

MORENO SAVORETTI

# IL CARTEGGIO DI PARNASO

*Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*

Edizioni Sinestesie



Biblioteca di Sinestesie

1

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

1



MORENO SAVORETTI

IL CARTEGGIO DI PARNASO  
*Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*

*Prefazione di*  
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

EDIZIONI SINESTESIE

*Nel licenziare il volume desidero ringraziare Giorgio Bárberi Squarotti, Valter Boggione, Francesco Spera e Barbara Zandrino per avermi seguito e sostenuto con preziosi consigli.*

*Un ringraziamento va inoltre a Fulvio Pevere, alla cui competenza e disponibilità ho fatto spesso ricorso per risolvere i miei dubbi.*

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di  
Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università degli Studi di Torino

*Proprietà letteraria riservata*

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-905916-2-4

*Grafica, fotocomposizione e stampa*

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO

Via Prol.to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)

[stampabuonaiuto@virgilio.it](mailto:stampabuonaiuto@virgilio.it)

Marzo 2012

*In copertina: ALESSANDRO TIARINI, Rinaldo e Armida, olio su tela, collezione Banca popolare dell'Emilia Romagna, per gentile concessione.*

*A Carlo e Nelly*



## INDICE

<i>Prefazione</i> (G. BÀRBERI SQUAROTTI) .....	Pag. 9
<i>Nota ai testi</i> .....	» 11
<i>Tavola delle sigle</i> .....	» 13
I. Un secolo di epistole eroiche .....	» 15
II. Struttura e caratteristiche delle epistole .....	» 33
III. Temi e motivi .....	» 41
IV. L'universo femminile.....	» 67
V. L'universo maschile .....	» 83
VI. Le eroine del «Furioso» .....	» 97
VII. L'Orlando dimenticato .....	» 111
<i>Bibliografia</i> .....	» 119
<i>Indice dei nomi</i> .....	» 125



## PREFAZIONE

Nell'ambito barocco diventa di gran moda un sottogenere di origine classica, ma, pur se lodato e ammirato e ampiamente usato, tuttavia bisognoso dell'autorizzazione della sperimentazione e della curiosità del seicento per poter esplodere come moda: le epistole eroiche e amorose e morali, sul modello delle *Heroides* di Ovidio.

Moreno Savoretti racconta e interpreta origine, fortuna, trionfo e decadenza del genere prendendo in considerazione l'opera di Marco Filippi, Francesco Della Valle, Pietro Michiele, Andrea Salvadori, Lorenzo Crasso, Baldassarre Pisani, Antonio Bruni e qualche altra epistola di tale genere, indicando come punto di partenza le tre traduzioni delle *Heroides* ovidiane fra il 1532 e il 1587, in quanto modelli autorevoli per virtù della classicità ben viva e salda.

Le epistole barocche, tuttavia, non sono l'eco di quelle ovidiane, ma, come Savoretti spiega, clamorosamente escono fuori da quello schema, per tentare audaci avventure tematiche e di poetica.

L'epistola è, nella tradizione fino ai nostri giorni, il genere tipicamente familiare, colloquiale, reale o più o meno infinta che sia, e l'andamento rimane tale anche quando assume la forma di confessione, di lezione, di dichiarazione di teoria della letteratura e del pensiero, di racconto, di trattato. La poesia barocca vuole nobilitare l'epistolografia, e trova il modello ovidiano per sublimarla.

Le epistole eroiche e d'altro argomento ancora sono in versi, di metri diversi in omaggio allo sperimentalismo mariniano, e hanno come autori e destinatari personaggi del mito (come quelle di Ovidio), della storia, della letteratura (quella grande del cinquecento, come i protagonisti dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*), della stessa attualità. I nomi sono pure occasioni per sublimare amori e disperazioni, morte e sogno, avventure e meditazioni, esortazioni e proteste.

Savoretti analizza le diverse venture del genere, non dimenticando il

fatto che, a voler, se non inventare, almeno consacrare il genere fu il Marino, con le molte polemiche che derivarono dalle sue proteste per sentirsi defraudato e derubato dal Bruni e da altri rimatori che prima di lui diedero inizio alla moda.

L'epistola in versi ha la possibilità ulteriore di acuire il patetico e il drammatico. Raramente ci sono gli scambi epistolari fra i due protagonisti: per lo più a inviare la lettera è il personaggio che ha la necessità di spiegare meglio il suo comportamento, di giustificarsi, di invocare passione o perdono, di chiedere amore o di lamentare la sorte avversa, il destino nemico, di convincere la destinataria o il destinatario a credere o a corrispondere.

Quando si tratta di personaggi letterari, l'epistola offre l'occasione al lettore di sapere qualcosa di più di quanto l'altro autore abbia detto; ma ci sono anche le epistole politiche, come quella di *Scedaso al Senato di Tebe* del Bruni, o l'epistola teologica di *Adamo ad Eva* del Crasso.

Nelle epistole in versi è possibile andare oltre alla lirica, al poema, alla narrativa: è un genere sublime, ma, al tempo stesso, parla di vicende umane, anzi esasperatamente umane.

