuro successo. Nel maneggiare opere dallo statuto incerto, dunque, gli editori, i traduttori e talora gli imitatori tendono ad assimilare il più possibile questi testi, a partire dal titolo, ad altre tipologie di opere letterarie sentite come affini e, contemporaneamente, sono anche costretti talvolta ad effettuare alcune significative correzioni o censure, nel timore di incorrere in eventuali critiche. D’altra parte, il caso di Eliodoro avrà una storia ben diversa, in quanto, in virtù delle caratteristica ‘esemplarità’ propria delle *Etiopiche*, la narrazione favolosa di soggetto amoroso del vescovo di Emesa verrà abilmente

¹ Sulle vicende settecentesche di questi due romanzi si vedano: A. Guida, *Un apografo sconosciuto di Caritone, un’ambigua nota del Pasquali e una fallita impresa editoriale del ‘700*, cit., pp. 277-308; R. Roncali, *Due nuovi testimoni per Caritone*, Bari, Dedalo, 2002; N. Bianchi, *Caritone e Senofonte Efesio. Inediti di Giovanni Lami*, Bari, Dedalo, 2004; A. Guida, *Precisazioni su alcuni testimoni della fortuna di Caritone*, «Prometheus», 31 (2005), pp. 137-140; N. Bianchi, *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Bari, Dedalo, 2006; capp. III e IV; A. Guida, *Caritone in Vaticana* in G. Bastianini - A. Casanova (a cura di), *I papiri del romanzo antico*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 11-12 giugno 2009), Firenze, Istituto papirologico G. Vitelli, 2010, pp. 153-163.

presentata come una valida e affascinante alternativa ad una produzione narrativa analogamente incentrata sull'elemento sentimentale e avventuroso ma ormai sentita come declassata o eterodossa.

Come vedremo, infatti, se da un lato Achille Tazio e Longo susciteranno un certo imbarazzo negli editori a causa della leggerezza o licenziosità della materia trattata e verranno dunque sottoposti al primo dei due trattamenti descritti, il romanzo di Eliodoro, al contrario, subirà un'operazione di 'canonizzazione', dovuta a specifiche caratteristiche intrinseche dell'opera, che ne sancirà non solo la straordinaria fortuna, ma la renderà un esempio di narrazione favolosa 'di qualità', da contrapporre ora all'ormai squalificata produzione dei cosiddetti 'Amadigi', spesso sprezzantemente appellati al plurale, ad indicarne la trita omogeneità, ora ai poemi cavallereschi modellati sull'impianto narrativo ariostesco, considerato ormai incompatibile con le norme aristoteliche imperanti dalla metà del XVI secolo.

Si è perciò preferito partire dall'analisi della fortuna editoriale dei romanzi di Achille Tazio e Longo, nonostante l'ordine cronologico imponesse di partire da quella dell'autore delle *Etiopiche*, primo dei romanzi ad essere uscito a stampa, in modo da sottolineare questa significativa differenza di fondo nella ricezione di questi tre testi, e mettere adeguatamente in luce la maggiore importanza conferita da editori, letterati e teorici del Cinquecento a quell'«Omero della prosa» che viene a configurarsi senza dubbio come il più esemplare e più celebrato degli autori di romanzi antichi.

Leucippe e Clitofonte

Quando nel 1544 esce per la prima volta a stampa a Lione la traduzione latina del romanzo di Achille Tazio, il nome dell'autore nonché il titolo dell'opera sono ancora ignoti. La traduzione ad opera di Annibale della Croce (o Cruceio), inoltre, si presenta come parziale, trattandosi solo di un frammento dell'opera, come dichiara il titolo stesso: *Narrationis fragmentum e graeco in latinum conversum*².

² *Achillis Statii Narrationis amatoriae fragmentum e graeco in latinum conversum*, Lucio Annibale Cruceio interprete, Lugduni apud Seb. Gryphium, 1544. La dedicatoria è rivolta a Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1503-Madrid 1575), perfetta incarnazione dell'aristocratico rinascimentale, soldato e uomo di lettere. Il diplomatico spagnolo, ambasciatore a Venezia dal 1539 al 1547, è celebre anche per la sua biblioteca: appassionato collezionista di codici greci, egli era il possessore del codice sul quale il Cruceio esemplò la sua traduzione. Secondo quanto dice il *Memorial de los libros griegos de mano de la librería del Sr don Diego Hurtado de Mendoza* (un estratto del catalogo della biblioteca

Effettivamente, la traduzione del Cruceio corrisponde soltanto agli ultimi quattro libri del romanzo (V-VIII)³. L'ignota identità dell'autore e l'incompletezza della traduzione, non impediscono tuttavia a Lodovico Dolce, appena due anni dopo (1546), di pubblicarne la sua traduzione italiana a Venezia presso Gabriele Giolito de' Ferrari⁴. Nondimeno, il poligrafo veneziano non può esimersi dall'esprimere il proprio sgomento di fronte all'opera incessante e inesorabile del *tempus edax*, capace di travolgere le opere materiali degli uomini così come quelle letterarie:

Bene è vero signor Luigi mio Honorando che 'l tempo trionfando pur delle opre delle nostre mani rouinando i palazzi et distruggendo le città, ma anchora de i frutti d'i nostri ingegni, et d'i parti gloriosi dell'animo, in manierache molti nobilissimi libri si di oratori come di Poeti, di Historici, di philosophi, et d'altri Scrittori dell'una et dell'altra lingua si veggono alla nostra età, parte lacerati et guasti, et parte sono del tutto estinti. Ilche è di maggior danno agli studiosi delle buone lettere, che

di Hurtado de Mendoza conservato nel ms Egerton 602 della British Library è pubblicato da C. Graux, *Los origenes del fondo griego del Escorial* [éd. or.: *Essai sur les origines du fonds grecs de l'Escorial*, Paris, 1880], edición y traducción por G. De Andres, Madrid, Fundacion universitaria española 1982, pp. 364-379), l'ambasciatore possedeva due manoscritti dei romanzieri Achille Tazio e Eliodoro (vedi C. Graux, *Los origenes del fondo griego del Escorial*, cit., p. 374 nr. 253 e p. 376 nr. 305; R. Roncali, *I romanzi greci di Hurtado*, in L. Canfora - J. de Mariana - A. Schott (a cura di), *Il Fozio ritrovato*, Bari, Dedalo, 2001, p. 361).

³ Il Cruceio aveva a disposizione un solo manoscritto senza i primi quattro libri e dunque senza la sua *inscriptio* e forse senza *subscriptio* (ugualmente assente nella maggior parte della tradizione del romanzo, ad eccezione del Vat. Gr. 1349, dove nella *subscriptio* non si leggono che i nomi dei protagonisti). Come dichiara lo stesso Cruceio, il codice glielo aveva procurato l'amico Ottavio Ferrari: si tratta di Octavianus Ferrarius, nato a Milano nel 1518 e morto a Padova nel 1586, professore a Milano e Padova, amico, oltre del Cruceius, di Bartholomeus Capra, Aldus Manutius (minor) e Paulus Manutius: scrisse il *De origine romanorum liber*, il *De disciplina encyclica liber*, dedicato al Cruceius, *De sermonibus exotericis liber*, dedicato al Capra (Cfr. R. Roncali, *I romanzi greci di Hurtado*, cit., p. 362, n. 4). A lungo si è ignorato quale fosse il manoscritto utilizzato dal Cruceio; come afferma Vilborg «It is not known from which codex he translated the text; none of our MSS contains only the four last books» (Achilles Tattius, *Leucippe and Clitophon*, a cura di E. Vilborg, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1955, p. LXXV). Recentemente, tuttavia, come rileva Nunzio Bianchi, questa lacuna è stata colmata: un manoscritto a lungo trascurato è stato riscoperto e rivalutato; l'esame filologico ha stabilito con una certa sicurezza che il testo del romanzo utilizzato nella traduzione da Della Croce corrisponde a quello del manoscritto conservato attualmente nel monastero di Santa Caterina sul monte Sinai con la segnatura 1197, difatti anepigrafo e contenente i soli ultimi quattro libri del romanzo di Achille Tazio. La mano dello scriba è inoltre stata recentemente identificata con quella dell'erudito cretese Zacharias Calliergi (ca. 1470/3 – dopo il 1524). Bianchi ipotizza che esso possa essere stato scritto a Venezia da Calliergi e dunque sia pervenuto, già mutilo, nella biblioteca dell'erudito Giovanni Battista Rasario (Valduggia (Novara) 1517 - Pavia 1578), il cui nome compare sul manoscritto e che fu professore di lettere latine e greche a Venezia per ventidue anni (N. Bianchi, *Achille Tattius édité et inédit au XVI^e siècle*, cit., pp. 40-42).

⁴ *Amorosi ragionamenti, ne' quali si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotti per Lodovico Dolce da' frammenti d'un antico scrittore Greco*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1546. Il Dolce ne opera inoltre una ristampa immediata l'anno successivo: *Amorosi ragionamenti ne' quali si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotti per Lodovico Dolce da' frammenti d'un antico scrittore Greco. Di nuovo corretti e ristampati*. In Venezia, per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

non è al mondo la rouina de gli edificij et delle città: percioche quelli et queste possono piu belli et più ampie riformare. ma le perdute fatiche di tanti chiarissimi intelletti quando si ricouranno elle? et le guaste et deformi quando si ritorneranno alla loro primiera bellezza et integrità?⁵

Dunque il Dolce prosegue facendo presente che il «volumetto», da lui intitolato *Amorosi ragionamenti*

[...] scritto già molti anni nella Lingua Greca è peruenuto alle nostre mani senza il suo principio et senza il suo fine: et quel che etiandio è degno di compassione non si sa il nome dell'Autore: se esso per aventura non fu quel Clitophonte nella cui persona questi ragionamenti si raccontano: ma qualunque egli si fu, non si può errare a credere, ch'ei si fosse uno di quelli ingenuosi Sophisti: de quai tanto ne era già abbondevole la Grecia⁶.

Il traduttore quindi si mostra tanto ignaro dell'identità dell'autore da potersi figurare il Clitofonte protagonista delle vicende narrate come l'artefice dell'opera stessa; inoltre, egli non è neanche consapevole del fatto che l'opera a lui pervenuta è mancante del solo inizio e non anche della fine. In ogni caso, egli si dispone a «donare al mondo» la sua versione italiana del romanzo, «essendo l'opera non meno dotta, che dilettevole», sicuramente spinto a tale operazione dall'averla precedentemente letta «ridotta in bellissimo stile latino»⁷.

Non risultano cambiamenti sostanziali rispetto all'originale nella versione del Dolce, per quanto vada ricordata la nota libertà con cui il poligrafo veneziano intendesse la sua attività di traduttore⁸. Come sottolinea Borsetto, verso la metà del

⁵ L. Dolce, *Amorosi ragionamenti*, cit., c. 2rv. La dedicatoria è esemplata anch'essa su quella del Cruceio, di cui riprende la lunga introduzione sulla misera sorte delle opere letterarie nel tempo, destinate a perdersi nell'oblio o a sopravvivere solo parzialmente, come è accaduto al romanzo in questione.

⁶ Ivi, c.3r. L'ipotesi - ripresa testualmente da Dolce - era già stata formulata nella dedicatoria anche dal Cruceio: «Cuius non solum partem maiorem, uerum etiam auctoris nomen desideramus: quanquam, si coniecturas sequi uolumus, libelli auctor uideri possit Clitophon is, sub cuius persona res tota in hisce postremis libris (siue fabula ea sit, siue historia) explicatur. Sed ego hac de re, utpote incerta, pluribus agere nolo. Tantum dico, uideri mihi libelli eius auctorem fuisse Sophistam aliquem ex iis, quos multos olim habuit Graecia» (*Narrationis amatoriae fragmentum e graeco in latinum conuersum*, cit, p. 4).

⁷ L. Dolce, *Amorosi ragionamenti*, cit., c.3r.

⁸ Tale è la reputazione del Dolce traduttore da indurre Giovanni Tesia nel suo *Atlante Letterario e Cronologico per lo studio della letteratura italiana* ad affermare: «Siamo costretti d'inserire il nome del Dolce in quest'opera di ricerche, per il solo motivo di prevenire i giovani studenti, che questo autore, malgrado la sua buona volontà, per voler troppo scrivere e troppo abbracciare, nulla fece di buono; e siccome alcuni di essi sogliono ricorrere alle di lui traduzioni, egli è giusto di prevenirli, che nessuna idea leggendole, e facendone uso, potranno formarsi delle bellezze originali dei classici latini

Cinquecento, l'impresa editoriale ha essenzialmente bisogno di produrre libri sempre nuovi e diversi, e soddisfare il costante bisogno di novità è proprio quanto viene richiesto al traduttore. Questo, in ultima analisi, fu senza dubbio il compito assunto dal Dolce dentro e fuori l'officina Giolito: dedicatorie, introduzioni, prefazioni da lui redatte rendono testimonianza della sua selezione accurata dei testi sulla base del calcolo dell'«orizzonte di attesa» del pubblico, della novità e piacevolezza della materia trattata, e anche della continua opera di motivazione del testo portata avanti dall'autore, sempre attento a dare ragione dell'immissione o reimmissione sul mercato del testo che di volta in volta si trova a pubblicare⁹.

Meno attento ed accurato invece, il vero e proprio esercizio di traduzione («l'ufficio di tradurre», come lo chiama l'autore), sempre privo di specifici riscontri sull'originale, e per di più eseguito su lingue spesso a lui sconosciute: nonostante le numerose traduzioni di autori greci eseguite dal poligrafo veneziano - fra cui non solo quella del nostro romanziere, ma anche Appiano Alessandrino, Falaride, Filostrato, Euripide, Niceta Acominatus Choniata, Omero, Johannes Zonaras - sappiamo che il Dolce non conosceva effettivamente il greco, e dunque esse non sono in realtà che «semplici riscritture, lavori di seconda mano direttamente effettuati su esemplari latini manoscritti o a stampa, o magari su testi italiani editi da poco e secondo il costume del tempo neppure regolarmente citati»¹⁰.

Molto più accurato il lavoro di Francesco Angelo Coccio, al quale va il merito di aver finalmente restituito un'identità al romanziere, nonché quello di aver consegnato al pubblico di lettori l'opera nella sua interezza¹¹. Nel 1551, sempre a

da lui tradotti; onde e questa lettura, e l'uso di queste traduzioni potrà esser loro di danno anziché di profitto» (cfr. Id., *Atlante Letterario e Cronologico per lo studio della letteratura italiana dal principio del XIII secolo fino al termine del secolo XVIII*, vol. I, Livorno, Glauco Masi, 1828, p. 51).

⁹ Sull'attività di traduttore di Lodovico Dolce cfr. L. Borsetto, *Scrittura, riscrittura, tipografia: «l'ufficio di tradurre» di L. Dolce dentro e fuori la stamperia giolitina*, in Id., *Il furto di Prometeo. Imitazione scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Ed. dall'Orso, 1990, pp. 256-276. Sul lavoro di Dolce collaboratore editoriale si veda C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp. 58-60. e soprattutto P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 209-240; in generale sulla vita e le opere dell'autore R. H. Terpening, *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.

¹⁰ L. Borsetto, *Scrittura, riscrittura, tipografia: «l'ufficio di tradurre»*, cit., pp. 263-264.

¹¹ Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, In Venezia, per Pietro e Fratelli Niccolini da Sabio. 1551. Francesco Angelo Coccio da Jano, autore di questa traduzione, dedica l'opera a Silvestro Gigli, decano di Lucca. Nella dedicatoria, il traduttore spiega di come si diede da fare per trovare, fra gli autori greci, alcuni che ancora non fossero stati pubblicati a stampa e tradotti né in latino né in italiano fino a quel momento. Finalmente, aggiunge, grazie alla cortesia del greco Giorgio Corinzi di Monembasiense, gli capitò alle mani questo libro, e credendo di aver trovato un'opera che rispondesse ai detti requisiti, si mise a tradurlo in

Venezia, il romanzo usciva infatti sotto il titolo: Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e Clitofonte, nuovamente tradotto dalla lingua greca*¹². Il traduttore, pur non essendo fra i più conosciuti letterati dell'epoca, doveva essere uno studioso di una certa importanza nel contesto del circolo che ruotava attorno a Pietro Aretino¹³.

Inoltre, la sua dedicatoria si rivela preziosa per comprendere quale fosse, a quell'altezza cronologica, il giudizio letterario del traduttore su Achille Tazio. Alla ricerca di autori greci inediti, il Coccio racconta di come gli venne alle mani

[...] un vago et gentile scrittore di amorosi accidenti, del quale appresso di Suida con parole di questo tenore n'è fatta menzione. «Achille Tatio Alessandrino scrisse dell'amore di Leucippe et di Clitophonte, et d'altri amorosi avvenimenti in otto libri. fu egli cristiano ultimamente et Vescovo. Scrisse ancho della sphaera, et della etymologia, et di varia historia, nella quale fa menzione di molti, et grandi, et mirabili uomini. il suo stile in tutte le opere è simile a quello, col quale ha trattato le cose amoroze. Similmente Photio ne i commentari, et numerazione che fa de libri, i quali egli haveva letti, oltre le altre ne dice queste parole: «Achille Tatio pare che nella locuzione et componimento sia ornato, percioche ella è chiara et significante, et quando usa li traslati, gli usa molto acconciamente. i giri delle sue sentenze per lo piu sono concisi, aperti, et soavi, et col lor

italiano. Benché egli si sbagliasse a pensare di essere stato il primo a tradurlo, dal momento che già erano uscite sia la traduzione del Cruceio sia quella del Dolce, il suo merito fu senz'altro quello di essere stato il primo a dare alle stampe il libro per intero. Non sappiamo su quale manoscritto esemplasse la sua traduzione, ma sicuramente Coccio dovette lavorare su un solo manoscritto, come ammette gli stesso nell'avviso *Alli begnini lettori* annesso alla conclusione della traduzione del romanzo: «Io veramente posso affermare, che con tutta quella diligente cura che vi ho posta, non ho potuto assicurarmi, si che in quest'opera non siano corsi quegli errori, i quali in parte sono proprij della negligenza di coloro, che sostengono un cotal carico; e in parte de varij accidenti, che sopravengono continuamente nello stampare. Non voglio dir di quei, che traducendo posso haver commessi o per mio poco sapere, o perché ancho tradussi con l'aiuto solamente d'un'esemplare, il quale per avventura non era si ben corretto, che del tutto io me ne sia potuto star sicuro» (Ivi, c. 115rv). L'epistola dedicatoria si trova anche riprodotta integralmente in P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, «La Cultura» 27 (1989), pp. 387-417: pp. 411-415. Il passo citato è a p. 415. Sull'edizione del Cruceio si veda anche N. Bianchi, *Achille Tatius édité et inédit au XVI^e siècle*, cit., pp. 44-48.

¹² A volte, questa traduzione è citata con la data 1550: alla fine del volume leggiamo: «Il fine de gli otto libri d'Achille Tatio Alessandrino, tradotti per Francesc'Angelo Coccio da Iano, et nuovamente stampati da Piero et fratelli de Nicolini da Sabio in Venetia MDL» (Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, cit., c. 114v), ma nel frontespizio, dopo la marca tipografica, figura l'anno MDLI. Cfr. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, cit., pp. 411-415.

¹³ Per informazioni su Angelo Coccio si vedano il già citato articolo di P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, cit. e S. Benedetti, *La Tavola di Cebete Thebano, «Dialogo ridotto di greco in volgare» da Francesco Angelo Coccio*, in W. Geerts - A. Paternoster - F. Pignatti (a cura di), *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, Giornate di studio (Anversa, 21-22 febbraio 1997), Roma, Bulzoni, 2001, pp. 79-97.

suono porgono dilettazone a gli orecchi. et serba gran similitudine nell'apparecchio et forma delle narrazioni con quelle di Heliodoro»¹⁴.

Come nota Nunzio Bianchi, il passo citato si rivela di estrema importanza non solo ai fini della nostra indagine sulla ricezione di Achille Tazio nel XVI secolo, ma anche perché vi troviamo la prima traduzione italiana a stampa dell'articolo dedicato al romanziere nel lessico bizantino della *Suda* - allora peraltro disponibile nell'*editio princeps* operata da Demetrio Calcondila (Milano 1499) o nell'edizione aldina (1514) - e del capitolo 87 della *Biblioteca* di Fozio (che sarà stampata solo nel 1601, lo stesso anno della *princeps* di Achille Tazio¹⁵).

Le due fonti vengono infatti offerte dal traduttore che vuole finalmente, al contrario dei predecessori, restituire nel modo più completo possibile un'identità al romanziere alessandrino. Il dato più significativo, inoltre, è rappresentato dalla scelta, da parte di Coccio, di omettere, della suddetta traduzione della *Biblioteca*, il passo in cui Fozio esprimeva le proprie riserve morali sul romanzo. Il traduttore tralascia infatti non certo casualmente il punto in cui Fozio metteva in guardia il lettore sul «carattere oltremodo indecente e scabroso delle situazioni» che «rovina da cima a fondo le intenzioni e l'impegno dello scrittore e induce i lettori a respingere e fuggire tale opera», e anche quando, più avanti, riporta il confronto operato da Fozio fra Eliodoro e Tazio, riferisce solo della «gran similitudine nell'apparecchio e forma delle narrazioni fra i due romanzi», mentre evita di riportare la scomoda differenza che fra i due rilevava l'autore della *Biblioteca*, ovvero la «esecrabile volgarità» di Tazio contro alla più volte lodata *sofrosune* dei personaggi di Eliodoro¹⁶.

Non è difficile collegare questa scelta del traduttore - dovuta sicuramente al clima 'tridentino' che già si respirava all'epoca del Coccio - con quella di omettere

¹⁴ Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, cit., c. *5rv (Cfr anche P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, cit., 1989, p. 413).

¹⁵ N. Bianchi, *Achille Tatius édité et inédit au XVI^e siècle*, cit., pp. 44-48.

¹⁶ Citiamo dall'edizione moderna a cura di N. Wilson: «Ho letto gli otto libri sulle avventure di Leucippe e Clitofonte scritti da Achille Tazio di Alessandria: l'opera è un romanzo che ci presenta vicende d'amore inusitate. Mi pare che questo lavoro si segnali sia per lo stile che per la struttura: il linguaggio, difatti, è limpido e l'uso dei traslati - ogni volta che l'autore vi ricorre - appropriato; i periodi sono quasi sempre concisi, chiari e gradevoli, e con la loro musicalità seducono l'ascoltatore. Tuttavia, il carattere oltremodo indecente e scabroso delle situazioni rovina da cima a fondo le intenzioni e l'impegno dello scrittore e induce i lettori a respingere e fuggire tale opera. Questo romanzo - a parte i nomi dei personaggi e l'esecrabile volgarità - presenta una forte somiglianza con le *Etiopiche* di Eliodoro e nella struttura e nell'invenzione dei racconti» (Fozio, *Biblioteca*, a cura di N. Wilson, Milano, Adelphi, 1992, p. 176). Sull'argomento si veda anche M. Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, cit., 1986.

interamente, nella sua traduzione del romanzo, la diatriba tra Menelao e Clitofonte alla fine del secondo libro di *Leucippe e Clitofonte*, nella quale i due si impegnano a difendere rispettivamente l'amore omosessuale e quello eterosessuale¹⁷: «[...] abbiamo in questo luogo lasciato di stampare una piccola particella, forse di venticinque versi, avendo pensato ch'ella poteva bruttamente macchiar quest'amorosa narrazione, la quale nel rimanente è honestissima»¹⁸.

Del resto il romanzo di Achille Tazio era stato etichettato come contrario alla norma già a partire dalla *Suda*, se si intende il cenno alla «atopia» delle relazioni sentimentali contenute al suo interno, come fa Maltese, non nel senso di una generica “stranezza” o “singolarità” degli amori narrati dal romanziere, bensì come un riferimento alla presenza dei rapporti omosessuali dispiegata senza remore nel romanzo¹⁹.

Una volta effettuate le necessarie epurazioni, il romanzo sembra però più che meritevole di pubblicazione agli occhi del traduttore, che ci tiene ad illustrare le ragioni che lo hanno spinto a volgarizzare questo testo:

Io adunque, accioche quel poco d'ingegno, che Iddio m'ha concesso per sua grazia, per mio difetto lasciandolo abbandonato et quasi per terra, non venga del tutto a perdersi, questo fra gli altri scrittori eleggendo, mi posi a tradurlo nella nostra lingua, tirato et dalla piacevolezza della materia, et dalla dolce maniera del dire. Et ritrovandomi alla fine haverlo tradotto, mi venne in pensiero, et meco stesso proposi, per dimonstrar la mia grata intention verso di lei, così rozzamente trascritto inviarlo a V.S.;[...]. Ne perche l'opra sia di soggetto amoroso, debbe V.S. vergognarsi che le sia dedicata, conciosia cosa che se ella vorrà ben riguardare, vedrà apertamente, che oltre il divino Platone, quei savi philosophi, che la sua dottrina hanno seguitato, et che con l'ali del lor sublime intelletto s'innalzarono sopra tutti alla contemplazione delle cose divine, non si riputarono a vergogna et di parlare et di scriver d'Amore, il quale in ogni tempo se non a tutti, almeno alla maggior parte ha dato copiosa, vaga, et alta materia di scrivere e di ragionare. [...] Siche V.S. prenda quest'opera con lieto animo, che quando dalle gravi cure de gli studij suoi ella si toglie, potrà per ricrearsi, et passar via la noia dell'animo affaticato, volgersi tal

¹⁷ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., II, 37-38, pp. 403-406.

¹⁸ Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, cit., c. 32v.

¹⁹ Come nota il critico, l'interpretazione vulgata del passo è invece quella neutrale che spiega il sintagma come un semplice rimando alla stranezza e alla singolarità degli amori presenti nel romanzo. E. V. Maltese, *Fozio (Bibl., 87), Achille Tazio e gli 'strani' amori del romanzo greco*, «Ktema», 36 (2011), pp. 25-28.

volta a legger questa piacevole narrazione. Et in vero, se 'l mio giudizio non erra, parmi che questo scrittore si proponesse di usare in tutto quella figura, la quale è da Greci chiamata Leptologia: onde si minutamente describe le cose, ch'egli non pur le dipinge, ma quasi vivamente le pone altrui dinanzi a gli occhi. La qual cosa suole apportar incredibil piacere a quei che leggono. et oltra che l'autore sparge per tutta l'opera molte vaghe et giovevoli sentenze, possiamo anche, volendo noi porvi diligente considerazione, pigliarne utili consigli, et ottimi ammaestramenti della vita, che si stanno ascosi sotto il velame del fabuloso ragionamento. Ma perche lungo sarebbe a volergli in questo luogo dimostrare, et lo scoprirne piccola parte saria forse come niente riputato, perciò tengo sia ottimamente fatto trapassargli: massimamente avendo io per cosa chiara, che per l'acutezza del suo intelletto molto meglio di me, et più internamente potranno esser ritrovati e scoperti da V.S. [...]²⁰.

Abbiamo scelto di riportare questo lungo estratto in quanto il Coccio ci consegna affermazioni piuttosto acute sull'autore, individuandone in effetti i caratteri stilistici più distintivi. Il romanzo di Achille Tazio presenta il vantaggio di essere una «piacevole narrazione» non solo per gli avvenimenti raccontati ma anche per lo stile, contraddistinto in particolare da quella che egli chiama *leptologia*, ovvero di quella icasticità effettivamente propria di Achille Tazio già precedentemente messa in luce, la stessa che aveva spinto una artista come Tiziano a replicarne l'incipitario ratto d'Europa in una delle sue tele di argomento mitologico.

Se dunque risulta indubbio e significativo il valore letterario tributato all'opera, dalla dedicatoria emergono però alcune spie della preoccupazione, da parte dell'autore, di incorrere in eventuali critiche di ordine morale: lo si vede, in primo luogo, dall'insistenza sospetta sul fatto che il «soggetto amoroso» proprio dell'opera non debba suscitare biasimo né vergogna, in quanto, come dimostrano i «savi philosophi», l'Amore, origine e fine di tutte le azioni umane, è un argomento degno di essere trattato²¹. Inoltre, pare che il Coccio, sempre nell'intento di difendersi da eventuali accuse che potrebbero essergli rivolte in merito alla scarsa levatura morale dell'opera, tenga a sottolineare che il romanzo, caratterizzato da uno stile

²⁰ Achille Tazio Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, cit., cc. *vv-*vir, *viir, *viiiv-*viiiiv (P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, cit., pp. 413-414).

²¹ Si noti che accanto alla traduzione di Tazio, il Coccio si era dedicato più che altro alla traduzione di «sommi philosophi». Cfr. S. Benedetti, *La Tavola di Cebete Thebano*, «Dialogo ridotto di greco in volgare» da Francesco Angelo Coccio, cit., p. 86.

sentenzioso, pullula in verità di «utili consigli» e di «ottimi ammaestramenti di vita [...] ascosi sotto il velame del fabuloso ragionamento».

Tale atteggiamento di malcelato imbarazzo o di sfoggio 'sospetto' di giustificazioni, come vedremo, sarà condiviso anche da altri traduttori di romanzi greci: gli autori che si succedono di volta in volta ad affrontare le edizioni di tali romanzi - con l'eccezione dell'irreprensibile romanzo di Eliodoro - si trovano difatti a fare i conti con lo statuto incerto e sfuggente di tali opere, dal valore canonico piuttosto debole e dal contenuto spesso licenzioso²².

Se dunque, come vedremo, la problematicità quasi 'costitutiva' del genere indurrà i traduttori cinquecenteschi ad infliggere alcune piccole ma pur significative censure a questi romanzi, è vero anche che la loro potenziale eterodossia, tuttavia, non riuscirà affatto a contenerne la progressiva divulgazione. Anzi, nel caso del Coccio, l'alto numero delle ristampe - altre cinque volte nel sec XVI (1560, 1563, 1568, 1578, 1598), tre volte nel XVII (1600, 1608, 1617)²³ - fa sì che essa si configuri, fra le svariate traduzioni approntate dall'autore, come quella dalla fortuna editoriale più longeva²⁴.

Naturalmente, ad essa seguirono, di lì a poco, edizioni vernacolari finalmente complete anche nelle altre lingue europee: *in primis*, il Cruceio, pur dimenticandosi di menzionare il Coccio nella sua prefazione, riusciva finalmente, tre anni dopo (1554), a completare la sua traduzione latina e a stamparla a Basilea²⁵. Dunque, nel

²² Approfondisce questo aspetto M. Residori, in Id., *La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle. Remarques sur le Tasse et Guarini*, in P. Bravo - C. Iglesias - G. Sangirardi (a cura di), *La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XV-XVII siècles)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 283-297.

²³ Le citiamo sinteticamente in successione cronologica: Venezia, Lorenzini, 1560; Venezia, Domenico Cavalcalovo 1563; Venezia, Domenico Cavalcabue e Domenico Farri, 1568; Venezia, Ruffinelli, 1578; Firenze, Filippo Giunta, 1598; Treviso, Zanetti, 1600; Venezia, Bonfadino, 1608; Firenze, Giunti 1617.

²⁴ Sulle altre traduzioni e sull'opera del Coccio in generale si veda P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, cit., pp. 393-394.

²⁵ *Achillis Statii Alexandrini de Clitophontis et Leucippes amoribus libri VIII e graecis latini facti a L. A. Cruceio*, Basileae 1554. Il Della Croce, informato da Filippo Archinto (1495-1558), vescovo di Saluzzo e allora nunzio apostolico a Venezia (1553-1556) dell'esistenza, a Roma, di un manoscritto contenente il romanzo nella sua interezza (Vat. Gr. 1350) - come aveva già segnalato anche Conrad Gesner nella sua *Bibliotheca universalis* («Achilles Staius scripsit libros octo Graece de Leucippes et Clitophontis amore. extant Romae in Vaticana bibliotheca», C. Gesner, *Bibliotheca universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, Latina, Graeca, et Hebraica [...]*, Tiguri, 1545, c. 2v) - fu in grado di pubblicare la sua traduzione completa del romanzo, che apparve esattamente dieci anni dopo la precedente versione parziale, a Basilea, nel 1554, presso l'Hervagio. A testimonianza dell'incertezza residua sul nome dell'autore, sul frontespizio l'autore è chiamato Achille Stazio. La traduzione del Della Croce non è letterale ma svolge fedelmente il senso dell'originale; egli non si allontanò dal suo testo che nei luoghi corrotti, che ristabilì per via di congettura. Benché questo caso si presentasse assai spesso, nondimeno il suo manoscritto era

giro di pochi anni, non tardarono a seguire anche quella francese (Lione, 1556), e inglese (Londra, 1597), mentre più tardivamente uscì a stampa quella spagnola (Madrid, 1617)²⁶. La dedicatoria dell'edizione Giunti del 1598, testimonia, ormai alla fine del secolo, una persistente fortuna dell'opera, la quale, a quasi cinquant'anni di distanza dall'edizione del Coccio, è ancora presentata come «grandemente bella», per l'«ingegnosa invenzione» e l'«elegante descrizione», ma da cui è possibile anche «trarre dell'utile» e ottenere «ottimi consigli» per la propria vita:

Son mi mosso à impiegar la fatica di ristampar questo libro per più cagioni; e perché l'opera era di già mancata nelle librerie, né più se ne trovavano, e perché ell'è in se stessa grandemente bella sì per l'ingegnosa invenzione, & elegante descrizione, sì per l'utile che se ne trae leggendola, che in vero non è piccolo, potendo l'uomo acquistarne molto di prudenza con l'apprender da diverse azioni quel ch'al ben viuere possa ò giovare ò nuocere; onde sappia in ciò & à se, & ad altri dare ottimi consigli auendo fatta di più cose esperienza nella vita, e ne' costumi altrui. Di quì nasce ancora, che essendo la presente narrazione tale è desiderata da molti, à i quali in altro modo non si sarebbe potuto compiacere²⁷.

Da rimarcare, nel quadro delineato fino ad ora, sono gli elementi comuni e quelli discordanti che mostrano i paratesti delle varie edizioni: se in tutte si sottolinea, in effetti, senza temere le ridondanze, il ruolo centrale giocato nel testo dal tema amoroso - *Narrationis amatoriae fragmentum; Amadori ragionamenti [...] compassionevole amore di due amanti; Dell'amore di Leucippe e Clitofonte; Achillis Statii Alexandrini de Clitophontis et Leucippes amoribus* - attraverso titoli che con il passare del tempo tendono a convergere verso uno schema comune, dal punto di

decisamente migliore di quello su cui venne stampato più tardi l'originale greco.

²⁶ *Propos amoureux contenant le discours des amours et mariage du seigneur Clitophant [sic] et damoiselle Leusippe d'Achilles Tatius, traduitz de grec en langue latine et tusquane, et depuis nouvellement remitz en langue françoise, par Jacques De Rochemaure*, Lyon, 1556, (ristampata nel 1572 e 1573) seguita dall'edizione parigina *Les amours de Clitophon et de Leucippe, escrits jadis en Grec, par Achilles Staius Alexandrin, et depuis mis en Latin, par L. Annibal Della Croce Italien, et nouvellement traduits en vers François, par François De Belleforest*, Paris, 1568; Achilles Tatius, *The most delectable and plesant historye of Clitophon and Leucippe nowe newlie translated into English by W. Burton*, London, 1597; *Los mas fieles amantes Leucipe y Clitofonte, Historia Griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego Agreda y Vargas*, en Madrid por Juan de la Cuesta, 1617.

²⁷ Achille Tazio *Dell'amore di Clitofonte e di Leucippe tradotto di lingua greca in toscana dal sig. Francesco Angelo Coccio con nuova aggiunta de' sommari di ogni libro e una tavola copiosissima di tutto quello che nell'opera si contiene*. In Firenze, per Filippo Giunta, 1598. La dedicatoria citata è datata 19 agosto 1597, ed è scritta da Filippo Giunti a Girolamo da Sommaia, (Ivi, c. [I]rv).

vista rematico, che presenta, come vedremo anche in seguito, una maggiore varietà, osserviamo la peculiare scelta del Dolce che riunisce in un unico titolo le due definizioni di *ragionamenti* e di *dialogo*. È probabile che la seconda definizione dipendesse dalla volontà dell'autore di rendere esplicito il carattere omodiegetico del testo di Achille Tazio, ma è anche possibile, come ipotizza Residori, che la decisione del poligrafo fosse stata influenzata dal successo allora recente delle opere «sulfureuses» dell'Aretino (*Ragionamento* del 1534 e il *Dialogo* del 1536)²⁸. Non stupisce un'operazione di questo tipo da parte del Dolce, il cui obiettivo piuttosto scoperto è quello di omologare la traduzione del romanzo di Achille Tazio agli altri prodotti di successo della stampa veneziana dell'epoca, conferendogli una voluta 'aria familiare', ammiccando difatti, oltre alle opere aretiniane, anche a tutta quella produzione narrativa in prosa fatta di *historie* generalmente *compassionevoli* di una coppia di amanti nobili o perfino nobilissimi che imperversavano nelle tipografie del suo tempo²⁹.

Leucippe e Clitofonte non sono dunque che un altro paio di compassionevoli amanti di cui i lettori sono avidi di conoscere le traversie. L'interesse famelico rivolto al contenuto e l'assai minore cura nella ricostruzione della contestualizzazione dell'opera, è testimoniato anche dal fatto che per quasi tutti questi romanzi, le versioni vernacolari precedettero di gran lunga la *princeps*: nonostante i ripetuti tentativi di pubblicazione del romanzo da parte di Fulvio Orsini, infatti, la versione in lingua originale dell'opera di Achille Tazio uscì infine solamente nel 1601, a Heidelberg, presso l'officina di Hyeronimus Commelinus³⁰.

²⁸ M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 286.

²⁹ Riportiamo gli esempi fatti da Residori nel suo studio: *Historia diletteuole di duoi amanti. I quai dopo molto travagliati accidenti, hebbero del suo amore, in lietissimo fine. Con altri casi seguiti, hora dal Fortunato posti in luce*, in Venetia, Giovanni Padovano [circa 1540]; *Vn bellissimo innamoramento de duo nobilissimi amanti, nominati Florio e Biancefio. Nuovamente ristampato*. In Venetia, appresso Fabio e Agostin Zoppini fratelli, 1587; *La historia compassionevole de duoi amanti, Guiscardo et Gismonda nuouamente ristampata*, in Venetia, in Frezzaria al segno della Regina, 1591. Degli elementi di questo schema si riconoscono anche nel titolo di una edizione della celebre novella di Luigi da Porto (*Historia nuouamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro amorosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo Della Scala*, in Venetia, per Giovan Griffio, 1553) e nel racconto di una esecuzione capitale che aveva fatto molto rumore nella cronaca bolognese, reso patetico da Giulio Cesare Croce all'inizio della sua carriera: *Caso compassionevole et lacrimoso lamento de' duoi infelici amanti, condannati dalla giustitia in Bologna, alli 3 di gennaio 1587 (Ibidem)*.

³⁰ Si veda sui tentativi di Fulvio Orsini e i suoi *excerpta* N. Bianchi, *Achille Tatius édité et inédit au XVI^e siècle*, cit., pp. 37-65. Insieme ad Achille Tazio, l'*editio princeps* commeliniana conteneva anche quella di Longo e Partenio: *Achillis Tatii, De Clitophonis et Leucippes amoribus lib. VIII, Longi Sophistae, De Daphnidis et Chloes amoribus lib. IV, Parthenii Nicaensis, De amatorii affectibus lib. I iterum edita graece et latine*, per Juda e Nikolaus Bonnevict, presso Hyeronimus Commelinus, Heidelberg, 1601. Tali raggruppamenti inducono pensare che agli occhi dell'industria tipografica tali

Certamente gli imitatori non aspettarono l'uscita a stampa della *princeps* commeliniana. Alle prime traduzioni del romanzo, infatti, sebbene ancora incomplete, fecero immediatamente seguito i primi tentativi di *aemulatio*. La prima opera scritta sotto l'influenza diretta del romanzo di Achille Tazio è considerata da Plepeltz la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* di Alonso Núñez de Reinoso, pubblicata a Madrid nel 1552³¹: come si evince già a partire dalla data di pubblicazione assai precedente alla pubblicazione del romanzo in lingua spagnola, il romanziere spagnolo si servì della versione di italiana di Dolce; difatti, le analogie con il modello alessandrino sono relative ad episodi contenuti nei libri V-VIII di *Leucippe e Clitofonte*³². Esiliato in Italia, il Reinoso pubblica la sua opera a Venezia, e dichiara egli stesso il suo legame con Dolce:

Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros uno que *Razonamientos de amor* se llama, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él; y leyendo una carta que al principio estaba, vi que aquel libro había sido escrito primero en lengua griega, y después en latina, y últimamente en toscana; y pasando adelante hallé que comenzaba en el quinto libro. El haber sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los cuatro primeros libros, fue causa que más curiosamente desease entender de qué trataba, y a lo que pude juzgar, me pareció cosa de gran ingenio, y de viva y agraciada invención. Por lo cual acordé de, imitando y no romanzando, escribir esta mi obra [...] en la cual no uso más que de la invención y algunas palabras de aquellos razonamientos³³.

Sull'opera del Reinoso, il dato certamente più interessante è la sua dichiarata intenzione di presentarsi come adattamento e non come traduzione fedele del testo: non solo i nomi dei personaggi sono modificati e molte digressioni tipiche dello stile

opere venissero concepite, se non propriamente come appartenenti ad uno stesso genere, per lo meno come testi di materia affine e probabilmente destinabili ad una medesima tipologia lettore.

³¹ K. Plepeltz, *Achilles Tatius*, in G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 387-416: 414.

³² Secondo alcuni critici, in realtà, dal momento che l'opera uscì un anno prima della traduzione completa ad opera di Angelo Coccio, è probabile che l'autore facesse in tempo a conoscere il testo di Tazio nella sua interezza e a trarre spunti anche dai primi quattro libri del romanzo. Cfr. M. A. Teijeiro, *Clareo y Florisea o la historia de una mentira*, «Anuario de estudios filológicos», 7 (1984), pp. 353-359.

³³ A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea, natural de la ciudad de Éfeso. con otras obras en verso, parte al estilo Español y parte al Italiano*, in Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, 1552. L'opera è disponibile anche nell'edizione moderna *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Efeso* in B. C. Aribau (a cura di), *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, Atlas, BAE, n.º 3, 1975, pp. 431-468.

di Achille Tazio vengono drasticamente ridotte in modo da avvicinarsi il più possibile al gusto dei lettori dell'epoca; addirittura, l'autore corregge e modifica un elemento essenziale dal punto di vista narrativo, sostituendo, al cedimento di Clitofonte di fronte alle suppliche di Melite nella prigione, un Clareo che resiste stoicamente e mantiene intatta fino alla fine dell'opera la sua castità.

Il cambiamento risulta estremamente significativo perché lascia trasparire un mutamento sostanziale avvenuto in ambito morale rispetto al mondo ellenistico, nonché l'insorgere di preoccupazioni di eterodossia, come abbiamo già rilevato in precedenza parlando della traduzione del Coccio, nei letterati della metà del Cinquecento. A ribadire l'importanza assunta ora dal mantenimento della verginità, oltre alla modifica nella condotta sessuale del protagonista, anche i due nomi scelti dall'autore spagnolo per le due donne rivali nell'opera antica, Leucippe e Melite: il Reinoso infatti prosegue in maniera del tutto personale e originale il *plot* del personaggio di Melite, che egli rinomina Isea, con evidente rimando alla contrapposizione fra la casta Leucippe, ancora dotata, lungo tutto il romanzo, della 'flor', e la sua rivale, vedova e dunque non più illibata³⁴.

Anche in Italia, comunque, al fiorire delle traduzioni del romanzo si accompagnano le prime forme di riscrittura. Sebbene ancora non fosse uscito a stampa il testo integrale dell'opera, negli anni '40 del XVI secolo, quanto allora si conosceva di Achille Tazio era già stato apprezzato e imitato da Annibal Caro (1507-1566) nella sua *Comedia degli Straccioni*. Il commendatore poteva leggere con ogni probabilità il testo alessandrino sullo stesso manoscritto mutilo da cui il Della Croce ricavò il suo amoroso «fragmentum» e il Dolce di conseguenza i suoi *Amorosi ragionamenti*, come indica il fatto che le riprese e le corrispondenze con il testo greco sono limitate ai tre ultimi libri del romanzo.

La commedia, allestita dal commendatore prima di lasciare Roma tra il 1543 e il '44 su invito di Pier Luigi Farnese (ma rimasta inedita fino al 1582), si configura comunque, con la sua esplicita rielaborazione in forma drammatica degli ultimi libri di *Leucippe e Clitofonte*, come un'ulteriore dimostrazione del vivo interesse anche dei letterati italiani verso questa fonte di ispirazione ad un'altezza cronologica ancora precedente il vero e proprio *exploit* editoriale dei romanzi greci in Italia e in

³⁴ Per un'analisi dettagliata dell'operazione di adattamento condotta dal Reinoso e delle numerose discrepanze con Tazio si veda C. Marguet, *De «Leucipa y Clitofonte» de Aquiles Tacio a la «Historia de los amores de Clareo y Florisea» de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación*, «Criticon», 76 (1999), pp. 9-22.

Europa. Lo Sterzi, agli albori del Novecento, segnalava già la fonte greca per la commedia e ne metteva in luce la strettissima dipendenza soprattutto per quanto riguarda l'*escamotage* dell'apparente decapitazione di Giulietta modellata sull'analogo equivoco relativo a Leucippe.

Dall'«esame sui tipi e sulla trama» condotto dallo Sterzi, emerge inoltre che tutti i personaggi della commedia trovano il loro preciso corrispondente in quelli del romanzo alessandrino: se «la Giulietta degli *Straccioni* non è che la Leucippe di Tazio», Tindaro rappresenta invece «una ricalcatura di Clitofonte»; allo stesso modo Demetrio «ha l'identico ufficio di Clinia», «Marabeo è una cosa solo con Sostene», «Argentina ha tutte le qualità di Melite» e lo stesso vale per il servo Pilucca esemplato su Conope³⁵. Lo Sterzi però non si limita a tale esame superficiale, e «scendendo a quello della forma», trova sempre maggiori analogie: ad esempio, gli evidenti punti di contatto fra la lettera che Giulietta scrive a Tindaro, e quella di Leucippe a Clitofonte, pressoché identiche:

Leucippe a Clitofonte mio padrone. Con questo nome infatti bisogna che io ti chiami poiché sei marito della mia padrona. Tutto quello che io ho sofferto per te, tu lo sai, ma è necessario che io lo richiami alla tua memoria. Per te abbandonai mia madre e scelsi la vita raminga, per te ho conosciuto il naufragio e ho sopportato la cattura da parte dei predoni; per te sono stata vittima sacrificata e offerta espiatoria e so o morta due volte; per te sono stata venduta e legata con catene di ferro e ho portato la vanga e ho scavato la terra e sono stata flagellata, perché quello che tu sei diventato per un'altra donna io diventassi per un altro uomo? Ciò non sia mai! Ma io ho sempre resistito dinanzi alle situazioni più difficili: tu, senza essere stato venduto né essere stato flagellato, prendi moglie. Se tutto quello che io ho sofferto per te merita qualche gratitudine, prega tua moglie di rimandarmi a casa, come mi ha promesso: per le due mila dracme, che Sostene sborsò per me, impegnati tu, e fatti garante

³⁵ M. Sterzi, *Studi sulla vita e sulle opere di Annibal Caro. Parte II*, Atti e memorie della r. Deputazione di storia patria per le provincie delle Marche, Nuova serie, vol. IX (1913), Ancona, R. Deputazione di Storia Patria, 1914, pp. 185-376: pp. 211-218. Sterzi cita a sua volta A. L. Stiefel quale primo critico ad aver identificato la fonte: Id., *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières*, «Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur», 27 (1904), pp. 189-265: pp. 249-250. Il Caro muta tutti i nomi dei protagonisti di Achille Tazio fuorché il servo, che rimane Satiro, quasi a voler fornire una spia della sua trasposizione al lettore che conoscesse le sue preferenze per il romanzo greco. Lo stesso farà fra l'altro Sforza Oddi nel suo *I morti vivi* (1576), che riprende in maniera ancora più esplicita il romanzo alessandrino; anche lì un solo personaggio porta il nome assegnatogli da Achille Tazio, ovvero Tersandro, il marito della vedova Melite. Cfr. A. Caro, *Comedia degli Straccioni*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1967, *Introduzione*, pp. VIII-IX e anche S. Oddi, *Commedie: «L'erofilomachia», «I morti vivi», «Prigione d'amore»*; a cura di A. R. Rati, Perugia, Morlacchi, 2011, *Introduzione*, p. 45.

dinanzi a Melite che le manderemo: Bisanzio è vicina. Se anche dovessi pagarle tu fa' conto di averle date come ricompensa delle fatiche che io ho sostenuto per te. Sta' sano, e goditi le nuove nozze. Io, che ti scrivo queste cose, sono ancora vergine³⁶.

Tindaro, padron mio, (così convien ch'io vi chiami, poiché mi trovo serva de' servitori de la vostra moglie), gli affanni ch'io ho sofferti fino a ora grandissimi ed infiniti sono stati passati da me tutti con pazienza, sperando di ritrovarvi e consolandomi d'aver voi per mio consorte [...]. Ahi Tindaro! Voi vi rimaritate. Or non sète voi mio marito? Se non mi sète ancor di letto e non volete essermi per amore, vi sète pur di fede, e mi dovete esser per obbligo. Non sono io quella che per esser vostra moglie non mi sono curata d'abbandonar la mia madre né di andar dispersa dalla mia patria né divenir favola del mondo? Ricordatevi che per voi sono stata a tante tempeste, per voi sono venuta in preda de' corsari, per voi si può dire ch'io sono morta, per voi son venduta, per voi carcerata, per voi battuta. E per non venir donna d'altro uomo, come voi sète fatto uomo d'altra donna, in tante e sì dure fortune sono stata sempre d'animo costante, e di corpo sono ancora vergine. E voi non forzato, non venduto, non battuto, a vostro diletto vi rimaritate? [...] Per l'altra vi prego (se più di momento alcuno sono i miei preghi appresso di voi) che procuriate per me, poiché non posso morir donna vostra, che io non muoia almeno schiava d'altrui. O ricuperate con la giustizia o impetrate da la vostra sposa la mia libertà [...] e, bisognando, promettete il prezzo ch'io son stata comprata [...]. State sano, e godete delle nuove nozze³⁷.

Come si vede dall'esempio della lettera di Giulietta, il Caro trova nel romanzo di Achille Tazio non solo un sostegno per alcuni episodi a livello narrativo, ma traduce letteralmente alcuni passi dell'opera³⁸: in tal modo, grazie alla mediazione di un testo ancora inedito - che peraltro avrà ancora fortuna nel teatro e nella letteratura del secolo successivo - l'autore riesce con gli *Straccioni* a sfuggire agli schemi e alle invenzioni abituali nella commedia della prima metà del

³⁶ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., V, 18, pp. 458-459.

³⁷ A. Caro, *Comedia degli Straccioni*, cit., atto V, scena II, pp. 72-73.

³⁸ Come nota Ferroni, al riuso del romanzo alessandrino si affianca «un'accorta utilizzazione della novella decameroniana di Gerbino, superata nel suo limite tragico grazie all'espedito dello scambio della Giulietta con un'altra fanciulla» (Id, *Gli «Straccioni» di Annibal Caro*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2 (1967), pp. 341-363: pp. 353-355). La scelta della novella, del resto, non ci stupisce: abbiamo già messo in luce precedentemente, infatti, quanto anche alle spalle della IV, 4 numerosi critici ravvisassero un rimando al romanzo greco. Ancora una volta dunque troviamo associata una fonte decameroniana ad una alessandrina, a dimostrazione della consanguineità delle due memorie letterarie.