Come Savoretti suggerisce, le molte epistole del Bruni sono il risultato più sicuro ed esemplare del genere. Del resto è uno dei marinisti più complessi e capaci di ampliare la lezione del Marino. Il confronto fra l'epistola di *Euridice ad Orfeo* del Bruni rispetto a quella del Crasso ne è l'efficace esempio.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

## NOTA AI TESTI

Per quanto riguarda la trascrizione dei testi analizzati nel presente lavoro – al di fuori delle *Epistole Eroiche* del Bruni, per le quali si è fatto ricorso all’edizione curata da Gino Rizzo (A. BRUNI, *Epistole Eroiche*, a cura di G. RIZZO, Congedo Editore, Galatina 1993) – sono stati seguiti i seguenti criteri:

- eliminazione dell’*h* etimologica e pseudoetimologica, anche in corpo di parola (es. *allhor*>*allor*);
- distinzione di *u* da *v*;
- trasformazione dei nessi *-ti-* e *-tti-* davanti a vocale in *-zi-* e *-zzi-* (es. *Scotia*>*Scozia*; *Cinthia*>*Cinzia*);
- soppressione delle grafie *ci* e *gi* per rappresentare *c* e *g* palatali davanti alla *e* (es. *straccierò*>*straccerò*) e della *i* diacritica nel nesso grafico *sc* davanti alla *e*;
- scioglimento della nota tironiana in *et* davanti a vocale e in *e* davanti a consonante;
- trasformazione di *et* in *e*, tranne davanti a parole inizianti per vocale;
- riduzione a *i* sia di *j* che della scrittura *ij* dei plurali maschili;
- regolarizzazione della punteggiatura secondo l’uso moderno;
- scempiamenti e geminazioni delle consonanti sono stati mantenuti, così come le oscillazioni;
- l’uso dell’apostrofo e gli accenti sono stati uniformati alle convenzioni moderne (es. *un’altro*>*un altro*; *sù*>*su*; *perche*>*perché*);
- si sono rispettate le forme divise (es. *poi che*) e le relative oscillazioni;
- l’uso delle maiuscole è stato uniformato all’odierna ortografia;



## TAVOLA DELLE SIGLE

Marco Filippi, <i>Lettere sopra il Furioso:</i>		<i>Scedaso al Senato di Tebe</i>	SST
<i>Alcina a Ruggiero</i>	AR	<i>Tancredi a Clorinda</i>	TC
<i>Olimpia a Bireno</i>	OB	<i>Turno a Lavinia</i>	TL
		<i>Zefiro a Clori</i>	ZC
Francesco Della Valle, <i>Lettere delle dame e degli eroi:</i>		Pietro Michiele, <i>Il dispaccio di Venere:</i>	
<i>Alcina a Ruggiero</i>	AR	<i>Adrasto ad Armida</i>	AA
<i>Erminia a Tancredi</i>	ET	<i>Alcina a Ruggiero</i>	AR
<i>Orlando ad Angelica</i>	OA	<i>Clarice a Rinaldo</i>	CR
<i>Olimpia a Bireno</i>	OB	<i>Ferraù ad Angelica</i>	FA
<i>Ricciardetto a Fiordispina</i>	RF	<i>Fiordispina a Ricciardetto</i>	FR
<i>Tancredi a Clorinda</i>	TC	<i>Hidraspe a Dianea</i>	HD
		<i>Ovidio a Corinna</i>	OC
Antonio Bruni, <i>Epistole Eroiche:</i>		<i>Orbecche ad Oronte</i>	OO
<i>Angelica ad Orlando</i>	AO	<i>Prasildo a Tisbina</i>	PT
<i>Armida a Rinaldo</i>	AR	<i>Risposta di Ruggiero ad Alcina</i>	RA
<i>Argante a Tancredi</i>	AT		
Caterina d'Aragona ad Arrigo VIII <i>Re d'Inghilterra</i>	CAA	Lorenzo Crasso, <i>Epistole Heroiche:</i>	
<i>Diana a Venere</i>	DV	<i>Adamo ad Eva</i>	AE
<i>Euridice ad Orfeo</i>	EO	<i>Alessandro Severo ad Eliogabalo</i>	ASE
<i>Erminia a Tancredi</i>	ET	<i>Belisario a Giustiniano</i>	BG
<i>Fiordispina a Bradamante</i>	FB	<i>Carlo Stuard ad H<sup>a</sup> M<sup>a</sup> di Borbone</i>	
<i>Gismonda a Tancredi Principe     di Salerno</i>	GT		CSMB
<i>Iole ad Ercole</i>	IE	<i>Didone ad Enea</i>	DE
<i>Nausicaa ad Ulisse</i>	NU	<i>Euridice ad Orfeo</i>	EO
<i>Olimpia a Bireno</i>	OB	<i>Giuditta a Betulia</i>	GB
<i>Sofonisba a Massinissa</i>	SM	<i>Lucrezia al Senato romano</i>	LSR
<i>Seneca a Nerone</i>	SN	<i>Medea a Giasone</i>	MG
		<i>Platone ad Aristotele</i>	PA
		<i>Xantippo ad Enea</i>	XE