Cinquecento³⁹. Poco importa il fatto che, a quell'altezza cronologica, il commendatore non potesse disporre neppure delle edizioni parziali dell'opera; è assai probabile infatti che egli avesse sott'occhio direttamente il manoscritto mutilo dell'opera. D'altronde, è noto che l'autore nutrì una dichiarata passione per questo genere: egli è quello stesso Annibal Caro il quale, già alla fine degli anni Trenta del Cinquecento, come testimoniano numerose lettere del suo epistolario, era alle prese con un altro manoscritto contenente un romanzo greco, il *Dafni e Cloe* di Longo⁴⁰.

Dafni e Cloe

La prima traduzione del romanzo di Longo viene fatta risalire al 1537-'38, sulla base di una celebre lettera del letterato marchigiano. Il 10 gennaio del 1538, infatti, Annibal Caro scriveva all'amico Benedetto Varchi:

[...] Della tradozione io ho fatto solamente una certa bozzaccia non riveduta, né rincontrata a mio modo co 'l greco, perché Messer Antonio [Allegretti] s'ha portato l'originale nella Marca. E perché non uscendo dal greco mi tornava cosa secca, l'ho ingrassata con di molta ciarpa e rimesso e scommesso in molti luoghi, e per questo l'ho tutta scombiccherata. Ed aspettavo di riavere l'autore da messer Antonio per rincontrarla una volta, ed aggiungervi parecchie carte che si disiderano, e poi ricopiarla e mandarlavì⁴¹.

La «bozzaccia» del Caro, tuttavia, rimase tale, e il romanzo di Longo, pur essendo di fatto il primo ad essere affrontato da un autore con lo scopo di eseguirne la traduzione, come vedremo, finirà per essere fra gli ultimi ad essere pubblicato. Anche in questo caso, infatti, ci troviamo di fronte ad un romanzo la cui uscita a

³⁹ Sia il Caro che il modello da lui seguito nella *Comedia degli Straccioni* saranno ripresi esplicitamente da Sforza Oddi nella commedia *I morti vivi*: cfr. Sforza Oddi, *I morti vivi. Comedia del molto eccell. signore Sforza d'Oddi, nell'Accademia degli Insensati detto il Forsennato*, In Perugia, ad instantia di m. Luciano Pasini, per Baldo Salviani, 1576 (disponibile nell'edizione moderna Id., *Commedie: «L'erofilomachia», «I morti vivi», «Prigione d'amore»*, cit., 2011).

⁴⁰ Secondo Garavelli, autore dell'edizione critica di tale traduzione di Longo, «il Caro ebbe il manoscritto greco probabilmente solo nel 1537, e forse limitatamente al secondo semestre dell'anno stesso, certo per un periodo molto breve». Il 4 gennaio del 1538 infatti, forse alla ricerca di un codice completo di Longo, aveva scritto a Firenze a Pier Vettori pregandolo di «cercare nella Libreria di San Lorenzo se vi fossero quei libri che vi diedi in nota» (A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, Le Monnier 1957-1961 (3 voll.), I, p. 52). Secondo l'autore non è difficile credere che tra quei libri figurasse anche il romanzo alessandrino. Cfr. A. Caro, *Amori pastorali*; edizione critica a cura di E. Garavelli, Manziana, Vecchiarelli, 2002, p. 14.

⁴¹ Lettera di Annibal Caro a Benedetto Varchi, 10 gennaio 1538, in A. Caro, *Lettere familiari*, cit., I, pp. 55-59.

stampa, in Italia, è caratterizzata da una lunghissima gestazione e le cui vicende editoriali risultano ancora più complesse e singolari di quanto accadeva nel caso del Tazio. L'anno seguente, nel dicembre del '39, Caro confessava, sempre all'amico Varchi, di essere in una fase di stallo riguardo alla traduzione: «La mia pastorale dorme, perché non ho tempo; ma penso di fuggir la scola per un mese e dargli la stretta»⁴².

Quella stretta però, non verrà mai; il Caro continuerà nel corso del tempo a rimanere sempre insoddisfatto del suo lavoro («Farò ancor riscrivere gli *Amori Pastorali* tradotti e manderolli in man vostra, perché li riteniate poi, non essendo bene che vadino attorno così imperfetti» scrive ad Antonio Elio, desideroso di ottenere da lui una copia degli *Amori*⁴³) finché, nel luglio del '62, finalmente ammetterà con Varchi:

Quel libro greco ch'io tradussi già, è di Longo, scrittor d'un amor pastorale. De l'altre cose che mi nominate mi truovo alcuni scartafacci, e tutto andrò mettendo insieme, poiché così volete, ma a mandarli fuori s'andrà a rilento, che sapete in che tempo le feci e quel che allora poteva sapere, sapendo ora assai poco⁴⁴.

Della traduzione del Caro, che rimarrà inedita per più di duecento anni, seppur largamente risarcita dalla sua tardiva fortuna, ciò che oggi maggiormente interessa gli studiosi, è proprio quella «ciarpa» che egli vi dovette introdurre perché «senza uscire dal greco gli tornava cosa secca», e in cui si mostra dunque la sua rielaborazione. Per stessa ammissione dell'autore, infatti, si deduce che anche in questo caso non ci troviamo di fronte ad una traduzione fedele, bensì ad un'opera di libera riscrittura del testo originale, a tratti anche piuttosto ardita, se egli stesso confessa di averla «tutta scombiccherata».

Sicuramente l'intervento più personale risulta quello relativo al riempimento della lacuna presente a I, 13. 1 - I, 17.11: impossibilitato a reperire la parte mancante dell'opera - assente, come abbiamo già detto in precedenza, in tutti i manoscritti

⁴² Lettera di Annibal Caro a Benedetto Varchi del 5 dicembre 1539 (A. Caro, *Lettere familiari*, cit., I, p. 166).

⁴³ Lettera di Annibal Caro ad Antonio Elio del 6 aprile 1554 (Ivi, II, p. 172). Il 20 aprile 1554 Caro scrive inoltre sempre ad Antonio Elio: «Farò copiare ancor quell'altra cosa, ma secondo me non è degna di luce» (Ivi, II, 165-167).

⁴⁴ Lettere di Annibal Caro a Benedetto Varchi del 5 luglio 1562 (Ivi, III, pp. 113-114).

eccetto il codice Laurenziano - egli supplì disinvoltamente alla lacuna inventando una conclusione e interpolando il testo in modo tale da renderlo più accettabile al gusto dei lettori moderni⁴⁵.

Nel farlo, inoltre, egli cercò di avvicinarsi il più possibile allo stile dell'autore greco, tanto che, come nota Sanguineti, «chi guardi al supplemento del Caro escogitato a colmare la lacuna del libro I, potrà trovarsi dinanzi a un Caro che per così dire “longheggia” più che Longo medesimo»⁴⁶.

L'autore dunque, nel suo supplemento, ci fa assistere ugualmente al bagno di Dafni che aveva luogo anche nell'originale, solo che il Caro lo immagina più giocoso: ammirata la vaghezza del «pelaghetto bellissimo», tra gli «scherzamenti dei pesci» e i «lampeggiamenti del sole», Dafni si spoglia; quindi, «lasciato il tabarro alla Cloe», si tuffa senza riemergere subito ma tornando dopo qualche tempo in superficie, per esibirsi in «tutti i giuochi che si fanno in su l'acqua, di tutte le guise, con meraviglioso piacere e attenzione della fanciulla»⁴⁷.

Come è noto, la sequenza del bagno costituiva, nella versione di Longo, il momento cruciale dell'invaghimento di Cloe, la quale per la prima volta si sentiva attratta dal giovane pastore, ma non sapendosi spiegare ciò che le stesse succedendo, nel suo assoluto candore, attribuiva alle acque nelle quali si era tuffato il giovane, il misterioso prodigio della sua passione nascente: «[...] eppure a Cloe, mentre se lo guardava, sembrava tanto bello Dafni; anzi, siccome allora, per la prima volta, le sembrava bello, dava al bagno il merito della bellezza»⁴⁸. Senza dubbio più

⁴⁵ Garavelli ritiene molto improbabile che l'Allegretti, destinatario della lettera, «appassionato bibliofilo» ma «*parvenu* come il Caro», possa essere considerato, come a lungo si è fatto sulla base della celebre lettera, il possessore di un testo raro come quello di Longo, e sostiene invece che «il manoscritto del Caro appartenesse alla biblioteca dei Gaddi, e fosse per così dire a disposizione dei letterati che gravitavano intorno al potente prelado. [...] Il manoscritto greco del Gaddi, oggi perduto, doveva avere una fisionomia piuttosto interessante. Un confronto serrato fra la traduzione del Caro e i *Poimenikà* ha chiarito come quel codice denunciasse un'evidente attività di collazione tra i due rami principali della tradizione, riconducibili all'attuale Vaticano greco 1348 (la cui famiglia, che rappresenta in pratica la *vulgata* cinquecentesca, è accomunata dalla presenza di una vasta lacuna tra I 12.4 e I 17.4) e all'*antiquissimus* Laurenziano greco Conventi Soppressi 627 (che non ha questa lacuna) [...]. In particolare, il manoscritto utilizzato dal Caro per la traduzione mostra evidenti somiglianze (in errore, quel che più conta) con il codice appartenuto a Luigi Alamanni *junior* e servito per la stampa della *princeps* (che inaugura - ma solo ufficialmente - la cosiddetta tradizione “à petite lacune”, caratterizzata dalla mancanza dei soli paragrafi tra I 13. 1 e I 17. 4) realizzata a Firenze per i torchi giuntini nel 1598 grazie alle cure di Raffaele Colombani, Baccio Valori e Fulvio Orsini». Cfr. A. Caro, *Amori pastorali*; edizione critica a cura di E. Garavelli, cit., pp. 12-14.

⁴⁶ E. Sanguineti, *Preludio a una pastorale*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Rosso, Milano, Mondadori, 2010, pp. 80-87: p. 82.

⁴⁷ A. Caro, *Amori Pastorali*, a cura di E. Garavelli, cit., pp. 108-111.

⁴⁸ Longo, *Dafni e Cloe*, cit., I, 13, p. 539.

consapevole e assai meno smarrita e turbata della Cloe originale, anche la «semplicetta» Cloe del Caro viene colpita «dal focile di Amore», il quale

[...] assagliandola unitamente con tutte le sue bellezze, riorbite dalla purezza del bagno, con tutta la sua grazia accresciuta dall'arte del nuoto, la colpì negl'occhi con tanto impeto, e quindi nel core con tante scintille, che incontanente, con tutto che rozza e fredda pastorella fosse, non pure il foco vi s'apprese, ma con di molti lampi si mostrò subito fuori. Onde con gli occhi intentissimi, con la mente da ogn'altra cosa alienata e con la persona tutta in verso Dafne inclinata, si stette a lungo per lungo spazio immobilmente a mirarlo, e mirando l'incendio le cresceva⁴⁹.

Dunque Dafni, tra una capriola ed un tuffo, si nasconde da Cloe, facendo spaventare la giovane, che «dolente e gelosa» delle Ninfe del luogo, già teme di averlo perso. Lo scoperto e manierato gioco letterario dovette divertire l'autore; ad un certo punto però, esso fu interrotto: «Fin qui il Caro; e voleva condurre il filo del racconto fino a raggiunger la storia interrotta di Longo; ma nol fece»⁵⁰.

Si riscontra, anche nel caso del Caro, dunque, una sorta di disagio rispetto alla propria decisione di aver intrapreso la traduzione del romanzo. Di essa, egli sembra parlare sempre di sfuggita nelle lettere: «o perché come scrittore e traduttore non ne era completamente appagato, o per una sorta di riposto riserbo morale, o per timore di accostare un autore minore ai grandi di cui si era occupato»⁵¹.

Eppure, nonostante gli scrupoli dell'autore, la traduzione, per quanto tardivamente, ottenne il plauso dei letterati, che la preferirono nettamente alla più «secca» e «castigata» versione di Gasparo Gozzi⁵². Rispetto alla prassi traduttiva comune che tendeva, come stiamo notando, a ridurre o ad omettere i passi più

⁴⁹ A. Caro, *Amori Pastoralis di Dafni e Cloe*, a cura di E. Garavelli, cit., pp. 112-113.

⁵⁰ M. F. Ferrini, *Bibliografia di Longo, Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata, Università degli Studi di Macerata - Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991, p. 11. La frase compare alla fine del supplemento del Caro in molte edizioni ma non in quella di Garavelli. Il supplemento del Caro si interrompe dunque senza trovare un plausibile aggancio narrativo con quanto segue, ovvero la reazione di Dafni all'inaspettato bacio di Cloe in seguito alla gara imbastita con Dorcone: «'Oimè, che bacio è questo della Cloe?»». Per ovviare al problema il rimaneggiatore Giambattista Manzini congegnò un'ulteriore giunta (cfr. Ivi, p. 116, n. 90).

⁵¹ Si prendano le due lettere al Varchi del 20 giugno e 5 luglio 1562: è innegabile infatti che l'autore parli in termini molto diversi delle traduzioni della *Retorica* di Aristotele e sul romanzo di Longo. Come mette in luce Ferrini, «sulla prima egli indugia con compiacimento, pur nell'affettata modestia; sbrigativo invece è il riferimento a Longo»: «quel libro greco ch'io tradussi già, è di Longo, scrittore d'un amor pastorale» (Ivi, p. 12 e n. 15).

⁵² Longo Sofista, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe, ora per la prima volta volgarizzati da Gasparo Gozzi*, Venezia, appresso M. Fenzo, 1766.

scabrosi, Caro costituisce infatti una significativa eccezione: non solo egli non omette i dettagli più licenziosi ma anzi indugia con ostinato voyeurismo in tutte quelle situazioni che «al dir di Diogene chiamano al volto delle oneste persone i colori della virtù che si cruccia»⁵³.

La differenza più manifesta con altri editori del romanzo, è senz'altro il comportamento del traduttore nei confronti dell'episodio relativo all'educazione sessuale di Dafni per opera della scaltra Licenio: il Caro insiste con non velato compiacimento su un passo considerato da altri traduttori un vero e proprio tabù, intervenendo addirittura con una divertita interpolazione giocata su un sorridente e malizioso metaforismo rusticano:

[...] Ora, Dafne, pensa che tu sia un torello e che io sia una giovenca; ci avemo ad appaiare insieme e lavorare un podere; io metterò il campo e l'aratro, e tu 'l vomero e 'l pungetto e 'l seme a mezzo. Io metterò il giogo al collo a te, e tu a me in questa guisa – e abbracciaronsi. – Tu t'arrecherai su questo aratro così, e io così [...]⁵⁴.

Inoltre, come nota Sanguineti, il Caro aggiunge addirittura «una replica dell'esperienza che Licenio impone al suo discepolo a pronta verifica del nuovo apprendimento», assente nel testo originale: «'E ci sono ancora degli altri punti da sapere, perciocché tu non hai fino a ora tutto lo 'ntero dell'arte, né manco la pratica di quanto io t'ho insegnato[...]»⁵⁵.

I lettori del Cinquecento, tuttavia, non potranno giovare dell'incensurata e pruriginosa versione del Caro, in quanto la traduzione del letterato marchigiano

⁵³ Per riprendere le parole usate nella dedicatoria premessa alla ristampa dell'edizione del Gozzi uscita a Parma per gli stessi torchi de' fratelli Gozzi nel 1803, dove si legge un confronto fra la versione del Caro e quella del Gozzi: «È più ricca la traduzione del primo (il Caro), di frasi e di bei modi che così bene s'acconciano al nostro armonioso volubile linguaggio, ma vuolsi un po' libera nella versione e certamente ancor nel costume; quella del secondo (del Gozzi) è del pari nitida ed elegante e forse ancor più fedele, se non che rispettando il pudore ha soppresse con garbo quelle impure situazioni le quali al dire di Diogene chiamano il volto delle oneste persone i colori della virtù che si cruccia e torce gli occhi dagli spettacoli licenziosi [...]».

⁵⁴ A. Caro, *Amori pastorali*; cit., p.192.

⁵⁵ Ivi, p. 193. Sanguineti nota anche lo stesso indugio lascivo del Caro anche a III, 14: «laddove Longo si arresta asciuttamente sull'infelice esperienza imitativa di Dafni che guarda al modello dei suoi caproni e delle sue pecore e si scioglie in pianto non riuscendo là dove così facilmente riescono i suoi animali, il Caro non si limita a caricare la scrittura insistitivamente («si giacquero avvinchiati per buono spazio, baciucchiandosi, aggavignandosi e voltolandosi pur assai; e dopo molto affanno, non venendo lor fatto quel che cercavano, trafelando e sospirando si disciolsero») ma innesta una buona pagina intiera nella descrizione di un tale frustrato assaggio di accoppiamento» (Cfr. E. Sanguineti, *Preludio a una pastorale*, cit., pp. 85-86).

uscirà postuma solamente molto più tardi, nel 1786, a Parma, presso il famoso e stimato tipografo Giambattista Bodoni⁵⁶. Fortunatamente, a sottrarre all'oblio il romanziere e portarlo al cospetto di un vasto pubblico, nel 1559 interverrà un curatore e traduttore dalla fisionomia lontanissima da quella del Caro, di grandissimo prestigio nella Francia del Cinquecento: Jacques Amyot⁵⁷.

Pubblicata presso Sertenas nel 1559, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé, escriptes premierement en grec par Longus et puis en François*, dichiara già dal titolo la sua rara peculiarità rispetto alle traduzioni viste fino a questo momento, ovvero il pregio, certo non comune per l'epoca, di derivare direttamente dal testo originale in greco⁵⁸. Amyot in effetti poteva vantare una buona conoscenza del greco, oltre a quella fine sensibilità di scrittore per cui veniva incensato da Montaigne⁵⁹. Una sentita ammirazione per l'opera del traduttore perdura comunque fino ai tempi moderni, se Dalmeyda nel 1934 si domandava se ci fosse davvero bisogno di un'altra traduzione dell'opera dopo quella insuperabile svolta da Amyot⁶⁰.

Ciononostante, anche questa volta ci troviamo davanti ad un esemplare di traduzione spesso inesatta e incompleta, e non solo per via delle indubbie difficoltà che l'autore dovette incontrare, a quel tempo, nel tradurre un testo naturalmente lacunoso e scorretto direttamente dalla lingua greca a quella francese. Certo Amyot, come il Caro, dovette scontrarsi con la suddetta lacuna presente nel primo libro⁶¹:

⁵⁶ Saranno gli eruditi del Settecento ad apprezzarla, e quelli dell'Ottocento a riproporne le edizioni, seppure, come nota Ferrini, è facile pensare da un lato che a tale plauso fossero indotti dalla grande fama acquistata dall'autore con la sua celebre traduzione dell'*Eneide*, dall'altro, che in essa vedessero più che la traduzione di un autore greco, una creazione originale, un testo del Rinascimento italiano da rispolverare e riportare all'attenzione dei letterati (cfr. M. F. Ferrini, *Bibliografia di Longo*, cit., p. 14).

⁵⁷ Sulla figura del traduttore e editore e la sua importanza nella Francia del Cinquecento cfr. G. N. Sandy, *Classical Forerunners of the Theory and Practice of Prose Romance in France: Studies in the Narrative Form of Minor French Romances of the Sixteenth and Seventeenth Century*, «Antike und Abendland» 28 (1982), pp. 169-191: 161-174; M. Doody, *The True Story of the Novel* cit., pp. 239-244; L. Plazenet, *Amyot and the Greek Novel. The Invention of the French Novel* in G. Sandy, *Classical Heritage in France*, Leiden, Brill, 2002, pp. 237-280; M. Reeve, *The re-emergence of ancient novels*, cit., pp. 286-287; G. N. Sandy - S. Harrison, *Novel Ancient and Modern*, in T. Whitmarsh (a cura di), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, cit., pp. 299-320; F. Létoublon, *Jacques Amyot, inventeur du roman grec*, in C. Bost-Pouderon - B. Pouderon (a cura di), *La réception de l'ancien roman de la fin du moyen âge au début de l'époque classique*, Atti del convegno di Tours (20-22 ottobre 2011), Lione, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, 2015, pp. 61-85.

⁵⁸ *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé, escriptes premierement en grec par Longus et puis en François par Jacques Amyot*, Paris, pour Vincent Sertenas, 1559.

⁵⁹ Montaigne dichiara di aver iniziato a leggere Plutarco «da quando parla francese» con l'evidente intento di elogiare la traduzione plutarchea ad opera di Amyot, cfr. *Essais* II, 10 (ed. Cambridge, Mass., 1969, ripr. fot. della ed. Bordeaux 1582). Cfr. Ferrini, *Bibliografia di Longo*, cit., p. 20.

⁶⁰ Longus, *Pastorales (Daphnis et Chloé)*, a cura di G. Dalmeyda, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

⁶¹ Sul manoscritto seguito da Amyot si veda M. F. Ferrini, *Il romanzo di Longo e la traduzione di Amyot: il problema del testo seguito*, «Giornale Italiano di Filologia», 47 (1995), pp. 77-100.

egli però, lungi dall'intervenire alla maniera del traduttore marchigiano, si limita sobriamente a commentare: «en cest endroit y a une grande obmission de l'original»⁶². Ampliando quanto precedeva la detta lacuna, tralasciando ciò che rimaneva sospeso e continuando con quanto offriva un significato dopo di essa, Amyot senza ricorrere a personali invenzioni, non lascia così tronca la narrazione, la quale procede ugualmente con un senso compiuto, seppur generico⁶³.

Di ben altra natura, però, risulta l'omissione del già citato episodio di Licenio (III, 18, 3-4), dove l'incompletezza è dovuta alla precisa scelta di omettere il passo dell'iniziazione sessuale di Dafni giudicato troppo scabroso, con il risultato molto meno felice che la traduzione salta da «comença à le passer maistre en cest maniere» a «finy cest apprentissage»⁶⁴. Nello stesso senso vanno visti i tentativi di Amyot di sostituire o stemperare parole ed espressioni più realistiche del greco o più crudi e spinti riferimenti a comportamenti di uomini e animali, sforzandosi, quando non può evitarli, di farli apparire in modo più innocente⁶⁵.

Le sue cariche ecclesiastiche, la sua responsabilità di precettore del re Enrico II, unitamente ad una tendenza molto diffusa, come abbiamo visto, di accostarsi ai classici adattandoli alla morale del tempo, giustificano tali omissioni, e, con ogni probabilità, a tali preoccupazioni va ricondotto anche il fatto, altrimenti difficilmente spiegabile, che la traduzione del romanzo venisse pubblicata anonima e sia anche l'unica a non essere stata riedita dell'autore. L'assenza di una prefazione e di una dedica, la pubblicazione anonima e la mancata revisione dell'autore appaiono segnali evidenti del «disagio di un uomo di chiesa, precettore di futuri re di Francia, nei confronti del contenuto di questo romanzo che non poteva certo definirsi edificante»⁶⁶. Del resto essa esce quasi in sordina, oscurata dal successo della versione di Plutarco che tanto rese famoso Amyot: rispetto all'impegno speso nella traduzione delle *Vite* e dei *Moralia*, certo l'autore dedicò a quella di Longo molto

⁶² *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé, cit.*, p. 9r. Il codice utilizzato da Amyot (Par. gr. 2895) contiene una lacuna più estesa rispetto ai codici di cui si servirono il Caro e il Colombani: vedi Longus, *Pastorales (Daphnis et Chloe)*, a cura di G. Dalmeyda, cit., p. XLIX; Longus, *Pastorales. Daphnis et Chloé*, a cura di J. R. Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. XXVII; XXXV ss.; LXXVI.

⁶³ M. F. Ferrini, *Il romanzo di Longo, Dafni e Cloe, e la traduzione di Jacques Amyot*, «Quaderni di Filologia e Lingue Romanze» (Ricerche svolte nell'Università di Macerata) terza serie 7 (1992), pp. 59-93: p. 78.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ivi*, p. 62.

meno tempo ed energie, considerandola piuttosto come una piacevole divagazione da concedersi di tanto in tanto per riposarsi della fatica plutarchea⁶⁷.

Le altre caratteristiche della traduzione dell'Amyot, indagate a fondo dalla Ferrini nei numerosi suoi studi che siamo andati citando, delineano una versione del romanzo di Longo che, pur essendo di pregevole valore letterario, perpetra nei confronti del testo numerose 'infedeltà'.

Lo stile essenziale e asciutto del romanziere antico cede il posto ad uno stile molto più ricco e ampolloso, in cui la concisione del greco non viene rispettata e anzi si moltiplicano le perifrasi e prolifera l'aggettivazione; inoltre, la fortissima esigenza di chiarezza sottesa all'opera di traduzione produce anche vistosi anacronismi e adattamenti al contesto storico mutato (ad esempio, la sostituzione dei nomi geografici antichi con i corrispondenti moderni, o l'inserimento dei nomi di divinità in forma latina) nonché un sovraccarico di esegesi che fa sì che si abbia l'impressione molte volte di trovarsi di fronte ad un commento o ad una parafrasi esplicativa, più che ad una traduzione. Inoltre, l'intensa partecipazione alla materia narrata, grazie all'introduzione di aggettivi e avverbi che mancavano nel greco o di inadeguate e inopportune connotazioni intimistiche o sentimentali, snatura di fatto l'esposizione più distaccata e neutra di Longo⁶⁸.

Tutti i procedimenti messi in atto dal traduttore, comunque, non sono che diverse manifestazioni di quella che era di fatto la maniera d'intendere la traduzione a questa altezza cronologica: «un adattamento nel senso più vasto e comprensivo del termine, non solo a una diversa realtà linguistica ma soprattutto a una diversità culturale»⁶⁹. Il confronto col testo originale, lungi dal costituire un requisito fondamentale di ogni traduzione, non è ritenuto infatti che una probabile curiosità di qualche sparuto e pedante erudito⁷⁰.

Dopo numerose riedizioni dell'edizione di Amyot (1578, 1594, 1596, 1599) che nel frattempo, come afferma Hardin, foraggiavano «the pastoral-minded authors»⁷¹, compare, anche nel caso di Longo, solo dopo una già ampia diffusione

⁶⁷ Come afferma Amyot nella prefazione ad Eliodoro, la traduzione di tali romanzi doveva rappresentare per l'autore un momento di distensione da «le travail d'autres meilleurs et plus fructueuses traductions» cui applicarsi «par intervalles aux heures extraordinaires» (M. F. Ferrini, *Il romanzo di Longo, Dafni e Cloe, e la traduzione di Jacques Amyot*, cit., p. 62).

⁶⁸ Ivi, pp. 65 sgg.

⁶⁹ Ivi, p. 75.

⁷⁰ Come dirà lo stesso Amyot nella sua prefazione ad Eliodoro. Cfr. ivi, p. 85, n. 14.

⁷¹ R. F. Hardin, *Love in a Green Shade. Ydilllic Romances Ancient to Modern*, cit., p. 26. Basti pensare, oltre ad Henri Estienne, il quale imitava Longo nelle sue ecloghe in latino, all'adattamento

dell'opera in altre lingue, l'*editio princeps* dell'opera⁷². Nel 1598, ben sessant'anni dopo la «bozzaccia» del Caro, e a quasi quarant'anni dalla celebre traduzione in francese di Amyot, verrà finalmente pubblicata a Firenze, presso il tipografo Filippo Giunti, a cura dell'editore Raffaele Colombani⁷³. Siamo alla fine del secolo, eppure il libro che Goethe consiglierà di leggere almeno una volta l'anno, non finisce di attirare gli editori⁷⁴:

Ho recentemente ottenuto dalla libreria di Luigi Alamanni, un uomo molto distinto, molto colto in lettere greche, le *Pastorali*

inglese della versione di Amyot dovuto ad Angel Day nel 1587, connotata da significative omissioni, sulla stessa linea di Amyot, degli elementi considerati più sconvenienti, nonché dalla scoperta volontà di assimilare il più possibile l'opera al genere pastorale allora in voga: *Daphnis and Chloe Excellently describing the weight of affection, the simplicity of love, the purport of honest meaning, the resolution of men and disposition of Fate, finished in a Pastoral, and interlaced with the praises of a most peerlesse Princesse wonderfull in Maiestie and rare in perfection, celebrated within the same Pastorall and therefore termed by the name of the Shepherds Holiday*, by Angell Daye. Altior fortuna virtus. At London, printed by Robert Walde-graue, & are to be sold at his shop in Paules church-yard at the signe of the Crane, 1587. Cfr. M. F. Ferrini, *Bibliografia di Longo*, cit., pp. 30-32 e p.185.

⁷² Prima della *princeps* era comparsa, nel 1569, la traduzione in esametri latini dei quattro libri degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* ad opera del bresciano Lorenzo Gambarà (Brescia, 1496 ca - Roma, 1586), personaggio legato all'ambiente della corte farnesiana, pubblicata ad Anversa nel 1569. La libera metafrasi in esametri del Gambarà, con molte aggiunte dell'autore, venne duramente attaccata da alcuni contemporanei per la traduzione poco accurata. Successivamente rielaborata dal Gambarà, fu ripubblicata nel 1574 con il titolo *Expositi (Laurentii Gambarae Expositi ad illustrissimum Antonium Perenotum Granuelanum, cardinalem, et in regno Neapolitano proregem, Neapoli, apud Iosephum Cacchium Aquilanum, 1574; successivamente ristampata: Laurentii Gambarae Expositi ad illustrissimum Antonium Perenotum Granuelanum, Romae, apud Franciscum Zannettum, 1581)*. L'opera dovette comunque ottenere un buon successo, perché venne posta a fronte del testo greco nelle edizioni di Heidelberg del 1601 e nel 1606 e inserita talora in appendice a successive edizioni. Sulla versione del Gambarà si veda N. Bianchi, *Fulvio Orsini e i romanzi greci. Una lista di scrittori di amatoria nel Vat. gr. 1350*, «Quaderni di Storia», 73 (2011), pp. 87-103.

⁷³ *Λόγγου Ποιμενικῶν τῶν κατὰ Δάφνιν καὶ Χλόην Βίβλια Τέτταρα, Longi Pastoralium de Daphnide & Chloe Libri Quatuor*, Ex Bibliotheca Aloisij Alamannij, Florentiae, Apud Philippum Iunctam, 1598. Il Colombani si servì di un manoscritto che apparteneva alla famiglia degli Alamanni e si fece aiutare da Fulvio Orsini che collazionò per lui il codice informandolo delle varianti. Fulvio Orsini prestò attenzione a Longo tutta la vita: egli si era infatti già mostrato particolarmente interessato al romanziere sin dai primi anni '50 (nell'autunno 1553 scrisse di sua mano il Vat. Gr. 1347 contenente Longo e Achille Tazio); dunque fra il 1553 e il 1598 nella sua privata biblioteca pervennero altri due codici di Longo, il Vat. Gr. 1350 e il Vat. Gr. 1348. Inoltre Garavelli sostiene con una certa sicurezza che per lui fu vergato il Vat. Lat. 3221, e che egli in compenso cedette al Caro copia della sua traduzione latina dei *Poimenika*. Nell'inventario postumo della biblioteca del Caro (edito per intero da A. Greco 1950: 121-145) datato 8 novembre 1578, compare in effetti la voce «Un libro in quarto di mano del Caro col titolo di sopra *Longi Pastoralium*» (p. 133), che lo studioso ritiene sia verosimilmente da identificare con la traduzione dell'Orsini. Fonte di tale deduzione sarebbero alcune lettere di Marco Dovizi a Baccio Valori (cfr. A. Caro, *Amori pastorali*, a cura di E. Garavelli, cit., pp. 18-19).

⁷⁴ Il giudizio di Goethe si trova in uno dei colloqui con Goethe, datato domenica 20 marzo 1831: «L'opera è così bella – disse – che, dati i cattivi tempi in cui viviamo, non ne possiamo serbare in noi l'impressione che se ne riceve, e ce ne maravigliamo sempre quando la si rilegge [...]. Si dovrebbe scrivere un intero libro per rendere il dovuto omaggio ai grandi meriti di questa poesia. È buona cosa leggerla almeno una volta all'anno, per impararvi sempre qualche cosa e per risentire di nuovo l'effetto della sua grande bellezza» (J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, introduzione, traduzione integrale e note a cura di G. V. Amoretti, Torino, Utet, 1957, pp. 797-799).

di Longo da esaminare. Quando le ho attentamente lette e discusso la mia lettura con alcuni uomini colti, questo autore divenne così dilettevole per noi sia per il suo linguaggio puro e elegante sia per la piacevolezza della materia, che (limitatamente a quanto era in nostro potere) ci saremmo creduti quasi criminali se un'opera di questa sorta fosse andata a finire nell'oblio: specialmente dal momento che ho saputo che era stata entusiasticamente ricercata da uomini di cultura⁷⁵.

Etiopiche

Diversamente dagli altri romanzi greci, le *Etiopiche* di Eliodoro apparvero a stampa per la prima volta in lingua originale: l'*editio princeps* del romanzo uscì infatti a Basilea nel 1534, curata dall'umanista tedesco Vincentius Opsopoeus⁷⁶. Dalla prefazione, datata 26 giugno 1531, si evince che l'opera è dedicata ai senatori della repubblica di Norimberga, ed è presentata come un'opera così bella e moralmente ineccepibile che si addice ad una repubblica virtuosa come quella tedesca: Eliodoro è «rinato alla luce del sole dei tedeschi» e se è stato «riportato indietro dagli inferi, cioè dagli scarafaggi e dalle larve, dalla prigione e dalle tenebre, dalla polvere e dal sudiciume dell'oblio, e dall'annichilimento che rischiava di piombargli addosso», lo deve alla repubblica tedesca, alla quale dovrà quindi essere molto grato⁷⁷.

⁷⁵ La traduzione è mia. Qui l'originale latino: «Accepi nuper ex Bibliotheca ornatissimi viri Graecarumque literarum peritissimi, Aloisij Alamannii, inspicienda Longi Poemenica. Quae cum diligenter legissem, & cum doctis sane viris lectionem illam communicassem, ita nobis arridere coepit hic Auctor, tum ob sermonis puritatem atque elegantiam, tum ob materiae festivitatem, ut prope facinus nos admissuros fuisse duxerimus, si (quantum in nobis esset) huiusmodi opus diutius in tenebris delitesceret: praesertim cum scirem illud à studiosis vehementer desiderari». Prelim fol. 2rv. Cfr. R. F. Hardin, *Love in a Green Shade*, cit., pp. 26-27; n. 2 p. 245.

⁷⁶ 'Ηλιοδώρου Αἰθιοπικῆς ἱστορίας Βίβλια δέκα, *Heliodorus Emesus. Historiae Aethiopiae libri decem, numquam antem in lucem editi*, (graece edidit Vincent Obsopoeus), Basiliae, Hervagius, 1534. Vincentius Opsopoeus (? – Ansbach, 1539) dal 1524 aveva iniziato a pubblicare numerosi classici greci a Hagenau presso Johann Setzer: del 1530 è la sua edizione delle opere di Polibio, seguita da Eliodoro (1534) e da Diodoro Siculo (1539). Tutti i manoscritti sui quali sono state esemplate le edizioni provenivano dalla Biblioteca Corviniana. Cfr. I. Monok, *La Bibliotheca Corviniana et les imprimés*, in J. F. Maillard - I. Monok - D. Nebbiai (a cura di), *Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'état moderne*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009, pp. 161-175.

⁷⁷ Tutte le citazioni della prefazione di Opsopoeus sono tratte da M. Doody, *La vera storia del romanzo*, cit., pp. 368-387. «Neque vero medicorem gratiam & ille debebit uestrae Reipub. si per vos quodammodo renatus, & tanquam ab inferis reductus, hoc est à blattis & tineis, à carcere & tenebris, à situ, squalore, & interitu, cui proximus erat, liberatus in lucem emerterit [...]» (*Αἰθιοπικῆς ἱστορίας Βίβλια δέκα, Heliodori Historiae Aethiopiae libri decem, numquam antea in lucem editi*, cit., a2r – a2v).

Quello che naturalmente Opsopoeus tende ad enfatizzare per dare ancora più lustro alla sua operazione di traduzione, non è tuttavia, nella fattispecie, solamente un tipico vezzo da riscopritore di *antiquitates*, e anzi si può dire che non sia troppo lontano dalla verità: per quanto sia ormai noto che Eliodoro non giacesse dimenticato prima della sua pubblicazione a stampa, è anche vero che il manoscritto dato alle stampe dall'editore tedesco giungeva nelle sue mani dopo una serie di rocambolesche e verrebbe da dire 'romanzesche' vicissitudini.

Il codice infatti, appartenente alla biblioteca di Mattia Corvino, pare che addirittura fosse stato depredata durante il sacco di Buda nel 1526 da un soldato ungherese e tramite costui giunto in terra tedesca⁷⁸.

La dedicatoria offre, anche nel caso dell'edizione di Opsopoeus, molte significative informazioni sul giudizio del curatore nei riguardi del romanzo. La testimonianza è tanto più significativa se si pensa che corrisponde al primo commento dell'età moderna sull'opera. Eppure il giudizio espresso da Opsopoeus ci suona in qualche modo familiare: proprio come già sottolineava molti secoli prima Fozio nella sua *Biblioteca*, le *Etiopiche* appaiono come un libro perfetto sotto ogni punto di vista:

In questa storia oltre a tracciare in maniera eccellente tutti i sentimenti umani con verosimiglianza (e conoscerli con esattezza non è l'aspetto meno importante della saggezza) egli ha anche descritto in Teagene e Cariclea l'esempio più bello di amore e fedeltà coniugale. Tralascio le parole raffinate e gli altri pregi della sua scrittura nella quale egli non è secondo ad alcun altro autore greco⁷⁹.

⁷⁸ Queste le parole di Opsopoeus: «[...] Devenit ad me servatus ex ista clade Ungarica, qua serenissimi quondam regis Matthiae Corvini bibliotheca... uastata est». Si tratta del Cod. Graec 157, attualmente conservato alla BSB di Monaco di Baviera, il quale viene a configurarsi come una sorta di miscellanea storica: oltre al romanzo di Eliodoro contiene anche opere di Polibio e alcuni testi di Erodiano. Secondo la testimonianza delle note del possessore, il codice è pervenuto al duca bavarese Albrecht V nel 1577 tramite Joachim Camerarius. Cfr. I. Monok, *Questioni aperte nella storia della Biblioteca Corviniana agli albori dell'età moderna*, in E. Milano (a cura di), *Nel segno del Corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2002, pp. 33-41.

⁷⁹ «Praeter quàm quod in hac historia omnium humanorum affectuum absolutissimam quandam imaginem (quos omnes exacte cognoscere non extrema sapientiae pars habenda est) & coniugalis amoris ac fidei, & constantiae pulcherrimum exemplar in Theagene et Chariclia adumbravit: omitto uerborum ornatum & compositionem, & dicendi artificium, caetersaque orationis uirtutes, quibus nulli Graecorum authorum secundus est [...]» (*Αἰθιοπικῆς ἱστορίας Βιβλία δέκα, Heliodori Historia Aethiopicæ libri decem, numquam antea in lucem editi*, cit., a2r).

Se il romanzo di Eliodoro mostra indubbi pregi sul piano formale, in quanto rispettoso della verosimiglianza e degno di ammirazione nello stile, non lo è meno nei contenuti, essendo incentrato su un amore casto ed esemplare. Inoltre Opsopeus ci tiene a mettere in evidenza anche le caratteristiche più propriamente narrative del romanzo:

Riguardo alla trama che è al contempo varia e molteplice non farò alcun commento, a parte che si tratta di una storia giocosa, piacevole, pura e casta, raccontata con una narrazione continua. L'autore descrive anche in maniera molto dotta numerosi luoghi con un sapere cosmografico; egli fa emergere e rivela le cause nascoste di non poche cose, e non sono pochi i popoli i cui usi e costumi descrive con erudizione. Egli spiega la natura di innumerevoli fiumi, montagne, rocce, piante, e regioni dell'Egitto e della vicina Etiopia (ignota agli incolti), egli mescola e stempera tutte queste cose con le più magnifiche digressioni e i più accattivanti artifici e ornamenti supplementari⁸⁰.

Dunque il traduttore avverte il lettore di trovarsi di fronte a un testo non solo narrativamente complesso, ma anche di grande interesse etnografico ed enciclopedico. Le qualità elencate dal primo editore dell'opera, come vedremo, saranno tali anche per gli editori successivi: se il romanzo di Achille Tazio e di Longo poteva in qualche modo mettere in imbarazzo chi si accingeva a pubblicarli, vedremo che Eliodoro colpisce per le medesime ragioni di Obsopoeus anche molti altri celebri lettori del Cinquecento, i quali tendono a sottolinearne la storia d'amore moralmente ineccepibile, l'erudizione disseminata nelle sue digressioni, la struttura narrativa avvincente.

I lettori di Obsopoeus, tuttavia, come mette in luce Reeve, avrebbero dovuto leggere questa straordinaria opera in greco, e per di più in una veste assai poco invitante: un volume di duecentoquarantadue pagine una identica all'altra, eccetto quelle di apertura dei singoli libri⁸¹. Occorre aspettare fino al 1552 per la prima

⁸⁰ «De argumento quod et varium est & multiplex, nihil non polliceor, quod praeter festivam & amoenam & puram & castam historiam, quam perpetua narratione exequatur: multorum quoque locorum situs cosmographica ratione scitissime depingit: non paucarum rerum causas [sic] easque occultissimas eruit & aperit: nonnullorum populorum ritus & mores erudite describit: plerorumque fluminum, montium, lapidum, herbarum & regionum naturas, Aegypti nimirum & Aethyopiae huic conterminae, uulgo haud cognitae explicat: omnia pulcherrimis digressionibus, & amoenissimis parergis et exornationibus ita miscens & temperans [...]» (*Αιθιοπικής ιστορίας Βιβλία δέκα, Heliodori Historiae Aethiopiae libri decem, numquam antea in lucem editi*, cit., a3r).

⁸¹ Reeve segnala come l'unico manoscritto medievale di un romanzo antico con una qualche forma di articolazione oltre la divisione in libri è il manoscritto di Eliodoro preso in prestito da Griffolini, dove

traduzione latina per mano di un gesuita polacco, Stanislaw Warszewicki, che dedicò la sua opera al re di Polonia⁸². Delle *Etiopiche*, opera in grado, a suo dire, di contribuire a una civiltà dedita alle arti della pace, anche Warszewicki sottolinea al tempo stesso la capacità di suscitare il piacere del lettore ma anche di elevarlo moralmente:

Perché è per il piacere del lettore oltre che per il profitto che questo racconto è meravigliosamente concepito, con l'eccezionale eleganza e fascino della sua prosa e la sua magnifica varietà di pareri, eventi ed emozioni. Qui vengono descritti non solo molti rovesci di fortuna ma anche molti esempi di virtù. Tra questi vi è la descrizione di Idaspe re d'Etiopia che è da lodare non solo per la sua forza d'animo, ma anche per la sua giustizia, clemenza e gentilezza verso coloro che ha soggiogato⁸³.

Ancora una volta dell'opera di Eliodoro si mettono in luce l'elemento avventuroso accanto all'alto contenuto morale. Questa volta però, il romanzo si presenta in una veste ben diversa: le *Etiopiche* di Warszewicki compaiono in un'edizione ambiziosa, prodotta con grande dispendio di denaro, la cui innovazione di maggior rilievo sta nel suo indice, reclamizzato sin dal frontespizio: *Item locuples rerum ac verborm memorabilium index*.

Il lungo indice di Warszewicki, in ordine alfabetico, secondo lo stile moderno, si presenta come una miniera di informazioni, una guida enciclopedica che offre al lettore una ricognizione di fatti utili, riferimenti geografici, ma anche

le note a margine aggiunte dalla stessa mano includono sommari di episodi o argomenti (cfr. M. Reeve, *The re-emergence of ancient novels*, cit., p. 286). Si veda, su questo argomento, come suggerito da Reeve, anche F. Conca, *Scribi e lettori dei romanzi tardoantichi e bizantini*, in A. Garzya (a cura di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*, Atti del primo convegno dell'Associazione di studi tardoantichi, Napoli, D'Auria, 1989, pp. 223-246: 225-27; 235-41).

⁸² *Heliodori Aethiopiae historiae libri decem nunc primum e Graeco sermone in Latinum translati a Stanislao Warszewicki [sic] Polono interprete, adiectum est etiam Philippi Melanthonis[sic] de ipso auctore et hac eiusdem conversione iudicium, item locuplex rerum ac verborum memorabilium index*, Basileae, per Ioannis Oporinum, 1552. Per ulteriori informazioni sulla traduzione di Warszewicki cfr. J. Baliński, *Heliodoros Latinus. Die humanistischen Studien über die Aithiopia. Politianus – Warszewicki – Guillonius – Laubanius*, «Eos» 80 (1992), pp. 273-289.

⁸³ La citazione da Warszewicki è tratta da M. Doody, *La vera storia del romanzo*, cit., p. 373. «Est enim cum ad uoluptatem lectoris, tum uero etiam ad utilitatem mirifice accomodata narratio, elegantia & uenustate sermonis eximia & mira uarietate consiliorum, euentuum & affectuum. Nec solum fortunae uices, sed etiam uirtutum imagines multae hic propositae sunt. In quibus & Idaspe describitur, rex thiopum, cui non solum laus fortitudinis, sed etiam iustitiae, clementiae, & pietatis erga subditos tribuitur» (*Heliodori Aethiopiae historiae libri decem nunc primum e Graeco sermone in Latinum translati a Stanislao Warszewicki*, cit., a3v). La sottolineatura da parte dell'editore delle qualità del personaggio di Idaspe suona piuttosto singolare, dal momento che non si tratta di un personaggio primario nell'opera. Tuttavia, si spiega facilmente se si tiene conto del dedicatario dell'opera, ovvero il re di Polonia.

vari pareri che si incontrano nel testo, passi concisi o *sententiae* significative del romanzo. Fornendo tale indice l'editore commise forse l'errore di trattare l'opera come se fosse un'opera d'erudizione e non narrativa; d'altra parte, un'operazione del genere lasciava comunque intendere quale fosse il pregio tributato all'opera. Inoltre, l'iniziativa editoriale del traduttore polacco ebbe un notevole successo, tanto da essere emulata dai successivi editori del romanzo⁸⁴.

Fra l'edizione di Obsopoeus e quella di Warszewicki, però, si inserisce, ancora una volta, la penna di Jacques Amyot, che consegna nel 1547 la sua traduzione del romanzo intitolata *l'Histoire aethiopique de Heliodorus contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea aethiopeenne*⁸⁵. Si tratta del primo grande successo di Amyot (più tardi seguiranno le altrettanto celebri versioni di Longo e di Plutarco), e al tempo stesso l'inizio della straordinaria fortuna editoriale del romanziere antico nel Cinquecento: grazie alla sua traduzione, le *Etiopiche* sarebbero infatti rimaste sul mercato in innumerevoli ristampe e edizioni rivedute sino al tardo XVII secolo⁸⁶.

In effetti, come nota Reeve, nonostante egli non perda occasione di rimarcare il maggior impegno profuso nell'edizione di Plutarco, occorre rilevare che si dette da fare non poco anche per Eliodoro: subito dopo l'uscita a stampa della sua traduzione, Amyot raggiunse difatti l'ambasciatore francese a Venezia, e là o a Roma, tra il 1548 e 1552, collazionò i manoscritti sulla sua copia dell'edizione di Obsopeo⁸⁷.

⁸⁴ Si veda il caso di Amyot: l'edizione a cura del traduttore francese si presenta inizialmente più affine a quella di Obsopoeus, salvo più tardi emanare versioni tascabili di entrambe le edizioni e far seguire nelle ristampe di Liono una *Tavola di cose notevoli contenute nelle storie etiopiche* sulla scia di Warszewicki, sebbene egli preferisca all'ordine alfabetico quello in cui esse si presentano nel corso dell'opera. Cfr. Reeve, *The re-emergence of ancient novels*, cit., p. 286.

⁸⁵ *Histoire aethiopique de Heliodorus contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea aethiopeenne. Nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris, Sertenas ou J. Longis, (Amyot è designato come 'le translateur'). L'opera si è recentemente resa disponibile nell'edizione moderna: Heliodore, *L'Histoire aethiopique*, traduction de Jacques Amyot, ed. critique établi, présentée et annotée par L. Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008.

⁸⁶ Le citiamo sinteticamente in successione cronologica: Paris, E. Grouleau, 1549; Paris, V. Sertenas, 1553; Rouen, T. Mallard, 1558; Paris, J. Longis et R. Le Mangnier, 1559; Paris, V. Sertenas, 1559; Lyon, C. Fontanel, 1570; Paris, V. Norment e V. Sertenas, 1570; Paris, R. Le Mangnier, 1570; Lyon, L. Cloquemin e E. Michel, 1575; Lyon, H. Gazeau, 1584; Paris, Bonfons, 1585; Rouen, T. Mallard, 1588; Lyon, J. Huguetan, 1589. Le edizioni si trovano elencate in modo completo in L. Plazenet, *L'ébahissement et la délectation*, cit., pp. 687-702 e riprodotte anche in appendice all'articolo di F. Létoublon, *Jacques Amyot inventeur du roman grec*, cit., pp. 75-77.

⁸⁷ M. Reeve, *The re-emergence of ancient novels*, cit., p. 288. Si veda sull'impegno filologico dimostrato da Amyot nella sua edizione delle *Etiopiche* G. N. Sandy, *Jacques Amyot and the Manuscript Tradition of Heliodorus' Aethiopica*, «Revue d'histoire des textes», 14-15 (1984-1985), pp. 1-22. Circa Contemporaneamente, tra il 1547 e il 1555, anche Henri Estienne visitava l'Italia e

Intanto, in Europa si diffondeva una vera e propria ‘moda’ di Eliodoro: in breve tempo, ogni lingua ebbe presto le sue *Etiopiche*⁸⁸. La traduzione in spagnolo, comparsa ad Anversa nel 1554, dichiarava sin dal titolo la dipendenza dalla versione di Amyot: *Historia ethiopica de Heliodoro Tradladada de frances en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corrigida segun el Griego por el mismo*; due anni dopo (1556), usciva a Venezia, presso Giolito, la *Historia de Eliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi compassionevoli avvenimenti di due Amanti si contengono abbattimenti, discrizzioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere*, la quale però si presentava come «tradotta dalla lingua greca nella thoscana» da Leonardo Ghini; del 1569 invece la prima traduzione inglese, eseguita da T. Underdowne a partire dalla versione latina del 1552⁸⁹.

L’edizione di Amyot è rimasta giustamente celebre soprattutto per la sua prefazione, ovvero il lungo *Proësme du translateur*, che costituisce una densa e articolata difesa della proposta ai lettori di quella che viene definita «ceste fabuleuse histoire des amours e Chariclea et Theagenes» nonché un’importante dichiarazione su quella *querelle* sul romanzo che anima, com’è noto, il tardo Cinquecento⁹⁰.

prendeva in esame alcuni manoscritti contenenti romanzi greci. In particolare, gli venne alle mani il celebre codice Laur 627 Conv. Soppr. contenente Achille Tazio e soprattutto unico testimone di Senofonte Efesio e Caritone nonché unico codice a riportare il testo di Longo senza lacune. Il letterato oltre a collazionare Tazio in vista di una pubblicazione che resterà irrealizzata, lesse il testo completo di Longo quanto bastò per poterne trarre ispirazione per l’*Ecloga Chloris* e l’*Ecloga Rivalis* date alle stampe nel 1555. Tuttavia, nonostante per gli episodi avesse attinto proprio alle parti inedite di Longo, non dichiarò mai la sua fonte. Su Henri Estienne e il codice Laurenziano si veda: Hulubei, *Henri Estienne et le roman de Longus Daphnis et Chloe* in «Revue du Seizième Siècle» 18 (1931) pp. 324-340; G. Dalmeyda, *Henri Estienne et Longus* in «Revue de Philologie» 8 (1934), pp. 169-18, J. R. Vieillefond in Longus, *Pastorales. Daphnis et Chloé, Introduzione*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. XLVIII.

⁸⁸ La velocità con cui si diffondono le edizioni a stampa di Eliodoro è testimoniata anche dall’esempio del ms Monaco gr. 96, dove lo scriba, dopo aver copiato i libri 1-3 di Eliodoro, si interrompe e scrive: «il resto non è stato copiato perché si può trovare a stampa; copiare anche questo era un errore». Cfr. M. Reeve, *The re-emergence of ancient novels*, cit., p. 288.

⁸⁹ *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada de frances en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corrigida segun el Griego por el mismo, dirigida al ilustrissimo Señor el señor Don Alonso Enriquez Abad dela villa de Valladolid*, en casa de Martin Nucio, Anversa, 1554; *Historia de Eliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi compassionevoli avvenimenti di due amanti si contengono abbattimenti, discrizzioni di paesi e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere, tradotta dalla lingua greca nella toscana da messer Leonardo Ghini*, in Vinegia, appresso Gabriele Giolito de’ Ferrari, 1556; *An Aethiopian History Written in Greeke by Heliodorus: very wittie and pleasaunt, Englished by Thomas Underdowne, with the argumente of every booke, sette before the whole worke*, London, imprinted by Henrie Wykes for Fraunces Coldcoke, 1569.

⁹⁰ S. Cappello, *La prefazione di Amyot all’«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, in V. Orioles (a cura di), *Studi in memoria di Giorgio Valussi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992, pp. 125-146. Cappello nota «la difficoltà significativa di Amyot che, non potendo ricorrere al terne romanzo, riservato all’epoca alle narrazioni cavalleresche di derivazione medievale, dalle quali vuole ben differenziare l’opera che ha tradotto, è costretto a servirsi di un largo ventaglio di termini – *livres fabuleux, escritz*

Non si può non notare, come fa Residori, il contrasto sorprendente fra il lungo e densissimo *Proemio* che Amyot fa precedere alla sua traduzione delle *Etiopiche* e la breve prefazione cortigiana nella quale Leonardo Ghini menziona la sua traduzione dell'enorme romanzo greco come «primo frutto de gli studii suoi» e come «operetta» indegna del vescovo a cui l'ha dedicata:

Eccovi dunque Illustriss. et Reverendiss. Monsignor il primo frutto de gli studi miei [...] Leggete quando n'avete agio questa Operetta, infino che Dio forse mi concederà gratia di potere in più honorate carte scrivere il nome del conte Michele de la Torre, vescovo di Ceneda⁹¹.

Di fronte alla prefazione del Ghini si ha dunque l'impressione che i traduttori e gli editori non tengano molto a sottolineare l'interesse filologico o le singolarità formali di questi testi antichi, preferendo assimilarli ai generi narrativi già noti al pubblico contemporaneo, incoraggiando, così facendo, una ricezione per così dire 'primaria' dei romanzi greci, presentati non come monumenti letterari ma come *fiction* passionali⁹². Ad Amyot, invece, non sfuggiva affatto il valore dell'opera di Eliodoro e soprattutto l'occasione che essa poteva rappresentare per inaugurare un nuovo modo di intendere la letteratura che oggi definiremmo 'd'evasione'.

La grande novità contenuta nel celebre *Proësme*, infatti, è la rivendicazione, da parte dell'autore, della legittimità della sua scelta di tradurre – e dunque anche di leggere – un'opera come quella che si accinge a presentare ai suoi lettori, ovvero un testo di narrativa d'invenzione: nessun altro genere infatti, sembra avere la stessa apprezzabile e importantissima capacità di «ricreare lo spirito, afflitto dal peso dello studio o delle avversità della vita»⁹³.

mensongers, conte fait à plaisir, contes fabuleux, fictions, fabuleuse histoire, fable – i quali, senza essere del tutto sinonimi, tendono a coprire il campo di ciò che in seguito sarà designato come romanzo e rinviano a quella che si potrebbe definire in prima approssimazione la finzione narrativa» (Ivi, p. 126).

⁹¹ *Historia de Eliodoro delle cose etiopiche*, cit., pp. IIIv-IIIr.

⁹² M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 287. Tale strategia sembra peraltro essere stata pienamente ricompensata dal successo non trascurabile di certi titoli: le traduzioni di Coccio e Ghini sono infatti ristampate una buona dozzina di volte prima della fine del secolo. Si veda per le riedizioni di Tazio la n. 23. Citiamo sinteticamente in ordine cronologico le successive edizioni italiane di Eliodoro: Venezia, Giolito, 1559, 1560, 1568, 1586, 1587, 1588; Venezia, Andrea Baba, 1611; Venezia, Giolito, 1623.

⁹³ Nel *dizain* preliminare in decasillabi rivolto ai lettori posto da Amyot tra la prefazione e l'inizio del romanzo si leggono vari punti della prefazione sinteticamente condensati, fra cui la prerogativa di tali narrazioni di saper «recreer un peu la lassitude/ del esprit travaillé de l'estude./ ou ennuyé de fortune adverse» (S. Cappello, *La prefazione di Amyot all'«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, cit., p. 126).

Lungi dal considerare tale qualità come accessoria, egli professa difatti l'utilità e anzi la necessità per l'uomo anche di letture che abbiano il solo scopo di un piacevole intrattenimento, in quanto l'«imbecillité de nostre nature» comporta l'esigenza di «quelque divertissement» e «quelque refrechissement» per «l'entendement» - che non può essere «toujours tendu à lire matieres graves, e serieuses», e per l'«esprit» - «sovente troublé de mesaventures, ou travaillé et recreu de grave estude»⁹⁴. Ciononostante, l'autore è naturalmente ben consapevole dei pericoli che si possono nascondere dietro gli «escritz mensongers», e soprattutto è estremamente conscio delle potenziali critiche che tale tesi di fondo può suscitare; dunque, oltre a rivolgere agli eventuali obiettori il consueto invito a non biasimare le scelte sia dell'autore che del traduttore, esorta anche gli ipotetici oppositori più rigorosi a non attribuire a tali letture un potere corruttore così elevato.

Tali opere servono in fondo unicamente per «resjouyr les entendemenz travaillez d'affaires»; per quanto sarebbe certo consigliabile sopra ogni altra lettura quella delle opere storiche, che riguardino fatti realmente accaduti, occorre ammettere che se si considera come prioritaria questa funzione ricreativa e terapeutica, si rivela ben più efficace il «conte fabuleuse» rispetto alla «vray histoire», la cui «verité» è talora «un petit trop austère pour suffisamment delecter»⁹⁵. La narrativa d'invenzione inoltre, potrebbe rivelarsi doppiamente utile, in quanto, una volta ricreatosi, l'«entendement» risulta «plus delivre et mieux dispos à faire et à lire autres choses milleures»⁹⁶.

Amyot a questo punto tuttavia stabilisce alcune precise restrizioni: non tutti i racconti favolosi costituiscono infatti un'alternativa accettabile al racconto storico, bensì solo quello che sia «subtilment inventé et ingenieusement deduit» e soprattutto possieda il requisito della verosimiglianza⁹⁷. Ecco dunque che partendo da un tale presupposto teorico, che rimanda evidentemente al modello oraziano, uno dei punti di forza del romanzo eliodereo pubblicato dall'autore sarà proprio il suo inizio *in medias res* canonizzato da Orazio:

Mais sur tout la disposition en est singuliere: car il commence au mylieu de son histoire, comme font le Poëtes Heroïques. Ce qui

⁹⁴ Tutte le citazioni dalla prefazione di Amyot sono tratte dall'appendice al sopracitato articolo di Cappello, cit., pp. 141-146: 141.

⁹⁵ S. Cappello, *La prefazione di Amyot all'«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, cit., p. 144.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p 142.

cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement: et toutefois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que lon n'est point resolu de ce que lon trouve tout au commencement du premier livre jusques à ce que lon ait leu la fin du cinquiesme. Et quant on est lá venu, encore a lon plus grande envie de voir la fin, que lon n'avoit au paravant d'en voir le commencement. De sorte que tousjours l'entendement demeure suspendu, jusques à ce que lon vienne à la conclusion, laquelle laisse le lecteur satisfait, de la sorte que le sont ceux, qui à la fin viennent à jouyr d'un bien ardemment desiré, et longuement attendu⁹⁸.

Si comincia a comprendere la portata dell'operazione messa in atto dal traduttore, ovvero il progetto di «opporre alla moda volgare dei romanzi di cavalleria una nuova forma narrativa dove la tensione romanzesca non escluda né la solidità strutturale né la chiarezza assiologica del racconto»⁹⁹.

Quando Amyot scrive infatti, un altro genere, oltre al poema epico, era sicuramente ben presente alla sua mente: i romanzi cavallereschi, o, come li chiama lui, i libri «qui ont anciennement esté escritz en nostre langue», costituiscono infatti senza dubbio il bersaglio polemico costante dietro le sue parole¹⁰⁰. Tali opere, infatti, secondo l'autore, sono spesso tanto lontane dalla verosimiglianza da somigliare al delirio onirico di un febbricitante¹⁰¹.

La critica non ha potuto fare a meno di notare un riferimento al successo dei romanzi di cavalleria e in particolare delle traduzioni dell'*Amadis de Gaula* contro le quali la prefazione costituirebbe una risposta polemica. Attraverso la menzione dei romanzi cavallereschi come punto di riferimento negativo Amyot introduce dunque una distinzione all'interno del campo dell'«histoire fabuleuse» che gli consente di indirizzare la condanna su un insieme ristretto e delimitato di questo genere di storie d'invenzione. Le *Etiopiche*, in cui l'intreccio complesso moltiplica le fonti di *suspense* e allo stesso tempo traduce una razionalità provvidenziale rigorosa, incarnano alla perfezione questo ideale narrativo¹⁰².

⁹⁸ S. Cappello, *La prefazione di Amyot all'«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, cit., p. 144.

⁹⁹ Cfr. T. Cave, «Suspendere animos»: pour une histoire de la notion de suspense, in G. M. Castellani - M. Plaisance (a cura di), *Le commentaire et la renaissance de la critique littéraire*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 211-218.

¹⁰⁰ S. Cappello, *La prefazione di Amyot all'«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, cit., p. 143.

¹⁰¹ «[...] le plus souvent si mal cousuz et si esloignez de toute veraysemblable apparence, qu'il semble que ce soyent plus tost songes de quelque malade resvant en fièvre chaude, qu'inventions d'aucun homme d'esprit, et de jugement» (*Ibidem*).

¹⁰² M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 289.

Se il romanzo di Eliodoro sembra quindi conformarsi ad un modello epico, dunque positivo, esso mostra nondimeno di possedere alcuni difetti, rintracciabili stavolta a livello della materia dell'opera: le *Etiopiche* infatti, pur condividendo la struttura del poema epico, non ne possiede la «grandeur», come si vede dal fatto che il protagonista Teagene non è capace, lungo tutta l'opera, di compiere «nulz memorables exploitz d'armes»¹⁰³.

Tuttavia, come si è visto, Amyot rifugge da un atteggiamento moralistico e pedagogico ed insiste più che altro sull'effetto ricreativo e terapeutico delle storie d'invenzione, limitando le affermazioni in questo senso al fatto che le *Etiopiche* contengono «en quelque lieux de beax discours tirez de la philosophie naturelle et morale, dictz notables et propos sentencieux» e che si tratta di un romanzo edificante, nel quale le passioni umane sono dipinte in modo tale che «avec si grande honesteté quel on ne sçauroit tirer occasion ou exemple de mal faire. Pource que de toutes affections illicites, et mauvaises, il a fait l'yssue malheureuse: et au contraire des bonnes, et honnestes, la fin desiderable et hereuse»¹⁰⁴.

Contrario da un lato al rigorismo di coloro che condannano «tous escritz mensongers et dont le sujet n'est point veritable»¹⁰⁵, ma anche critico verso coloro che si dilettono a scrivere e a leggere libri «esloignez de toute vraysemblable apparence», simili ai «songes de quelque malade resvant en fièvre chaude» e indegni di «un bon entendement»¹⁰⁶, Amyot propone una terza possibilità che è quella dell'accettazione razionale e moderata della storia favolosa, o, in poche parole, di una «histoire» che oltre che «fabuleuse» possa essere anche verosimile, proprio come quella di Eliodoro.

3. 2. Tasso e il “romanzesco ortodosso” nelle *Etiopiche*

«Assimilati a una produzione narrativa mediana o popolare, incompatibili con le categorie che organizzano il sistema dei generi letterari, ingombranti o poco interessanti sul piano teorico: non sorprende che i romanzi greci non abbiano avuto in Italia lo stesso impatto e la stessa funzione “modellizzante” che hanno avuto negli

¹⁰³ S. Cappello, *La prefazione di Amyot all'«Histoire Aethiopique» di Eliodoro*, cit., p. 144.

¹⁰⁴ Ivi, p. 144.

¹⁰⁵ Ivi, p. 141.

¹⁰⁶ Ivi, p. 143.

altri paesi, e specialmente in Francia»¹⁰⁷. È questa la spiegazione di Residori alla diffusa e sintomatica «reticence theorique» nell'acceso dibattito sui generi letterari che imperversa nell'Italia "post-aristotelica" della metà del Cinquecento¹⁰⁸.

È sicuramente vero che alla radice della perplessità relativa ai romanzi greci da parte dei letterati e dei teorici del Cinquecento vi sia il valore canonico debole di questi testi. I romanzi greci, infatti, oltre a non figurare per ovvie ragioni cronologiche presso autori come Aristotele, Orazio, Quintiliano, ovvero i riferimenti imprescindibili del classicismo nascente, presentano, in quanto opere di finzione in prosa, un'effettiva difficoltà di collocazione all'interno un dibattito sui generi forgiati dalle categorie aristoteliche.

Inoltre, la codificazione dei generi che si elabora nel corso del secolo, sfocia in Italia in configurazioni formali che penalizzano di fatto il romanzo greco: da un lato, l'autorità di Boccaccio e la vitalità cinquecentesca della novella associano a lungo, anche presso i teorici, la scrittura in prosa alla narrazione breve; dall'altra, il successo dell'*Orlando Furioso* finisce per imporre, come forma privilegiata per la narrazione lunga, il poema in versi, relegando così la prosa all'interno della preistoria del genere o associando tale modalità espressiva alle sue manifestazioni meno qualificate¹⁰⁹.

Ciononostante, un poeta come il Tasso, notoriamente al centro di quella che nel caso italiano viene definita la cosiddetta "questione del poema" e coinvolto in essa in prima persona, ha modo di pronunciarsi ripetutamente su questi testi, seppure

¹⁰⁷ «Assimilés à un production narrative moyenne ou populaire, incompatibles avec les catégories qui organisent le système des genres littéraire, gênants ou peu intéressants sur le plan théorique: il n'est pas étonnant que les roman grecs n'aient pas eu en Italie le même impact et la même fonction modélisante que dans d'autres pays, et notamment en France» (M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 290).

¹⁰⁸ Questa reticenza teorica nei confronti del romanzo greco conosce almeno una eccezione di rilievo: i *Poetices Libri Septem* (1561) di Giulio Cesare Scaligero: *Iulii Caesaris Scaligeri, uiri clarissimi, Poetices libri septem*: [...], Lione, apud Antonium Vincentium, 1561. Ma è verosimilmente l'influenza della cultura francese, e in particolare della traduzione delle *Etiopiche* di Amyot che spiega l'interesse che il poeta italiano, insediato in Francia a partire dal 1525, nutre per il romanzo di Eliodoro. Nel capitolo dedicato ai *praecepta in unoquoque genere Poematum* le *Etiopiche* sono raccomandate all'attenzione di ogni autore di poesia epica perché esse rappresenterebbero l'esempio più compiuto di *ordo artificialis* nell'esposizione narrativa. Se non è assimilata esplicitamente all'epopea, l'opera di Eliodoro si vede dunque attribuire uno statuto di modello narrativo per gli autori di questo genere al pari, se non di più, dell'*Eneide*, citata nello stesso paragrafo. La scelta di Scaligero riflette senza dubbio le coordinate di un sistema letterario nel quale l'opposizione prosa/versi è meno importante che nell'Italia della seconda metà del sedicesimo secolo. Su Scaligero oltre a M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 289, V. Hall, *The Preface to Scaliger's Poetices libri septem*, «Modern Language Notes» 60/7 (1945), pp. 447-453, A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

¹⁰⁹ M. Residori, *Le réception du roman grec*, cit., p. 288.

in modo furtivo¹¹⁰. Il poeta lo fa in due momenti cronologici e anche in due ambiti ben diversi - una volta nelle *Lettere*, un'altra nei *Discorsi* - ma in entrambi i casi chiama in causa Eliodoro.

Il primo riferimento riguarda esclusivamente l'autore delle *Etiopiche*, del quale, in una lettera a Scipione Gonzaga del 20 maggio 1575, il poeta ricorda la sapiente tecnica narrativa adoperata nel suo romanzo:

Il lasciar l'auditor sospeso procedendo dal confuso al distinto, dall'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacer tanto Eliodoro; ed è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro. Siale ora per essemplio Erminia, della quale e degli amori della quale s'ha nel terzo canto alcuna ombra di confusa notizia; più distinta cognizione se n'ha nel sesto; particolarissima se n'avrà per sue parole nel penultimo canto, che, s'io non m'inganno...ma dove trascorro? V. S. il vedrà¹¹¹.

L'affermazione tassiana è estremamente importante non solo perché il poeta cita Eliodoro e Virgilio come modelli affini ed ugualmente prestigiosi per quanto riguarda la tecnica narrativa - allineandosi, così, all'interpretazione già propria di Amyot, che faceva di Eliodoro un nuovo «poète heroïque» - bensì soprattutto perché

¹¹⁰ Sulla "questione del poema" nell'Italia del XVI secolo si veda: E. Bonora, *Poema cavalleresco e poema eroico*, in Id., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 1964, pp. 149-166; E. Raimondi, *Dalla natura alla regola*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi, 1965, pp. 5-17; G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione e narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; D. Rasi, *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella favola epica*; in G. Baldassarri (a cura di), *Quasi un piccolo mondo: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1982, pp. 31-56; R. Agnes, *L'«Ariostismo» e Bernardo Tasso*, in E. Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1986, vol. IV, pp. 248-249; M. Beer, *Romanzi di cavalleria; il «Furioso» e il romanzo italiano di primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1987; H. Grosser, *La sottigliezza nel disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 63-91; F. Pevero, *La norma e l'ingegno, L'idea cinquecentesca di romanzo* in S. Calzone (a cura di), *La macchina meravigliosa. Il romanzo dalle origini al Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 113-143; S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali. 1540-1560*; Napoli, Vivarium, 1996; D. Javitch, *La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it. di T. Praloran, Mondadori, Milano, 1999; S. Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2001; F. Sberlati, *Il genere e la disputa tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.

¹¹¹ Lettera a Scipione Gonzaga del 20 Maggio 1575, in T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano, Fondazione Pietro Bembo; Parma, U. Guanda, 1995, pp. 80-81. Eliodoro nelle lettere viene ricordato anche in un'altra occasione, dal significato meno pregnante e perciò, a quanto mi risulta, mai citata: «[...] e se alla universale Geografia si aggiunge la descrizione dei luoghi particolari, detta da' Greci Topografia; o quella delle regioni, che si dice Corografia, come aggiunse Eliodoro nelle sue favolose istorie di Etiopia; molta loda, e molto ornamento s'accresce alla composizione» (*Lettere di Torquato Tasso, in Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme poste in migliore ordine, ricorrette sull'edizione fiorentina, ed illustrate dal professore Gio. Rosini*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821-1832. Vol. XV, tomo III, p. 131).

ammette di seguire egli stesso, nel proprio poema, la peculiare attitudine del romanziere alessandrino al procedere «dal confuso al distinto» al fine di creare un gradevole effetto di *suspense* nel lettore.

È lo stesso autore a voler spiegare, attraverso un esempio tratto dalla sua opera, in che senso egli si sia sforzato di comportarsi esattamente come Eliodoro: nel delineare il *plot* di Erminia infatti, inizialmente egli ha fatto in modo che il lettore ricevesse solo «alcuna ombra di confusa notizia», mentre via via che procedeva la narrazione, la «cognizione» riguardo al carattere e alle vicende sentimentali del personaggio si faceva più «distinta» e infine addirittura «particolarissima».

Lo stesso accadeva, come abbiamo già notato, nel caso dei protagonisti Teagene e Cariclea, presentati da Eliodoro nel suo *incipit in medias res* immediatamente dentro le vicende, senza alcuna presentazione ai lettori, i quali osservano la coppia di eroi adottando il punto di vista prescelto dall'autore, ovvero quello degli ignari predoni giunti sul lido a battaglia finita.

Solo successivamente, attraverso sia le vicende che si svolgono sul “piano dell’agito”, sia, soprattutto, attraverso quelle che si dipanano sul “piano del narrato”, nel lungo racconto centrale di Calasiris che integra le informazioni mancanti al lettore al principio dell’opera, viene finalmente fatta luce sulle vicende pregresse riguardanti quei due giovani feriti su cui si apriva la prima scena¹¹². Solo a metà della ‘favola’ chi legge capirà che essi non sono altro che i due amanti protagonisti, e conoscerà in maniera «distinta» le modalità del loro primo incontro, lo scoccare della prima scintilla amorosa, nonché tutte le peripezie che sono accadute loro per potersi ritrovare feriti e disperati nel desolato campo di battaglia della scena iniziale.

Che l’esemplarità narrativa del romanziere greco sia evocata dal Tasso in quegli scritti di carattere privato e tecnico, in quella sorta di diario che accompagna la scrittura del poema, come tiene a precisare Residori, è certo dato di cui bisogna tener conto¹¹³.

Eppure, in questa breve menzione che l’autore riserva nel suo epistolario alla figura di narratore del vescovo di Emesa, sono racchiusi davvero molti indizi non solo dell’ammirazione che il poeta nutriva nei confronti dell’autore delle *Etiopiche*,

¹¹² Si prendono in prestito le definizioni utilizzate da G. Dalla Palma, in Id., *Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 139 e ss.

¹¹³ M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 290.

ma anche molte preziose indicazioni riguardanti l'uso che egli di tale modello tenderà a fare nella sua opera.

Soprattutto una spia, ci preme sottolineare, ed è quell'inciso, tipicamente tassiano, in cui il poeta si domanda, quasi fra sé e sé, se faccia bene o male ad adoperare tale artificio narrativo così deprecabilmente 'romanzesco'. Se il Tasso si pone questa domanda, è certo perché preoccupato dalla premessa iniziale, ovvero, quel fine ultimo a cui, volente o nolente, non può sottrarsi qualsiasi autore che voglia ottenere il diletto del lettore, e cioè l'ardua e pericolosa missione di tenerne sospesa l'attenzione e la curiosità.

Come sappiamo, proprio questo dichiarato obiettivo aveva prodotto pochi anni prima le storture del *Furioso*, quel proliferare quasi compulsivo di fili narrativi e di "lasciamo" e "torniamo" che tanto aveva «fatto piacere», ben prima del romanzo eliodoro, il poema ariostesco¹¹⁴.

All'indomani della riscoperta delle categorie aristoteliche, tuttavia, un'aspra polemica si scatena contro il *Furioso* e la legittimità di un siffatto poema romanzesco, giudicato irregolare o estraneo alle nuove norme espresse nella *Poetica*¹¹⁵. Al modello del *Furioso*, ora posto in drastica contestazione in quanto contrario essenzialmente ai due principi fondamentali dell'unità d'azione e del principio di imitazione, nel pieno Cinquecento si viene contrapponendo, in Italia, il modello epico di ascendenza classica, rappresentato soprattutto da Omero (più dall'*Iliade* che dall'*Odissea*) e dall'*Eneide* di Virgilio¹¹⁶. Alla favola multipla viene dunque sostituita una favola unitaria; alla finzione di oralità tipica del poema ariostesco, l'impersonalità del narratore classico¹¹⁷.

¹¹⁴ Come scriveva Bernardo Tasso a Benedetto Varchi: «[...] non è dotto, né artigiano, non è fanciullo, fanciulla, nè vecchio, che d'averlo letto [il *Furioso*] più d'una volta si contenti. Non son'elleno le sue Stanze il ristoro che ha lo stanco peregrino nella lunga via, il qual' il fastidio del caldo, e del lungo cammino, cantandole, rende minore? Non sentite voi tutto dì per le strade, per li campi andarle cantando? Io non credo ch'in tanto spazio di tempo, quant'è corso dopo che quel dottissimo Gentiluomo mandò in man degli uomini il suo Poema, si sian stampati, nè venduti tanti Omeri nè Virgili quanti Furiosi» (Lettera di Bernardo Tasso a Benedetto Varchi del 6 marzo 1559, in B. Tasso, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, in Padova, presso Giuseppe Comino, vol. II, 1733, p. 425).

¹¹⁵ E. Raimondi, *Dalla natura alla regola*, cit., p. 10.

¹¹⁶ R. Agnes, *L'«Ariostismo» e Bernardo Tasso*, cit., p. 248.

¹¹⁷ Sulla figura del narratore nel poema cavalleresco si veda, fra i tanti: R. M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1965; D. Javitch, *Cantus interruptus in the «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 95, (1980), pp.66-80; F. Sberlati, *Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel «Furioso»*, in A. Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 47-66.

Eppure, come, intuiva acutamente il Pigna, proprio lì, nella presenza di più personaggi e più storie intrecciate che costringeva l'Ariosto ad una continua alternanza dei fili narrativi, risiedeva a ben vedere la ragione del successo del poema¹¹⁸:

Et perché d'erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è, in quanto che piglia e intermette infinite volte cose infinite: et sempre con arte, perciocché se bene l'ordine epico non osserva, non è che una sua regola non abbia: la quale è questa, che quasi non può farne fallare. Tralascia o quando il tempo dà che s'interponga, o quando nol dà. Quando il dà, l'animo di chi legge quieto rimane, dal che ha contentezza e perciò piacere, restando egli con una cosa compiuta, come se un naufragio è finito, o una singola battaglia, o un fatto d'arme, o una peregrinatione, o cose simiglianti. Quando nol dà, l'animo resta sospeso, et ne nasce però un desiderio che fa diletto: essendo che un certo ardore è causato, che è di dover la fine della cosa sentire. Come in sul bello di una tempesta ritirarsi, o nel tempi che due sono per menar le mani, o che una guerra si prepari, o da un luogo levar uno et a mezza strada et anche prima abbandonarlo, et far altre cose così fatte. Et ciò più s'usa che il primo modo: conciosia cosa che il compositore di farne sempre più innanzi andare s'ingegna. Et perché ciò non fa egli l'epico? Perché più ristretto e più legato ha il suo poema. Et per che cagione? Per essere egli ad una sola attione di un sol huomo tutto intento. (...) Et se in un guardo tutto minutamente compreso non sarà, ciò non fa nulla: perciò che non per il lettori, ma per gli ascoltanti fu da principio composto, et chi l'udiva, quella sol parte capir si contentava, che quel tempo cantata gli era: et poi quell'altra, che un'altra volta alle orecchie gli perveniva¹¹⁹.

È una tecnica, quell'autore del *Furioso*, come rileva il Pigna, «errante», vagabonda, senza un centro stabilito, un vero e proprio labirinto all'interno del quale il lettore si smarrisce; eppure, è proprio questo uso tutto ariostesco dello strumento

¹¹⁸ Se ne accorge anche Bernardo Tasso, come dimostra una sua celebre lettera: «Io nel principio che [...] mi posi a questa fatica, aveva deliberato di farla d'una sola azione, e proporre la disperazione d'Amadigi, e con gli episodi, e digressioni dire il resto; e in questa strada ne composi dieci Libri; ma accorgendomi poi che non aveva quella varietà che suol dilettere, e che da questo secolo, già assuefatto alla forma de' Romanzi, si desidera, conobbi che l'Ariosto non a caso, e non per non saper l'arte (come alcuni dicono), ma con grandissimo giudizio accomodandosi al gusto del presente secolo, aveva così disposta l'Opera sua [...]». Lettera di Bernardo Tasso a Benedetto Varchi, 15 luglio 1558 (B. Tasso, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., II, pp. 396-397).

¹¹⁹ G. B. Pigna, *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna divisi in tre libri. Ne quali della poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, in Vinegia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554. pp. 44-45 (disponibile anche nell'edizione critica moderna: Id., *I romanzi*, a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1997).

diegetico cavalleresco per antonomasia, l'*entrelacement*, a garantire lo sperato effetto di *suspense* nel lettore. I fili narrativi non vengono “tagliati” in punti casuali del testo, ma al profilarsi di un imprevisto, o in situazioni di pericolo o tensione: così il racconto, continuamente lasciato in sospeso, solletica l’attenzione del lettore, lo spinge a proseguire nella lettura, ne tiene sempre desta la curiosità¹²⁰. Provoca, in una parola, diletto¹²¹.

Il Tasso, che invece rifugge sin dalla sua prefazione al *Rinaldo* le insidiose blandizie dell'*entrelacement*, imboccando sicuro la via dell’«unico perpetuo e ininterrotto filo» imperniato sulle vicende del protagonista, vede quindi, nella tecnica utilizzata dal romanziere antico, una validissima alternativa che si presenta sorprendentemente tanto efficace quanto lecita per ottenere lo stesso auspicato effetto di *suspense*, e dunque di diletto, nel lettore¹²².

Come si vede dunque dal passo citato, Tasso intuisce che anche Eliodoro, accanto a Virgilio, può essere un utile modello che permetta di conseguire, attraverso un’acorta disposizione della materia e, soprattutto, come vedremo meglio più avanti, un abile utilizzo dell’espedito narrativo dell’analessi, quello stesso «ardore di dover la fine della cosa sentire», quel «desiderio che fa diletto» che era capace di suscitare il poema ariostesco nei suoi lettori.

¹²⁰ Si veda sulla tecnica dell'*entrelacement* ariostesco cfr. almeno D. Delcorno Branca, *L'«Orlando Furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973; C. P. Brand, *L'entrelacement nell'«Orlando furioso»*, «GSLI», 154 (1977), pp. 509-532; G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, cit., 1984; S. Zatti, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, cit., 1990; G. Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenze e trattamenti dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1993; M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, e Id., *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, «Strumenti Critici» 24 (2009), pp. 1-24.

¹²¹ Di qui la celebre definizione di Javitch, di «cantus interruptus», con evidente e maliziosa allusione ad un piacere del lettore volutamente interrotto sul più bello. Non tutti i lettori del Cinquecento però, concordano con Pigna sull’efficacia di tale continua tecnica di interruzione e dilazione al fine di procurare diletto: di diverso avviso era ad esempio il Minturno: «perciocché a niuno ragionevolmente dee piacere, che alcuna cosa interrotta gli sia, quando più gli diletta. Né truovo esser vero, che l’attenzione più se n’accenda: ma più tosto se ne spenga» (A. Minturno, *L’arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d’ogni altra poesia [...]*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1563, p. 35).

¹²² Il Tasso, appena diciannovenne, ha già intuito, come dichiara nella sua lettera prefatoria, che è sconsigliabile per chi scrive attenersi in modo rigoroso «alle più severe leggi d’Aristotile, le quali spesso hanno reso [...] poco grati que’ poemi, che peraltro gratissimi [...] sarebbero stati»; perciò saggiamente decide di seguire «solamente que’ precetti i quali [...] non tolgono il diletto». Anche Tasso, dunque, come Amyot, propende per una terza via di compromesso che consenta di restare all’interno delle norme aristoteliche senza perdere la possibilità di conseguire il diletto del lettore. Si badi, oltre alle consonanze con Amyot e con Scaligero, anche alla suggestiva vicinanza tra l’insistenza del giovane Tassino, nella sua prefazione al *Rinaldo*, sull’«unico ininterrotto e perpetuo filo» imperniato sulle vicende del protagonista e uno dei primi pregi rilevati da Obsopoeus nel romanzo eliodoro, ovvero il fatto di essere «perpetua narratione exequatur». Cfr. T. Tasso, *Prefazione al Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni Dall’Orso, 2012, pp. 45-48.

Un'altra significativa dimostrazione dell'importanza assegnata sul piano prettamente teorico dal poeta all'esempio delle *Etiopiche*, inoltre, si evince dal fatto che esse siano anche citate, con rilievo crescente, in entrambe le versioni dei *Discorsi*. Nel secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* (1594), non a caso quello dedicato all'*inventio*, il Tasso scrive:

Concedasi dunque che 'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo antichissimo poeta greco; e quel di Giasone e di Medea, dal qual prese il soggetto Apollonio fra' Greci e Cornelio Flacco tra' Latini; o quel di Alessandro e d'Elena descritto da Coluto Tebano e dal cardinale Sfondrato padre di Gregorio XIII, non solo a' suoi tempi grandissimo prelato, ma grandissimo poeta; o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio; o gli altri d'Arcita e di Palemone, e di Florio e di Biancofiore, di cui ne la nostra lingua poetò il Boccaccio; o gli avvenimenti di Piramo e di Tisbe, i quali diedero materia ad un picciol poema del Tasso mio padre, o la pazzia di Narcisso, da cui prese soggetto l'Alamanno¹²³.

Nel passo citato, diversamente da quanto accadeva sia nelle *Lettere* sia nella precedente versione dei *Discorsi*, oltre ad Eliodoro è nominato anche Achille Tazio; entrambi menzionati all'interno di un discorso che concerne stavolta non la tecnica narrativa, bensì la materia del poema epico¹²⁴. Tasso sta infatti disquisendo sulla possibilità o meno, per tale tipologia di testo, di prevedere come «soggetto» quello amoroso: è piuttosto significativo, quindi, il fatto che i nostri romanzi figurino fra i vari esempi riportati dal poeta di tale specifica categoria di opere.

Ancora più interessante, inoltre, risulta l'accostamento, nella sua enumerazione di testi afferenti al genere epico d'argomento amoroso, dei due romanzi alessandrini a ben due opere narrative del Boccaccio giovanile, *Filocolo* e *Teseida*. A giudicare dalla maniera con cui sono evocati dall'autore infatti, Tasso

¹²³ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, G. Laterza, 1964, p. 108.

¹²⁴ Nei *Discorsi dell'arte poetica* la stessa affermazione appariva invece in questa veste: «Ma perché questo illustre, che abbiamo sottoposto all'eroico può esser piu, e meno illustre, quanto la materia conterrà in sé avvenimenti piu nobili, e piu grandi, piu sarà disposta all'eccellentissima forma dell'epopeia, ché bench'io non neghi che poema eroico non si potesse formare di accidenti meno magnifici quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene e di Cariclea, in questa idea nondimeno, che ora andiamo cercando del perfettissimo poema, fa mestieri che la materia sia in se stessa nel primo grado di nobiltà e di eccellenza» (Ivi, p. 13).

quasi sembra stabilire tra le opere una sorta di velato parallelismo, indicando negli esempi boccacciani i corrispettivi ‘nostrani’ dei romanzi ellenistici: «quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio; o gli altri d’Arcita e di Palemone, e di Florio e di Biancofiore, di cui ne la nostra lingua poetò il Boccaccio».

L’affermazione posta in questi termini appare quasi un’implicita confessione della percezione da parte dell’autore di un rapporto di affinità tra la produzione giovanile boccacciana e quella delle narrazioni alessandrine, soprattutto se si pensa che l’associazione fra gli amori di Florio e quelli fra Teagene e Cariclea è presente, a distanza di tempo, in entrambe le versioni dell’opera. Inoltre, occorre notare che se tali romanzi si trovano all’interno di questo elenco, significa che ambedue sono considerati opere che, pur fra qualche residua perplessità - si veda quel riluttante «concedasi» iniziale con cui si apre il passo citato - rientrano in qualche modo fra i modelli letterari consentiti.

Le testimonianze tassiane, dunque, oltre a provare il singolare interesse del Tasso per queste opere (al contrario del Pigna e del Gibaldi, i quali osservano un totale silenzio a riguardo), sembrano suggerire implicitamente un uso strumentale di tali testi da parte dell’autore non lontano da quello che molto più esplicitamente propugnava Amyot nel suo *Proësme*: anche Tasso sembra intravedere in tali opere un’alternativa di altrettanto sicuro successo ad un altro genere narrativo ormai sentito come incompatibile con il gusto e con il rigido sistema di regole del suo tempo. Neanche al Tasso, infatti, sfuggono le potenzialità di questi testi nella difficile opera di mediazione fra il dolce e l’utile, fra il favoloso e il verosimile.

Come abbiamo visto, le narrazioni alessandrine, incontrano, negli anni in cui il poeta si affaccia sulla scena letteraria, un notevole successo editoriale. La prima opera tassiana ad uscire a stampa, il *Rinaldo*, esce nel 1562 nella stessa Venezia dove poco prima erano state pubblicate le *Etiopiche*, e che sempre nella città lagunare sarebbero state di lì a poco ristampate.

Il Tasso, che probabilmente lesse Eliodoro in gioventù, con ogni probabilità restò colpito dalla caratteristica propria di quest’opera di unire felicemente, alla piacevolezza della materia, alcuni pregi considerevoli: in primo luogo, quell’esemplare condotta virtuosa dei personaggi già notata da Warszewicki, che poteva allontanare ogni sospetto di critica morale nel clima di allerta costante dell’Italia controriformistica; in secondo luogo, la tanto raccomandata ottemperanza

del verosimile già messa in luce da Amyot, grazie alla quale l'opera riusciva ad accontentare anche «i più severi seguaci d'Aristotile»¹²⁵. Inoltre, il romanzo presentandosi disposto secondo una sapiente tecnica narrativa che replicava quella dei grandi poeti epici, si dimostrava in grado di suscitare *suspense* e diletto nel lettore, senza correre il rischio di andare incontro ad un insuccesso pari a quello del Trissino, ma al tempo stesso senza neanche dover cedere all'*entrelacement* e dunque venir meno all'ortodossia aristotelica¹²⁶.

Se quindi è pur vero che i romanzi alessandrini «non acquisiscono effettivamente lo statuto di testi esemplari da cui poter dedurre un insieme coerente di regole», occorre dire che quelle appena analizzate risultano affermazioni non di poco conto, e anzi si dimostrano estremamente utili per illustrare le motivazioni profonde che portano l'autore a fare largo uso di questi romanzi nella sua opera.

Pur considerando i romanzi antichi come semplici «serbatoi di elementi e di tecniche narrative», la funzione assegnata da Tasso a questo repertorio risulta tutt'altro che marginale: la scelta di attingere a questi testi va vista al contrario come una mossa oculata dell'autore, che spia i trucchi del mestiere dei romanzieri antichi per replicarne il successo di pubblico senza incorrere nelle critiche degli arcigni difensori delle regole aristoteliche sempre in agguato¹²⁷.

¹²⁵ T. Tasso, Prefazione al *Rinaldo*, cit., p. 46. Secondo Stephens Tasso lesse l'opera nell'edizione del Ghini (Cfr. W. Stephens, *Tasso's Heliodorus and the World of Romance*, in J. Tatum, *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 67-87: 67); è probabile invece che leggesse Achille Tazio in una delle tante edizioni del Cruceio; mentre Longo lo conobbe verosimilmente nella versione di Amyot (Cfr. E. Graziosi, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini-Fazzi, 2001, p. 143; p. 149).

¹²⁶ Il fallimento dell'esperienza letteraria dell'*Italia liberata dai Goti* diventa infatti addirittura proverbiale, tanto da indurre il Gircaldi ad affermare con una certa veemenza che se il Trissino «siccome era dottissimo, così fosse stato giudizioso nell'eleggere cosa degna della fatica di venti anni [...] avrebbe veduto che così scrivere, come egli ha fatto, era uno scrivere a'morti: e non avrebbe biasimata la composizione dell'Ariosto come cosa degna del favore del vulgo, e non dei dotti, e dei giudiciosi» (Lettera di Giovanbattista Gircaldi a Bernardo Tasso del 12 giugno 1554, in B. Tasso, *Delle Lettere di M. Bernardo Tasso*, cit., II, p. 198). Come nota Agnes: «nonostante la ligia attenzione riservata ai dogmi aristotelici, il poema del Trissino denunciò un'impoeticità veramente disarmante e sanzionò il totale fallimento di un tentativo che, allontanandosi dalla ormai collaudatissima tradizione cavalleresca, voleva costituire un'immediata applicazione poetica di astratti canoni estetici. Si era così giunti a una contrapposizione che rasantava il paradossale, in quanto l'esperienza pareva irridere la teoria e la spontanea opinione del grande pubblico smentire in maniera inappellabile le lammiccate e screditate enunciazioni dei dotti» (R. Agnes, *L' "Ariostismo" e Bernardo Tasso*, cit., p. 248).

¹²⁷ «Il est vrai que ces citations n'en témoignent pas moins d'un intérêt relativement exceptionnel chez les poéticiens du Cinquecento. Mais la place que l'auteur accorde à ces textes dans sa réflexion n'est vraiment pas à la hauteur de la dette - importante sur le plan aussi bien narrative que thématique, [...] - qu'il contracte vis-à-vis d'eux, et notamment des *Ethiopiennes*. Même pour l'auteur italien le plus sensible à leur modèle, en somme, les romans grecs sont tout au plus des réservoirs d'éléments et de techniques narratives, et n'acquièrent pas le statut de textes exemplaires dont on pourrait deduire un ensemble cohérent de règles génériques» (M. Residori, *La réception du roman grec*, cit., p. 290).

Non ci soffermeremo se non parzialmente sulla più celebre ed eclatante ripresa dal *plot* delle *Etiopiche* all'interno della *Gerusalemme Liberata*, ovvero la vicenda biografica di Clorinda, principessa bianca etiope proprio come Cariclea, già notata a partire dai commentatori antichi¹²⁸. La fonte di Eliodoro alle spalle della nascita di Clorinda è stata infatti in seguito opportunamente studiata da numerosi altri studiosi moderni, che hanno indagato a fondo le molteplici analogie fra le due eroine, nonché altre presenze del romanzo eliodoreo nel poema sacro¹²⁹. Così come non ci dilungheremo sulla celebre riscrittura tassiana dell'episodio del bacio rubato a Silvia nell'*Aminta*, «tolto di peso» - per usare le parole di Carducci - da Achille Tazio, anch'esso più volte notato e approfonditamente studiato da vari critici¹³⁰.

Vorremmo solo rilevare, alla luce del discorso condotto finora sull'esemplarità narrativa del romanzo eliodoreo agli occhi del Tasso, che i numerosi 'furti' che il Tasso opera nei confronti delle *Etiopiche* non si limitano ad investire il piano della materia: egli 'deruba' infatti ogni volta anche la tecnica di inserimento adottata dal suo predecessore antico.

Tasso intuisce infatti che è nel procedimento dell'analessi - di cui abusano indistintamente tutti i romanzieri alessandrini, ma del quale, come abbiamo più volte rilevato, Eliodoro fa un uso ardito ed estremamente efficace - che risiede il segreto per poter rompere la narrazione e suscitare *suspense* senza correre il rischio di sconfinare nel racconto *entrelacé*.

¹²⁸ I primi a fare riferimento alla fonte delle *Etiopiche* per la storia di Clorinda sono difatti Guastavini e Gentili: cfr. S. Gentili, *Annotationi di Scipio Gentili sopra la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, in Leida, 1586; G. Guastavini, *Discorsi et annotationi sopra la Gerusalemme del Tasso*, In Pauia, appresso gli heredi di Gierolamo Bartoli, 1592.

¹²⁹ Fra i primi a soffermarsi sulla questione in tempi più moderni è Vivaldi, in Id., *La «Gerusalemme Liberata» studiata nelle sue fonti. Episodi*, Trani, V. Vecchi, 1901; lo studio più completo tuttavia è sicuramente quello di Stephens (Id., *Tasso's Heliodorus and the World of Romance*, cit.). Stephens fa giustamente notare come le riprese non si limitino al *plot* dell'amazzone saracina: un altro episodio fra i più 'romanzeschi' della *Liberata* - tanto da essere rimosso con cura dall'autore nella sua revisione del poema - quello di Olindo e Sofronia destinati al rogo, sembrerebbe apparentemente indebitato con la sola fonte del *Filocolo*; invece, ancora una volta, si tratta di una rielaborazione più complessa e composita, che unisce al rimando a Florio e Biancifiore anche quello a Teagene e Cariclea (Ivi, p. 69). Su Tasso e Eliodoro si veda anche A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, cit., pp. 66-68.

¹³⁰ Si veda M. Aliberti, *Una scena dell'«Aminta» e gli «Amori di Clitofonte e Leucippe»*, in Id., *Torquato Tasso*, Roma, Unione cooperative editrice, 1895; T. Tasso, *L'Aminta*, annotata per cura di Angelo Solerti, introduzione di A. Gareffi, Roma, Vecchiarelli, 1992, [rist edizione G. B. Paravia, 1901], p. 187; G. Carducci, *Storia dell'Aminta*, in Id., *Opere*, XIV, *L'Ariosto e il Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 240; M. Fittoni, *Intorno all'ordito classico dell'Aminta*, Messina, Firenze, G. D'Anna, 1961, pp. 28-29 e più recentemente: P. Pasquini, *La scena del bacio nel «Leucippe e Clitofonte» e nell'«Aminta»*, «Itinerari», 34 (1995), 2, pp. 59-64; E. Graziosi, *Aminta 1573-1580 Amore e matrimonio in casa d'Este*, cit., pp. 139-145; 147-149; M. Residori, *L'ape ingegnosa. Sull'uso di alcune fonti greche nell'«Aminta»*, *Chroniques italiennes*, série web n° 3 (1/2003), pp. 1-9.

È grazie al lungo racconto in *flashback* di Calasiris che Eliodoro ‘mette a fuoco’, per ritornare alla felice metafora tassiana, le vicende di Cariclea inizialmente misteriose, e lo stesso farà il Tasso mettendo in bocca ad Arsete il racconto in analessi delle origini della fanciulla.

Allo stesso espediente narrativo, inoltre, il poeta ricorrerà consapevolmente anche in un altro passo della *Liberata*, ossia al momento di affrontare la pericolosa “deviazione” che costituivano i cosiddetti ‘errori di Tancredi’:

[...] potrà forse parer loro che nel principio del settimo canto ne gli errori d’Erminia e di Tancredi io mi slarghi troppo dalla favola; ma in questa parte io ho apparecchiato gagliardissime difese (così mi paiono) e di ragioni e d’auttorità: pur mi sarebbe di poca fatica il fare che Tancredi stesso narrasse poi la sua prigionia¹³¹.

Sembra dunque che oltre alle singole riprese tematiche, vi sia un’altra importante lezione che Tasso trae dai romanzieri greci in generale, e da Eliodoro in particolare: un invito ad utilizzare l’analessi ogniqualvolta si trovi a dover fronteggiare il pericolo di una biforcazione narrativa. Il romanzo antico offre dunque al Tasso la possibilità di «slargarsi» dal suo filo principale mettendogli a disposizione un materiale che sia sì romanzesco, ma un romanzesco ‘buono’¹³².

Per una strana ironia della sorte, però, se il ‘romanzesco antico’ serve da antidoto al ‘romanzesco moderno’, allora proprio quell’Eliodoro che Psello paragonava ad un serpente attorcigliato, viene a configurarsi, agli occhi del Tasso, come l’*auctoritas* nascosta con la quale potrà sconfiggere quel *Furioso* che egli

¹³¹ Lettera di T. Tasso a Scipione Gonzaga, 15 aprile 1575 (T. Tasso, *Lettere poetiche*, cit., pp. 31-32). Sulle modalità adottate da Tasso nell’inserire digressioni nella favola epica vedi R. Brusca, *Il campo cristiano nella «Liberata»*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 192-195.

¹³² Il Tasso manifestava un’effettiva difficoltà nell’attenersi rigidamente ad una «favola una» già a partire dall’esperimento cavalleresco del *Rinaldo*, come si evince da alcune sue stesse affermazioni nella prefazione: «È ben vero che ne l’ordire il mio poema mi sono affaticato ancora un poco, in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata» (T. Tasso, Prefazione al *Rinaldo*, cit., p. 47). Non a caso anche nel suo romanzo d’esordio utilizza frequentemente l’espediente ‘eliodoro’ dell’analessi. Sugli sforzi del Tassino per evitare le biforcazioni narrative, anche a costo di numerose incongruenze e forzature, si vedano almeno R. Brusca, *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in A. Canova - P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea Edizioni, 2007, pp. 511-28; A. Casadei, *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 45-58.

assimilava ad una altrettanto serpentina creatura, l'«orribil fera» del canto XXV dell'*Inferno*¹³³:

Tralasso che se questi poemi son molti e distinti di natura, come si prova per la moltitudine, e distinzion delle favole, ha non solo del confuso, ma del mostruoso ancora il trasporre, e mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro, simile a quella fiera, che ci descrive Dante:

Ellera abbarbicata mai non fue
Ad arbor sì, come l'orribil fera
Per l'altrui membra avviticchiò le sue;

e quel che segue¹³⁴.

Alla narrazione serpentina del *Furioso*, nella quale il «confuso» diventa «mostruoso», e il racconto si «avvicchia» come una pianta rampicante alle «membra altrui», dando luogo ad una creatura ibrida e demoniaca, Tasso oppone le ordinate spire del serpente eliodereo, che si attorciglia solo su se stesso, senza «trasporre» né «mescolare» alcunché, in cui il «confuso» non è che una necessaria condizione preliminare volta a suscitare la *suspense* nel lettore, dopo la quale, però, esso si farà, immancabilmente, «distinto» e «particolarissimo».

¹³³ «At the beginning of the reading the reader fancies that most elements are superfluous, but as the narrative progresses, he comes to admire the author's organization. The beginning of the work itself resembles a coiled snake: the snake conceals its head inside the coils and thrusts the rest of its body forward; so the book makes a beginning of its middle, and the onset of the story, which it has, so to speak, inherited, slips through (to end up) in the middle», M. Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and Heliodorus and Achilles Tatius*, cit., pp. 91-93. Sul celebre commento tassiano all'oraziano *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*, si veda D. Looney, *The Misshapen Beast. The «Furioso»' Serpentine Narrative*, in Id., *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit, Wayne State University press, 1996, pp. 123-141.

¹³⁴ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 24-25.

Appendice iconografica



Tiziano Vecellio, *Le tre età dell'uomo (Dafni e Cloe)*,
1512-1515, olio su tela, 106×182 cm,
National Gallery of Scotland, Edimburgo



Giovanni Battista Bertucci, *Un Idillio: Dafni e Cloe*,
1500-1501, olio su tela, 85.9×62.2 cm, Wallace Collection, London



Tiziano Vecellio, *Ratto d'Europa*,
1559-1562, olio su tela, 185×205 cm,
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Paris Bordone, *Dafni e Cloe*,
1535 circa, olio su tela, 112×174 cm,
Porczyński Gallery, Varsavia



Paris Bordone, *Coppia di amanti (Dafni e Cloe)*,
1535-1550, olio su tela, 139,1×122 cm, National Gallery, Londra



Ambroise Dubois, *Théagène reçoit le flambeau des mains de Chariclée*, 1610, olio su tela, 162×240 cm,
Musée National du Château de Fontainebleau, Fontainebleau

Bibliografia citata

Testi

Anselmi, G., *Vita de Jacobo. Vita de Jacobo Caviceo, per Georgio Anselmo al R. Misser Piramo de Pepuli*, in J. Caviceo, *Libro del peregrino, nouamente ristampato & alla sua pristina integrita ridotto*, stampato nella inclita citta di Vinegia, appresso santo Moise, nelle case noue Iustiniane per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, 1527.

Ariosto, L., *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto, con cinque nuoui canti del medesimo. Ornato di figure, & con queste aggiuntioni. Vita dell'autore scritta per m. Simon Fornari. Allegorie di m. Clemente Valuassori, Argomenti di m. Gio. Mario Verdezotti, Annotationi di m. Lodouico Dolce, Pareri in duello d'incerto autore. Dichiaratione d'histoire di m. Thomaso Porcacchi, Ricolta, Vocabolario, Rimario di m. Gio. Giacomo Paruta*, In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1566.

Ariosto, L., *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

Boccaccio, G., *Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1974.

Boccaccio, G., *Decameron*, a cura di V. Branca, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, tomo IV, Milano, Mondadori, 1974.

Boccaccio, G., *Decameron*, a cura di A. Quondam - M. Fiorilla - G. Alfano, Milano, Bur, 2013.

Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, tomo II, Milano, Mondadori, 1974.

Boccaccio, G., *Filocolo*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, introduzione a cura di A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1974, vol. I.

Boiardo, M. M., *Orlando innamorato*, a cura di R. Brusciagli, Torino, Einaudi, 1995.

Bracciolini, P., *Lettere*, in P. Bracciolini, *Lettere a Niccolò Niccoli*, a cura di H. Hart, Firenze, Olschki, 1984.

Calvino, I., «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. *Con una scelta del poema*, Milano, Mondadori, 1995.

Caro, A., *Amori pastorali*; edizione critica a cura di E. Garavelli, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

Caro, A., *Comedia degli Straccioni*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1967.

Caro, A., *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, Le Monnier 1957-1961 (3 voll.).

Caso compassionevole et lacrimoso lamento de' duoi infelici amanti, condannati dalla giustizia in Bologna, alli 3 di gennaio 1587.

Castelvetro, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Casteluetro. Riueduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore. Aggiuntoui nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella spositione si contengono*, stampata in Basilea [Peter Perna] ad istanza di Pietro da Sedabonis, 1576.

Caviceo, J., *Libro del peregrino, nouamente ristampato & alla sua pristina integrita ridotto*, stampato nella inclita citta di Vinegia, appresso santo Moise, nelle case noue Iustiniane per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, 1527.

Caviceo, J. *Il «Peregrino» di Jacopo Caviceo*, edizione critica a cura di L. Vignali, premessa a cura di G. Ghinassi, Roma, La Fenice, 1993.

Corfino, L., *Istoria di Fileto Veronese*, a cura di M. Venuta, Palermo, Istituto di filologia italiana, Facoltà di Magistero, 1996.

Dolce, L., *Amorosi ragionamenti ne' quali si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotti per Lodovico Dolce da' frammenti d'un antico scrittor Greco. Di nuovo corretti e ristampati*. In Venezia, per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

Dolce, L., *Amorosi ragionamenti, ne' quali si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotti per Lodovico Dolce da' frammenti d'un antico scrittor Greco*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1546.

Dolce, L., *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle uirtù e delle opere del diuin Titiano*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

Dolce, L., *L'amore di Florio et di Biancofiore*, impresso in Vinegia per m. Bernardino de Vitali venetiano, 1532 del mese di settembre.

Eckermann, J., *Colloqui con il Goethe*, introduzione, traduzione integrale e note a cura di G. V. Amoretti, Torino, Utet, 1957.

Eliodoro, *An Aethiopian History Written in Greeke by Heliodorus: very wittie and*

pleasaunt, Englished by Thomas Underdowne, with the argumente of every booke, sette before the whole worke, London, imprinted by Henrie Wykes for Fraunces Coldcoke, 1569.

Eliodoro, *Heliodori Aethiopiae historiae libri decem nunc primum e Graeco sermone in Latinum translati a Stanislao Warschewiczki [sic] Polono interprete, adiectum est etiam Philippi Melanthonis de ipso auctore et hac eiusdem conversione iudicium, item locuplex rerum ac verborum memorabilum index*, Basileae, per Ioannis Oporinum, 1552.

Eliodoro, *Histoire aethiopique de Heliodorus contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea aethiopeenne. Nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris, Sertenas ou J. Longis, 1547.

Eliodoro, *Historia de Eliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi compassionevoli avvenimenti di due amanti si contengono abbattimenti, discrittioni di paesi e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere, tradotta dalla lingua greca nella toscana da messer Leonardo Ghini*, in Vinegia, appresso Gabriele Giolito de' Ferrari, 1556.

Eliodoro, *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada de frances en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corrigida segun el Griego por el mismo, dirigida al ilustrissimo Señor el señor Don Alonso Enriquez Abad dela villa de Valladolid*, en casa de Martin Nucio, Anversa, 1554.

Eliodoro, *Ἡλιοδώρου Αἰθιοπικῆς ἱστορίας Βίβλια δέκα, Heliodorus Emesus. Historiae Aethiopiae libri decem, numquam antem in lucem editi, (graece edidit Vincent Obsopoeus)*, Basilaе, Hervagius, 1534.

Eliodoro, *L'Histoire aethiopique, traduction de Jacques Amyot*, ed. critique établié, présentée et annotée par L. Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008.

Fozio, *Biblioteca*, a cura di N. Wilson, Milano, Adelphi, 1992.

Gambara, L., *Laurentii Gambarae Expositi ad illustrissimum Antonium Perenottum cardinalem Granuellanum*, Romae, apud Franciscum Zannettum, 1581.

Gambara, L., *Laurentii Gambarae Expositi ad illustrissimum Antonium Perenotum Granuelanum, cardinalem, et in regno Neapolitano proregem*, Neapoli, apud Iosephum Cacchium Aquilanum, 1574.

Gentili, S., *Annotationi di Scipio Gentili sopra la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. In Leida, 1586.

Guastavini, G., *Discorsi et annotationi sopra la Gerusalemme del Tasso*. In Pauia, appresso gli heredi di Gierolamo Bartoli, 1592.

Historia diletteuole di duoi amanti. I quai dopo molto travagliati accidenti, hebbero del suo amore, in lietissimo fine. Con altri casi seguiti, hora dal Fortunato posti in luce. In Venetia, Giovanni Padovano [circa 1540].

Historia nuovamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro amorosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo Della Scala, in Venetia, per Giovan Griffio, 1553.

La historia compassionevole de duoi amanti, Guiscardo et Gismonda nuouamente ristampata. In Venetia, in Frezzaria al segno della Regina, 1591.

Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura.* In Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Longo Sofista, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe, ora per la prima volta volgarizzati da Gasparo Gozzi,* Venezia, appresso M. Fenzo, 1766.

Longo, *Daphnis and Chloe Excellently describing the weight of affection, the simplicity of love, the purport of honest meaning, the resolution of men and disposition of Fate, finished in a Pastoral, and interlaced with the praises of a most peerlesse Princesse wonderfull in Maiestie and rare in perfection, celebrated within the same Pastorall and therefore termed by the name of the Shepheards Holiday,* by Angell Daye. Altior fortuna virtus. At London, printed by Robert Walde-graue, & are to be sold at his shop in Paules church-yard at the signe of the Crane, 1587.

Longo, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé, escriptes premierement en grec par Longus et puis en François par Jacques Amyot,* Paris, pour Vincent Sertenas, 1559.

Longo, *Pastorales (Daphnis et Chloé),* a cura di G. Dalmeyda, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

Longo, *Pastorales. Daphnis et Chloé,* a cura di J. R. Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

Longo, *Λόγγου Ποιμενικών τών κατά Δάφνιν και Χλόην Βίβλια Τέτταρα, Longi Pastoralium de Daphnide & Chloe Libri Quatuor,* Ex Bibliotheca Aloisij Alamannij, Florentiae, Apud Philippum Iunctam, 1598.

Minturno, A., *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia [...].* In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1563.

Nuñez de Reinoso, A., *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Efeso* in B. C. Aribau (a cura di), *Novelistas anteriores a Cervantes,* Madrid, Atlas, BAE, n.º 3, 1975, pp. 431-468.

Núñez de Reinoso, A., *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea, natural de la ciudad de Éfeso. con otras obras en verso, parte al estilo Español y parte al Italiano*, en Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, 1552.

Oddi, S., *Commedie: «L'erofilomachia», «I morti vivi», «Prigione d'amore»*; a cura di A. R. Rati, Perugia, Morlacchi, 2011.

Oddi, S., *I morti vivi. Comedia del molto eccell. signore Sforza d'Oddi, nell'Academia degli Insensati detto il Forsennato*. In Perugia, ad instantia di m. Luciano Pasini, per Baldo Salviani, 1576.

Pigna, G., *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna divisi in tre libri. Ne quali della poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*. In Vinegia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.

Pigna, G., *I romanzi*, a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1997.

Politianus, A., *Opera omnia*, a cura di I. Maier, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971.

Poliziano, A., *Stanze di messer Angelo Poliziano per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici illustrate per la prima volta con note dell'abate Vincenzio Nannucci del Collegio Eugenio di Firenze*, Firenze, nella stamperia di Giuseppe Magheri e figli, 1812.

Psellus, M., *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, a cura di A. R. Dyck, Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1986.

Ridolfi, C., *Le Maraviglie dell'arte*, I, Venezia, G. B. Sgava, 1648.

Rinaldi, G., *Il mostruosissimo mostro di Giouanni de' Rinaldi diuiso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori*, In Venetia: per Francesco de' Zuliani, & Giouanni Cerutto, 1592.

Ripa, C., *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di Citta della Pieve accademico augusto. A sua eccellenza d. Raimondo di Sangro*. In Perugia, nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-1767.

Scaligero, G. C., *Iulii Caesaris Scaligeri, uiri clarissimi, Poetices libri septem* [...], Lione, apud Antonium Vincentium, 1561.

Tasso, B., *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, in Padova, presso Giuseppe Comino, vol. II, 1733.

Tasso, T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

Tasso, T., *L'Aminta*, annotata per cura di A. Solerti, introduzione di A. Gareffi, Roma, Vecchiarelli, 1992, [rist. edizione G. B. Paravia, 1901].

Tasso, T., *Lettere di Torquato Tasso*, in T. Tasso, *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme poste in migliore ordine, ricorrette sull'edizione fiorentina, ed illustrate dal professore Gio. Rosini*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821-1832.

Tasso, T., *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano, Fondazione Pietro Bembo; Parma, Guanda, 1995.

Tasso, T., Prefazione al *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni Dall'Orso, 2012.

Tazio, A., *Achillis Statii Alexandrini de Clitophontis et Leucippes amoribus libri VIII e graecis latini facti a L. A. Cruceio*, Basileae, 1554.

Tazio, A., *Achillis Statii Narrationis amatoriae fragmentum e graeco in latinum conversum, Lucio Annibale Cruceio interprete*, Lugduni apud Seb. Gryphium, 1544.

Tazio, A., *Achillis Tatii, De Clitophontis et Leucippes amoribus lib. VIII, Longi Sophistae, De Daphnidis et Chloes amoribus lib. IV, Parthenii Nicaeensis, De amatoriis affectibus lib. I iterum edita graece et latine, per Juda e Nikolaus Bonnevict*, presso Hyeronimus Commelinus, Heidelberg, 1601.

Tazio, A., *Dell'amore di Clitofonte e di Leucippe tradotto di lingua greca in toscana dal sig. Francesco Angelo Coccio con nuova aggiunta de' sommari di ogni libro e una tavola copiosissima di tutto quello che nell'opera si contiene*. In Fiorenza, per Filippo Giunta, 1598.

Tazio, A., *Dell'amore di Leucippe e di Clitofonte nuovamente tradotto dalla lingua greca*, In Venezia, per Pietro e Fratelli Niccolini da Sabio, 1551.

Tazio, A., *Les amours de Clitophon et de Leucippe, escrits jadis en Grec, par Achilles Statius Alexandrin, et depuis mis en Latin, par L. Annibal Della Croce Italien, et nouvellement traduits en vers François, par François De Belleforest*, Paris, 1568.

Tazio, A., *Leucippe and Clitophon*, a cura di E. Vilborg, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1955.

Tazio, A., *Los mas fieles amantes Leucipe y Clitofonte, Historia Griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego Agreda y Vargas*, en Madrid por Juan de la Cuesta, 1617.

Tazio, A., *Propos amoureux contenant le discours des amours et mariage du seigneur Clitophant et damoiselle Leusippe d'Achilles Tatius, traduitz de grec en langue latine et tusquane, et depuis nouvellement remitz en langue françoise, par Jacques De Rochemaure*, Lyon, 1556.

Tazio, A., *The most delectable and plesant historye of Clitophon and Leucippe nowe newlie translated into English by W. Burton*, London, 1597.

Vasari, G., *Vita di Tiziano*, a cura di I. Bomba, note e appendice a cura di G. Milanesi, Pordenone, Studio Tesi, 1994.

Vecellio, T., *Le Lettere*, dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro; presentazione di G. Vecellio; introduzione di U. Fasolo; prefazione di C. Gandini, Belluno, Magnifica comunità di Cadore, 1977.

Vn bellissimo innamoramento de duo nobilissimi amanti, nominati Florio e Bianceflore. Nuovamente ristampato. In Venetia, appresso Fabio e Agostin Zoppini fratelli, 1587.

Studi

Affò, I., *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, vol. III, Parma, Stamperia reale, 1791.

Franceschetti, A., *La novella nei poemi di Boiardo e Ariosto*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 18-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 805-840.

Agnes, R., *L'“Ariostismo” e Bernardo Tasso*, in E. Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1986, vol. IV, pp. 248-249.

Albertazzi, A., *Il Peregrino* in Id., *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 7-33.

Albertazzi, A., *Il Romanzo*, Milano, Vallardi, 1902.

Alhaique Pettinelli, R., *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 79 (1975), pp. 273-278.

Aliberti, M., *Una scena dell'«Aminta» e gli «Amori di Clitofonte e Leucippe»*, in Id., *Torquato Tasso*, Roma, Unione cooperativa editrice, 1895.

Almansi, G., *Lettura della novella di Alatiel*, in «Paragone», 22 (1971), pp. 26-40, poi in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 143-160.

Ascoli, A. R., *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

Baldassarri, G., *Il sonno di Zeus. Sperimentazione e narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

Baldissone, G., *La novella e l'ascolto*, in G. Barberi-Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 33-51.

Balinski, J., *Heliodoros latinus: Die humanistischen Studien über die «Aithiopika». Politianus - Warszewicki – Guillonius - Laubanus*, «Eos», 80 (1992), pp. 273-89.

Baratto, M., *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori riuniti, 1984.

Barberi Squarotti, G., *L'orazione di Alatiel*, in Id., *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico e Ardia, 1983, pp. 64-96.

Barbirato, G., *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, «Studi sul Boccaccio», 16 (1987), pp. 329-360.

Bardi, M., *Il volto enigmatico della Fortuna. II giornata*, in G. Barberi Squarotti - G. Baldissone (a cura di), *Prospettive sul «Decameron»*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 25-38.

Baruzzo, E., *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1983.

Battaglia, S., *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Napoli, Liguori, 1938.

Battaglia, S., *Le epoche della letteratura italiana: Medioevo, Umanesimo, Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1965.

Bearden, E., *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

Beaton, R., *Boccaccio and the Greek World of his Time: A Missing Link in the 'True Story of the Novel'?*, in M. S. Brownlee - D. Gondicas (a cura di), *Renaissance Encounters. Greek East and Latin West*, Leiden, Brill, 2013, pp. 207-217.

Beer, M., *Romanzi di cavalleria; il «Furioso» e il romanzo italiano di primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

Benati, D., *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '400 e'500*, Modena, Artioli Editore, 1990.

Benedetti, S., *La Tavola di Cebete Thebano. «Dialogo ridotto di greco in volgare» da Francesco Angelo Coccio*, in W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti (a cura di), *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, Giornate di studio (Anversa 21-22 febbraio 1997), Roma, Bulzoni, 2001, pp. 79-97.

Bertolio, J. L., *Da Filocolo a Gian di Procida (V, 6): un caso di auto-riscrittura*, in F. Ciabattoni - E. Filosa - K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013. Proceedings of the Second Triennial American Boccaccio Association Conference (4-6 ottobre 2013)*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 129-138.

Biagini, L. - Lupini, L. - Tortorizio, M. B. (a cura di), *Sulla giornata V del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», 7 (1973), pp. 159-177.

Bianchi, N., *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Bari, Dedalo, 2006.

Bianchi, N., *Achille Tatius édité et inédit au XVIe siècle*, «Revue des Études Tardoantiques», 2 (2012-2013), pp. 37-65.

Bianchi, N., *Caritone e Senofonte Efesio. Inediti di Giovanni Lami*, Bari, Dedalo, 2004.

Bianchi, N., *Fulvio Orsini e i romanzi greci. Una lista di scrittori di amatoria nel Vat. gr. 1350*, «Quaderni di Storia», 73 (2011), pp. 87-103.

Bianchi, N., *Poliziano, Senofonte Efesio e il codice Laur. Conv. Soppr. 627*, «Quaderni di storia», 55 (2002), pp. 183-214.

Bigazzi, R., *Le novelle dell'«Orlando Furioso»*, in E. Scarano - D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Atti del seminario di studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1994, pp. 47-58.

Billanovich, G., *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947.

Blum, R., *La biblioteca della Badia Fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli*, (Studi e testi 155) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.

Bocca, L. - Fournel, J. L., *La biblioteca di Baldassar Castiglione*, in S. Luzzatto e G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-18.

Bolgar, R. R., *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.

Bongini, D., *Noterelle critiche sul «Filocolo» di Giovanni Boccaccio precedute da una introduzione storico-bibliografica sulla leggenda di Florio e Biancofiore*, Aosta, Tipografia Giuseppe Allasia, 1907.

Bonora, E., *Poema cavalleresco e poema eroico*, in Id., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 1964, pp. 149-166.

Borsetto, L., *Scrittura, riscrittura, tipografia: «l'ufficio di tradurre» di L. Dolce dentro e fuori la stamperia giolittina*, in Id., *Il furto di Prometeo. Imitazione scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 1990, pp. 256-276.

Bosco, U., *Il «Decameron». Saggio*, Rieti, Bibliotheca editrice, 1929.

Branca, V., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1964.

Branca, V., *Ironizzazione letteraria come rinnovamento delle tradizioni*, in Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1981.

Branca, V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Ed. Storia e letteratura, 1958.

Brand, C. P., *L'entrelacement nell'«Orlando furioso»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 154 (1977), pp. 509-532.

Bruscagli, R., *Il campo cristiano nella «Liberata»*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 192-195.

Bruscagli, R., *Invenzione e ricominciamento del canto I dell'«Orlando furioso»* in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 55-73.

Bruscagli, R., *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in A. Canova - P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea Edizioni, 2007, pp. 511-28.

Bruscagli, R., *La novella e il romanzo*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 835-907.

Bruscagli, R., *«Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri - Lischi, 1993, pp. 87-126.

Calderini, A., prefazione a Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e Calliroe*, Torino, F.lli Bocca, 1913.

Campori, G., *Tiziano e gli estensi*, «Nuova Antologia», 27 (1874), pp. 581–620.

Cappelletti, L., *Osservazioni storiche e letterarie e notizie sulle fonti del «Decamerone»*, Firenze, Cappelli, 1911.

Cappello, S., *Astuzia e inganno nel «Peregrino» di Jacopo Caviceo*, in M. E. Raffi (a cura di), *Les pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005, pp. 29-42.

Cappello, S., *La prefazione di Amyot all' «Histoire Æthiopique» di Eliodoro*, in V. Orioles (a cura di), *Studi in memoria di Giorgio Valussi*, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 1992, pp. 125-146.

Carducci, G., *Storia dell'«Aminta»*, in Id., *Opere*, XIV, *L'Ariosto e il Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1905.

Carrara, E. (a cura di), *Opere del Sannazaro; con saggi dell'«Hypnerotomachia Poliphili» di Francesco Colonna e del «Peregrino» di Iacopo Caviceo*, Torino, Utet, 1963.

Carrara, E., *Alcune «storie» del «Furioso»*, in Id., *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, pp. 277-315.

Carrara, E., *Dall'«Innamorato» al «Furioso» (Niccolò degli Agostini)*, in Id., *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, pp. 243-276.

Carver, R. H. F., *The Protean Ass: The «Metamorphosis» of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Casadei, A., *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 45-58.

Casadei, A., *Il finale e la poetica del «Furioso»*, in «Chroniques italiennes», 19, série web (2011), n. 1, pp. 1-20.

Cataudella, Q., *Vite di santi e romanzo in Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, 4 voll. I, pp. 933-952.

Caterino, F., *Filliroe e i suoi poeti: da Tito Strozzi ad Ariosto*, «Annali Online di Lettere - Ferrara», Voll. 1-2. pp. 182-208.

Cavalcaselle, G. B. - Crowe, J. A., *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877.

Cave, T., «*Suspendere animos*»: *pour une histoire de la notion de suspens*, in G. M.

Castellani - M. Plaisance (a cura di), *Le commentaire et la renaissance de la critique littéraire, France/Italie (XIVe-XVIe siècles)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 211-218.

Cazalé Bérard, C., *Les nouvelles aventureuses: les journées II e V*, in Id., *Strategie du jeu narratif: le «Decameron», une poetique du récit*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, 1985, pp. 97-104.

Ceserani, R., *L'apparente armonia dell'«Orlando furioso»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3 (1996), pp. 125-44.

Colonna, A., *Introduzione a Heliodorus, Aethiopica*, Roma, Regia Off. Poligrafica, 1938.

Conca, F., *Scribi e lettori dei romanzi tardoantichi e bizantini*, in A. Garzya (a cura di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*, Atti del primo convegno dell'Associazione di studi tardoantichi, Napoli, D'Auria, 1989, pp. 223-246.

Crescini, V., *Il Cantare di Florio e Biancifiore*, Bologna, Romagnoli - Dall'acqua editore, 1899.

Crescini, V., *Per il titolo del primo romanzo boccaccesco*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 21 (1913) pp. 49-54.

Cupane, C., *Sogni e visioni nella narrativa greca medievale*, in A. Lalomia - A. Pioletti (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Temi e motivi epico cavallereschi tra Oriente e Occidente*, VII Colloquio internazionale (Ragusa, 8-10 maggio 2008), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 91-114.

D'Amico, S., *La fortuna del «Filocolo» in Francia nel secolo XVI*, «Cahiers des études italiennes», 8, (2008), pp. 195-207.

Dalla Palma, G., *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

Dalmeyda, G., *Henri Estienne et Longus*, «Revue de Philologie» 8 (1934), pp. 169-181.

De Maria, U., *Dell'«Asino d'oro» di Apuleio e di varie imitazioni*, Roma, Gaetano Pistolesi, 1901.

De Robertis, D., *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, Garzanti, 1966, pp. 636-40.

Delcorno Branca, D., *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Delcorno Branca, D., *L'«Orlando Furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.

Deligiorgis, S., *Boccaccio and the Greek Romances*, in «Comparative literature», 19 (1967), pp. 99-113.

Della Guardia, A., *Tito Vespasiano Strozzi. Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, Modena, Blondi & Parmeggiani, 1916.

Di Filippo Bareggi, C., *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp. 58-60.

Dionisotti, C., *Tiziano e la letteratura*, in R. Pallucchini (a cura di), *Tiziano e il Manierismo europeo*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 259-270.

Doody, Margaret, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, ora in versione tradotta: *La vera storia del romanzo*, trad. a cura di R. Coci, Palermo, Sellerio, 2009.

Du Ménil, É., *Floire et Blancheflor. Poème du XIIIème siècle*, Paris, P. Jannet, 1875.

Dunlop, J. C., *History of fiction. Being a critical account of the most celebrated prose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present day*, Philadelphia, Carey and Hart, 1842.

Durling, R. M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1965.

Ferrari, S., *La traduzione francese del «Peregrino»: echi della cultura ferrarese nella Francia del Cinquecento* in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara 5-7 marzo 1992), Ferrara, Università degli Studi, 1994, pp. 345-353.

Ferraro, L., *Percorsi e ruoli che si intrecciano nel «Furioso». Ruggiero e Bradamante*, «Chroniques italiennes web», 30 (2015), pp. 26-46.

Ferretti, F., *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando furioso»*, «Italianistica», 37 (2008), pp. 63-75.

Ferrini, M. F., *Bibliografia di Longo: Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata, Università degli Studi di Macerata - Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991.

Ferrini, M. F., *Il romanzo di Longo e la traduzione di Jacques Amyot: il problema del testo seguito*, «Giornale Italiano di Filologia», 47 (1995), pp. 77-100.

Ferrini, M. F., *Il romanzo di Longo, Dafni e Cloe, e la traduzione di Jacques Amyot*, «Quaderni di Filologia e Lingue Romanze» (Ricerche svolte nell'Università di Macerata), 7 (1992), pp. 59-93.

Ferroni, G., *Gli «Straccioni» di Annibal Caro*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2 (1967), pp. 341-363.

Fido, F., *Il pentagramma della fortuna e i mercanti nelle prime cinque novelle della seconda giornata*, in Id., *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 65-72.

Fido, F., *The Tale of Ser Ciappelletto*, in E. Weaver (a cura di), *The «Decameron» First Day in Perspective. Volume One of The Lecturae Boccaccii*, Toronto - Buffalo - London, Toronto University Press, 2004, pp. 59-75.

Fittoni, M., *Intorno all'ordito classico dell'«Aminta»*, Messina; Firenze, G. D'Anna, 1961.

Flora, F., *Storia della letteratura italiana*, I, Milano, Mondadori, 1959.

Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

Formisano, L. – Morosini, R. – Sigal, G. (a cura di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (20-22 giugno 2013), Venezia-Wake Forest University, Casa Artom, 2015.

Fornaciari, R., *Dal «Filocolo» al «Decameron»*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 21 (1913), pp. 196-201.

Fusillo, M., *Etiopiche*, in F. Moretti, *Il romanzo. Vol. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 67-73

Fusillo, M., *Il romanzo greco. Polifonia e Eros*, Venezia, Marsilio, 1989.

Futre Pinheiro, M., *The Nachleben of the Ancient Novel in Iberian Literature in the Sixteenth Century*, in G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 775-800.

Galletti, A., *Prefazione alla II giornata*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, Editori riuniti, 1980, pp. 93-99.

Gärtner, H., *Charikleia in Byzanz*, «Antike und Abendland», 15 (1969), pp. 47-69.

Gaspary, A., *Filocolo oder Filocopo?*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 3 (1879), pp. 395-396.

Gesner, C., *Shakespeare and the Greek Romances. A Study of Origins*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970.

Gesner, C., *Bibliotheca vniuersalis, siue Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, Latina, Græca, & Hebraica: extantium & non*

extantium, veterum & recentiorum in hunc vsque diem, doctorum & indoctorum, publicatorum & in Bibliothecis latentium. Opus nouum, & non Bibliothecis tantum publicis priuatisue instituendis necessarium, sed studiosis omnibus ... authore Conrado Gesnero Tigurino doctore medico, Tiguri, apud Christophorum Froschouerum, 1545 mense Septembri.

Getto, G., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1958.

Giannetto, N., *Parody in the «Decameron»: a “Contented Captive” and Dioneo*, «The Italianist», 1 (1981), pp. 7-23.

Giovannuzzi, S., *La novella di Fiordispina*, Firenze, Le Càriti, 2001.

Grabher, C., *Giovanni Boccaccio*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1941.

Graux, C., *Los origenes del fondo griego del Escorial [éd. or.: Essai sur les origines du fonds grecs de l'Escorial, Paris, 1880]*, edizione e traduzione a cura di G. De Andres, Madrid, Fundacion universitaria española, 1982.

Graziosi, E., *«Aminta» 1573-1580: amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.

Greg, W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama: a Literary Inquiry with Special Reference to the Pre-Restoration Stage in England*, Londra, A. H. Bullen, 1906.

Griffin, C., *Giacomo Caviceo' «Libro del Peregrino»: the Fate of an Italian Wanderer in Spain*, in A. Lepschy, J. Took, D. E. Rhodes (a cura di), *Book Production and Letters with the Western European Renaissance Essays in Honour of Conor Fahy*, Londra, The Modern Humanities Research Association, 1986, pp. 132-146.

Grimaldi, E., *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema «Decameron»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

Grimm, W., *Die Sage von Athis und Prophlias*, «Zeitschrift für deutsches Alterthum», Weidmann, Berlin 1865, pp. 185–203.

Gröber, G., *Über die Quellen von Boccaccios «Dekameron»*, Strassburg, Heinz, 1913.

Grosser, H., *La sottigliezza nel disputare: teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 63-91.

Guardiani, F., *Boccaccio dal «Filocolo» al« Decameron»: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti*, «Carte italiane», VII, (1985-86), pp. 28-46.

Guida, A., *Caritone in Vaticana*, in G. Bastianini - A. Casanova (a cura di), *I papiri del romanzo antico*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 11-12 giugno 2009), Firenze, Istituto papirologico G. Vitelli, 2010, pp. 153-163.

Guida, A., *Note sulla fortuna di un codice e dei suoi romanzi greci*, «Medioevo e Rinascimento», 24 (2010), pp. 379-393.

Guida, A., *Precisazioni su alcuni testimoni della fortuna di Caritone*, «Prometheus», 31 (2005), pp. 137-140.

Guida, A., *Prove di restauro virtuale sul codice Laur. Conv. Soppr. 627*, in S. Lucà (a cura di), *Libri palinsesti greci: conservazione, restauro digitale, studio*, Atti del Convegno Internazionale (21-24 aprile 2004), Roma, 2008, pp. 171-177.

Guida, A., *Un apografo sconosciuto di Caritone, un'ambigua nota del Pasquali e una fallita impresa editoriale del '700*, in V. Fera - A. Guida (a cura di), *Vetustatis indagator: scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 1999, pp. 277-308.

Hägg, T., *The Novel in Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, pp. 193-213. In traduzione in P. Janni (a cura di), *Il romanzo greco. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 181-204.

Hall, V., *The Preface to Scaliger's «Poetices libri septem»*, «Modern Language Notes» 60/7 (1945), pp. 447-453.

Hardin, R. F., *Love in a Green Shade. Ydilllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2000.

Hauvette, H., *Boccace: étude biographique et littéraire*, Paris, A. Colin, 1914.

Hauvette, H., *Les plus anciennes traductions française de Boccace*, Bordeaux, Paris, Feret et Fils 1909.

Hollander, R., *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977.

Hulubei, A., *Henri Estienne et le roman de Longus. Daphnis et Chloé*, «Revue du Seizième Siècle», 18 (1931), pp. 324-340.

Ingamells, J., *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures*, vol. 1, London, Trustees of the Wallace Collection, 1985, 3 vol., 1985-89, pp. 215-217.

Izzo, A., *I narratori del «Furioso». La narrazione di secondo grado in Ludovico Ariosto*, in L. Bolzoni - M. C. Cabani - A. Casadei (a cura di), *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2009, pp. 77-86.

Izzo, A., *Il «Furioso», la scena del racconto e il modello novellistico. Prime osservazioni*, in S. Calligaro - A. Di Dio (a cura di), *M. Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, testi raccolti da S. Albonico, Pisa, ETS, 2013, pp. 93-104.

- Janni, P., *I «Kypriakà» di Giovanni Boccaccio. Un modello greco del «Decameron»*, «A. I. O. N.», 4-5 (1982-1983), pp. 119-139.
- Javitch, D., *Cantus interruptus in the «Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», 95, (1980), pp.66-80.
- Javitch, D., *La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, trad. it. di T. Praloran, Mondadori, Milano, 1999.
- Javitch, D., *Per una poetica della variatio*, in P. Trovato - M. Bordin (a cura di), *Lucrezia Borgia: storia e mito*, Olschki, Firenze 2006, pp. 139-50.
- Javitch, D., *The Imitation of Imitations in «Orlando furioso»*, in «Renaissance Quarterly», 38 (1985), pp. 215-239.
- Joannides, P., *Titian's «Daphnis and Chloe». A Search for the Subject of a Familiar Masterpiece*, «Apollo», 123 (1991), pp. 374-382.
- Jossa, S., *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2001.
- Jossa, S., *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali. 1540-1560*; Napoli, Vivarium, 1996.
- Kirkham, V., *Fabulous vernacular. Boccaccio's «Filocolo» and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- Labate, M., *Padri e figlie: suggestioni ovidiane in una novella di Boccaccio (Decameron V, 7)*, «Dyctinna», 3 (2006), pp. 2-13.
- Labowsky, L., *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: Six Early Inventories*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979.
- Lambros, S., *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en verse*, Paris, Maisonneuve et Cie., 1880.
- Landau, M., *Die Quellen des «Dekameron»*, Stuttgart, Scheible, 1884.
- Lee, A. C., *The «Decameron»: its Sources and its Analogues*, London, David Nutt, 1909.
- Létoublon, F., *Jacques Amyot, inventeur du roman grec*, in C. Bost-Pouderon – B. Pouderon (a cura di) *La réception de l'ancien roman de la fin du moyen âge au début de l'époque classique*, Atti del convegno di Tours (20-22 ottobre 2011), Lione, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, 2015, pp. 61-85.
- Levarie Smarr, J., *Boccaccio and Fiammetta: the Narrator as a Lover*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

- Looney, D., *The Misshapen Beast. The «Furioso»' Serpentine Narrative*, in Id., *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit, Wayne State University press, 1996, pp. 123-141.
- Macalister, S., *Dreams and suicides: the Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Londra, Routledge, 1996.
- Maltese, E. V., *Fozio (Bibl., 87), Achille Tazio e gli 'strani' amori del romanzo greco*, «Ktema», 36 (2011), pp. 25-28.
- Manni, D. M., *Istoria del Decamerone di G. Boccaccio*, Firenze, Antonio Ristori, 1742.
- Marchesini, M., *Le ragioni di Alatiel (Decameron, II, 7)*, in «Studi sul Boccaccio», 22 (1994), pp. 257-276.
- Marcus, M., *Seduction by Silence. A Gloss on the Tales of Masetto (Decameron III, 1) and Alatiel (Decameron II, 7)*, «Philological quarterly», 58 (1979), pp. 1-15.
- Marguet, C., *De Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio a la «Historia de los amores de Clareo y Florisea» de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación*, «Criticon», 76 (1999), pp. 9-22.
- Mazzacurati, G., *Alatiel ovvero gli albi del desiderio*, in Id., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 25-62.
- Monok, I., *La Bibliotheca Corviniana et les imprimés*, in J. F. Maillard - I. Monok - D. Nebbiai (a cura di), *Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'état moderne*, Budapest, Orszagos Széchényi Könyvtar, 2009, pp. 161-175.
- Monok, I., *Questioni aperte nella storia della Biblioteca Corviniana agli albori dell'età moderna*, in E. Milano (a cura di), *Nel segno del Corvo, libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2002, pp. 33-41.
- Moretti, W., *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Patron, 1993.
- Morosini, R., *Penelopi in viaggio "fuori rotta" nel «Decameron» e altrove. "Metamorfosi" e scambi nel mediterraneo medievale*, «California Italian Studies» 1 (2010), pp. 1-32.
- Morosini, R., *Per difetto reintegrare. Una lettura del «Filocolo» di G. Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2004.
- Motta, U., *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- Müntz, E., *La Bibliothèque du Vatican au XVI siècles: notes et documents*, Paris, Ernest Leroux, 1886.

- Muscetta, C., *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, in E. Cecchi e N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, II, Milano, Vallardi, 1965, pp. 315-550.
- Nauta, A. G., *Filocolo, Filocopo, Filopono*, «Neophilologus» 15 (1930), pp. 248-249;
- Oeftering, M., *Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur*, Berlin, E. Felber, 1901.
- Omont, H. A., *Les manuscrits grecs de Guarino de Vérone et la bibliothèque de Ferrare*, «Revue des Bibliothèques», 2 (1892), pp. 78-81.
- Padoan, G., «*Habent sua fata libelli*». II. *Dal Gaetano al Boccaccio: il caso del «Filocopo»*, «Studi sul Boccaccio», 27 (1999), pp. 19-54.
- Padoan, G., *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, in Id., *Rinascimento in controtuce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 41-63.
- Padoan, G., *Ut pictura poesis. Le pitture di Ariosto e le poesie di Tiziano* in Id., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370.
- Paoli, M., *Lo specchio del Rinascimento*, Lucca, Pacini-Fazzi, 2015.
- Papa, P., *Un capitolo delle «Definizioni» di Jacomo Serminocci poeta senese del secolo XV*, Firenze, Coi Tipi dell'Arte della Stampa, 1887.
- Paparelli, G., *Tra Boiardo e Ariosto: la giunta di Niccolò degli Agostini*, in Id., *Appunti su Ariosto*, Pompei, Tip. I. P. S. I., 1968, pp. 35-39.
- Paparelli, G., *Tra Boiardo e Ariosto: le giunte all'«Innamorato» di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, Salerno, Beta, 1971 [poi: *Una probabile fonte dell'Ariosto: la "giunta" all'«Innamorato» di Raffaele da Verona* in S. Antonelli (a cura di), *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Ist. Editoriale Cisalpino la Goliardica, 1973].
- Parodi, E. G., *Giovanni Boccaccio: per il sesto centenario*, in G. Folena (a cura di), *Lingua e Letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, vol II, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 462-469.
- Parodi, E. G., *La cultura e lo stile del Boccaccio*, in G. Folena (a cura di), *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, vol. II, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 470-479.
- Pasquini, P., *La scena del bacio nel «Leucippe e Clitofonte» e nell'«Aminta»*, «Itinerari», 34 (1995), 2, pp. 59-64.
- Pastore Stocchi, M., *Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo*, in «Studi sul Boccaccio», 1 (1963), pp. 349-362.

Pertusi, A., *La poesia epica bizantina e la sua formazione*, in *La poesia epica e la sua formazione*, Atti del Convegno, Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Roma, 1970, pp. 481-537.

Petronio, G., *Commento* in G. Boccaccio, *Il Decameron*, Torino, Einaudi, 1950.

Petronio, G., *Da Apuleio a Boccaccio*, in «Italice» (Boll. Dell'Università di Jassi), 2 (1942).

Pevere, F., *La norma e l'ingegno. L'idea cinquecentesca di romanzo* in S. Calzone (a cura di), *La macchina meravigliosa. Il romanzo dalle origini al Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 113-143.

Picchio, F., *Ariosto e Bacco due: Apocalisse e nuova religione nel «Furioso»*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2007.

Picone, M., *Dal romanzo antico alla novella medievale: Decameron II, 7*; in M. Picone - B. Zimmermann (a cura di), *Der Antike Roman und seine Mittelälterliche Rezeption*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1997, pp. 321-339.

Picone, M., *Il romanzo di Alatiel*, «Studi sul Boccaccio», 23 (1995), pp. 197-217.

Picone, M., *La morta viva: viaggio di un tema novellistico*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno di Certaldo (20-22 settembre 2001), Firenze, Cesati, 2002, pp. 11-26.

Picone, M., *Paralipomeni a Alatiel*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 10 (1997), pp. 117-128.

Piejus, M. F., *D'Alatiel à Sofronia*, «Scritture di scritture», 36 (1987), pp. 233-278.

Pioletti, A., *Il modello narrativo dell'«Apollonio di Tiro» e altre versioni romanze*, in A. Pioletti - F. Rizzo Nervo (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Oralità scrittura modelli narrativi*, Atti del II Colloquio Internazionale (Napoli 17-19 febbraio 1994), Soveria Mannelli, Rubettino, 1995, pp. 11-27.

Pioletti, A., *La fatica d'amore. Sulla ricezione del «Floire et Blancheflor»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1992.

Pioletti, A., *La struttura viatorica nell'«Apollonio di Tiro»*, in F. Beggiano - S. Marinetti (a cura di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. L'«Apollonio di Tiro» nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo* (Roma, 11-14 ottobre 2000), Soveria Mannelli, Rubettino, 2002.

Plazenet, L., *Amyot and the Greek Novel. The Invention of the French Novel*, in G. Sandy, *The Classical Heritage in France*, Leiden, Brill, 2002, pp. 237-280.

- Plazenet, L., *Jacques Amyot and the Greek Novel: the Invention of the French Novel*, in G. Sandy, *The Classical Heritage in France*, Leiden-Boston-Koln, Brill, 2002, pp. 237-280.
- Plazenet, L., *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI et XVII siècles*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997.
- Plepelitz, K., *Achilles Tatius*, in G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 387-416.
- Porcelli, B., *Alatiel e i dieci padroni*, «Studi sul Boccaccio», 26 (1998), pp.179-86.
- Porcelli, B., *Strutture e forme narrative nel «Filocolo»*, «Studi sul Boccaccio», 21 (1993), pp. 207-233.
- Praloran, M., *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, «Strumenti Critici», 24 (2009), pp. 1-24.
- Praloran, M., *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.
- Procaccioli, P., *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, «La Cultura», 27 (1989), pp. 387-417.
- Proto, E., *Elementi classici e romanzi nelle «Stanze» del Poliziano*, «Studi di Letteratura italiana», 1, (1899), pp. 323-399.
- Quaglio, A. E., *Prime correzioni al «Filocolo». Dal testo di Tizzaone verso quello del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 1 (1963), pp. 26-252.
- Quint, David, *The Figure of Atlante: Ariosto's and Boiardo's poem*, «Modern Language Notes», 94 (1979), pp. 77-91.
- Raimondi, E., *Dalla natura alla regola*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi, 1965, pp. 5-17.
- Rajna, P., *L'episodio delle questioni d'amore nel «Filocolo» del Boccaccio*, «Romania», 31 (1902), pp. 28-81 [ora in G. Lucchini (a cura di), *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Roma, Salerno editrice, 1998, tomo II, pp. 671-727].
- Rajna, P., *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1900.
- Rasi, D., *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà» , «verità» e «finzione» nella favola epica*; in G. Baldassarri (a cura di), *Quasi un picciolo mondo: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1982, pp. 31-56.

Reeve, M., *The re-emergence of ancient novels in Western Europe. 1300-1810*, in T. Whitmarsh, (a cura di), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 282-298.

Residori, M., *L'ape ingegnosa. Sull'uso di alcune fonti greche nell'«Aminta»*, «Chroniques italiennes», série web n° 3 (1/2003), pp. 1-9.

Residori, M., *La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle. Remarques sur le Tasse et Guarini*, in P. Bravo, C. Iglesias et G. Sangirardi (a cura di), *La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XV-XVII siècles)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 283-297.

Residori, M., *Lettura del canto XXII dell'«Orlando furioso»*, in G. Bucchi e F. Tomasi (a cura di), *Lectura Ariosti*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, vol. I, pp. 505-524.

Robertson, G., *The X-ray examination of Titian's «Three Ages of man»*, «The Burlington Magazine», 113 (1971), pp. 721-726.

Rohde, E., *Der Griechische Liebensroman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1914.

Rollo, A., *Sulle tracce di Antonio Corbinelli*, «Studi medievali e umanistici», 2 (2004), pp. 25-95.

Roncali, R., *Due nuovi testimoni per Caritone*, Bari, Dedalo, 2002.

Roncali, R., *I romanzi greci di Hurtado*, in L. Canfora/ J. de Mariana - A. Schott (a cura di), *Il Fozio ritrovato*, Bari, Dedalo, 2001, pp. 361-362.

Rosand, D., *An Arc of Flame. On the transmission of pictorial knowledge*, in G. Cavalli Björkmann, *Bacchanals by Titian and Rubens*, Papers given at a symposium in National Museum (Stockholm, March 18-19, 1987), Stoccolma, Nationalmuseum, 1987, pp. 81-92.

Rossi, L., *I tre «gravi accidenti» della «novella» di Andreuccio da Perugia*, «Strumenti Critici», 11 (1996), pp. 385-398.

Rossi, L., *Ironia e parodia nel «Decameron»*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno editrice, 1989, Tomo I, pp. 365-405.

Rossi, V., *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1956.

Rostagno, E. - Festa, N., *Indice dei codici greci Laurenziani non compresi nel Catalogo del Bandini*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 1 (1893), pp. 172-176.

- Sabbadini, R., *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, ristampa anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'autore a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1967.
- Sacchetti, M. A., *Cervantes' «Trabajos de Persiles y Sigismunda». Study of Genre*, Londra, Tamesis, 2001.
- Sacchi, L. (a cura di), *Historia Apollonii Regis Tyri. Volgarezzamenti italiani*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2008.
- Saccone, E., *Prospettive sull'ultimo «Furioso»*, «Modern Language Notes», 96 (1983), pp. 55-68.
- Sandy, G. - Harrison, S., *Novel Ancient and Modern*, in T. Whitmarsh (a cura di), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, 2008, pp. 299-320.
- Sandy, G., *Classical Forerunners of the Theory and Practice of Prose Romance in France: Studies in the Narrative Form of Minor French Romances of the Sixteenth and Seventeenth Century*, «Antike und Abendland» 28 (1982), 169-191.
- Sandy, G., *Jacques Amyot and the manuscript tradition of Heliodorus' «Aethiopica»*, «Revue d'Histoire des Textes», 14-15 (1984-1985), pp. 1-22.
- Sandy, G., *The Heritage of Ancient Greek Novels in France and Britain* in G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 735-774.
- Sangirardi, G., *Boiardismo ariostesco. Presenze e trattamenti dell'«Orlando innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1993.
- Sangirardi, G., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier università, 2006.
- Sanguineti, E., *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976.
- Sanguineti, E., *Preludio a una pastorale*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Rosso, Milano, Mondadori, 2010, pp. 80-87.
- Sapegno, N., *Il Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, 1966.
- Sarant, M., *Ambroise Dubois et les «Ethiopiens» d'Héliodore*, «Histoire de l'Art», 46 (2000), pp. 25-37.
- Sberlati, F., *Il genere e la disputa tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Sberlati, F., *Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel «Furioso»*, in A. Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 47-66.

Scherrillo, M., *L'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro, secondo i manoscritti e le prime stampe*, Torino, Loescher, 1888.

Segre, C., *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 145-159.

Segre, C., *Lettura del Canto XI del «Furioso»*, in Id., *Critica e Critici*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 185-197.

Simona, L., *Giacomo Caviceo uomo di chiesa, d'armi e di lettere*, Berna, Herbert Lang, 1974.

Sipala, P. M., *I meccanismi della fortuna* in Id., *Poeti e politici da Dante a Quasimodo: saggi e letture*, Palermo, Palumbo editore, 1994, pp. 43-54.

Sklovskij, V., *Lettura del «Decameron». Dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, trad. a cura di A. Ivanov, Bologna, Il Mulino, 1969.

Stechow, W., *Heliodoros'«Aethiopica» in Art*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16 (1953), pp.144-152.

Stephens, W., *Tasso's Heliodoros and the World of Romance*, in J. Tatum (a cura di), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 67-87.

Sterzi, M., *Studj sulla vita e sulle opere di Annibal Caro. Parte II*, Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche, Nuova serie, vol. IX (1913), Ancona, R. Deputazione di Storia Patria, 1914, pp. 185-376.

Stiefel, A. L., *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières*, «Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur», 27 (1904), pp. 189-265.

Stone, D. Jr., *The Source of Titian's «Rape of Europa»*, «Art Bulletin», 54 (1972), pp. 47-49.

Surdich, L., *Boccaccio*, Roma, GLF Edizioni Laterza, 2001.

Surdich, L., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.

Tartaro, A., *La prosa narrativa antica*, in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Vol. III. Le forme del testo. Tomo II. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984.

Teijeiro, M. A., *Clareo y Florisea o la historia de una mentira*, «Anuario de estudios filológicos», 7 (1984), pp. 353-359.

Tentolini, R., *Un "best-seller" del Cinquecento. «Il Libro del Peregrino»*, in «Parma per l'arte», 11 (1961), pp. 3-9.

Terpening, R. H., *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.

Tesia, G. (a cura di), *Atlante Letterario e Cronologico per lo studio della letteratura italiana dal principio del XIII secolo fino al termine del secolo XVIII*, vol. I, Livorno, Glauco Masi, 1828.

Thorel, M., *La première réception du «Peregrin» en France: lecture éditoriale et recontextualisation culturelle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 75 (2012), pp. 87-105.

Ticozzi, S., *Vite dei pittori Vecellj di Cadore*, Milano, A. F. Stella, 1817.

Tissoni Benvenuti, A., *Alberti a Ferrara*, in R. Cardini - M. Regoliosi (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze, 16-17-18 dicembre 2004), Firenze, Polistampa, 2007, pp. 267-297.

Tissoni Benvenuti, A., *Quattrocento settentrionale in Letteratura Italiana*, vol. XV, Bari, Laterza, 1972, pp. 195-198.

Trabalza, Ciro, *Il «Decameron» e il «Filocolo». Le novelle della cavalleria*, in Id., *Studi sul Boccaccio*, Città di Castello, Casa Tipografico-Editrice S. Lapi, 1906, pp. 189-218.

Trovato, P., *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 209-240.

Tufano, I., *Narrativa e agiografia greca nel «Decameron»*, in L. Formisano - R. Morosini - G. Sigal (a cura di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (20-22 giugno 2013), Venezia-Wake Forest University, Casa Artom, 2015, pp. 253-263.

Turchi, M., *Composizione e situazione del romanzo umanistico di Iacopo Caviceo*, «Aurea Parma», 46 (1962), pp. 8-19.

Turchi, M., *Iacopo Caviceo o del compromesso tra avventura e retorica*, «Aurea Parma», 44 (1960), pp. 145-156.

Turchi, M., *Tra le carte di Iacopo Caviceo uomo di corte e soldato*, «Parma per l'arte», 15 (1965), pp. 3-9.

Vecce, C., *La crisi dell'Autore nel Rinascimento*, «California Italian Studies», 1 (2010), pp. 1-17.

Vecce, C., *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in D. Canfora - A. Caracciolo Aricò (a cura di), *La Serenissima e il regno: nel V centenario dell'«Arcadia» di Iacopo*

Sannazaro, Atti del Convegno di studi (Bari, 4-8 ottobre 2004), Bari, Cacucci, 2006, pp. 685-696.

Veglia, F., *Banditi e pirati nella narrativa medievale. alcuni casi di fuorilegge cortesi*, «Cahiers d'études italiennes», 6 (2007), pp. 9-29.

Venturi, G. - Farnetti, M. (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2005.

Vivaldi, V., *La «Gerusalemme Liberata» studiata nelle sue fonti. Episodi*, Trani, V. Vecchi, 1901.

Vivaldi, V., *La «Gerusalemme Liberata» studiata nelle sue fonti: azione principale del poema*, Trani, V. Vecchi, 1901.

Watson, P. F., *Titian's «Rape of Europa»: a Bride Stripped Bare*, «Storia dell'Arte», 28 (1976), pp. 249-258.

Weinrich, O., *La fortuna di Eliodoro (Der griechische Liebesroman)*, in P. Janni, *Il romanzo greco. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 101-116.

Wolff, S. L., *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia University Press, 1912.

Zaccarello, M., *Il "lieto fine" come cardine strutturale: la quinta giornata*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Lectura Boccaccii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 142-151.

Zatti, S., *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990.

Zatti, S., *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in M. Picone - M. Mesirca (a cura di), *Lectura Boccaccii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 79-97.

Zorzi, N., *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato per Isabella d'Este*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 174 (1997), pp. 522-571.

Zumbini, B., *Il «Filocopo» del Boccaccio*, Firenze, Le Monnier, 1879.

Zumbini, B., *Il «Ninfale Fiesolano» di G. Boccaccio*, Firenze, Sansoni, 1896.

Zumbini, B., *La novella di Landolfo Ruffolo*, «Biblioteca delle scuole italiane», 11 (1906), pp. 65-66.