## UN SECOLO DI EPISTOLE EROICHE

Nella lettera premessa alla terza parte della *Lira* pubblicata nel 1614, recante la firma di Onorato Claretti ma composta da Giovambattista Marino, a proposito delle opere già pubblicate o che sarebbe in procinto di dare alle stampe l'autore scrive:

*L'Epistole eroiche* son quasi tutte in terza rima e tutte piene d'affetti amorosi: imitate da Ovidio e parte da Aristeneto, e fondate o nel *Furioso* dell'Ariosto, o nella *Gierusalemme* del Tasso, o in azioni notorie e vulgari di persone introdotte in altri poemi e romanzi greci, latini e spagnuoli. E come ch'egli abbia pensiero di tirarne dell'altre da personaggi istorici, e già ne abbia fatte non so quante, per ora nondimeno non vuol dar fuori se non le favolose<sup>1</sup>.

Nonostante il Marino non porti a termine il progetto, di cui oggi si può leggere soltanto la superstite *Lettera di Rodomonte a Doralice*<sup>2</sup>, il brano ha un qualche interesse nella definizione del genere delle epistole eroiche secentesche, del quale riassume perfettamente le principali caratteristiche.

Intanto la scelta delle terzine come metro principale, nonostante non manchino esperimenti con metri diversi, come quartine o versi sciolti; poi l'indicazione dei modelli di riferimento, cioè l'Ovidio delle *Heroides*<sup>3</sup> e, in ossequio al gusto per le scelte originali e ricercate, le *Lettere amorose* di un poeta greco vissuto nel V secolo dopo Cristo; infine la varietà delle fonti, perseguita e costruita secondo una linea di sviluppo che, partendo dall'Ariosto e dal Tasso, porta i vari autori verso scelte ben più fantasiose e peregrine: dai personaggi storici e mitologici (*Seneca a Nerone*, *Belisario a Giustiniano*, *Apollo a Dafne*) a quelli letterari tratti da opere contempora-

<sup>1</sup> Cito da G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1966, p. 610.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 573-580.

<sup>3</sup> Per la fortuna di Ovidio in età barocca si rinvia a E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 239-301.

nee (*Hidraspe a Dianea*, dalla *Dianea* del Loredano), a quelli biblici (*Mosè a Faraone*, *Adamo ad Eva*).

Tuttavia l'autore dell'*Adone* non è il solo a immaginare la possibilità di comporre epistole in volgare sul modello di Ovidio, come dimostra Domenico Chiodo<sup>4</sup> commentando il saggio di Delcorno a proposito della polemica fra il Marino e Ferrante Carli<sup>5</sup>. Egli ritiene infatti di dover leggere nell'accenno di quest'ultimo a «lettere tratte dai pensieri dei divini huomini Ludovico Ariosto e Torquato Tasso»<sup>6</sup>, non un'allusione «a scritture [...] in cui il Preti vantava la bellezza insuperata del Tasso e dell'Ariosto» come ipotizzato da Delcorno<sup>7</sup>, ma l'esplicito riferimento a una ipotetica composizione da parte del Preti di «eroidi volgari aventi a interlocutori personaggi tratti dal poema ariostesco e da quello tassiano, secondo il modello delle riscritture ovidiane dei personaggi omerici e virgiliani»<sup>8</sup>.

La conferma dell'interesse e del grande fermento intorno a questo genere di scrittura, al di là delle contese epistolari tra il Preti e il Marino (che «minaccia castigo» all'avversario affinché non «ordisca» tali lettere)<sup>9</sup>, giunge con la pubblicazione, nel 1622, di una raccolta di epistole in terza rima intitolata *Lettere delle dame e degli eroi* del calabrese Francesco Della Valle<sup>10</sup>; evento che suscita, e non poteva essere altrimenti, il risentimento e la stizza del Marino, condensati in una lettera inviata a Giacomo Scaglia il 4 giugno dello stesso anno:

Mi viene scritto che costì si era stampato un libretto epistole in versi di non so chi. Io mi do al diavolo quando veggo d'esser prevenuto nelle cose ch'io stesso ho publicate. Questa è una invenzione rubata a me, che sono stato il primo a comporne, ma non le ho stampate perché non ho avuto il tempo, né si può far tanto in un tratto, avendomi tenuto lungamente impedito l'impressione di questo benedetto *Adone*. E se bene son più che sicuro che

<sup>4</sup> D. CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 170-171.

<sup>5</sup> C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-155.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 78 e 136.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 78 in nota.

<sup>8</sup> CHIODO, *L'idillio barocco*, cit., p. 170.

<sup>9</sup> DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, cit., pp. 78 e 136.

<sup>10</sup> Sia Vania De Maldé (*Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi secenteschi», XXXVII (1996), p. 133), sia Domenico Chiodo (*L'idillio barocco*, cit., p. 172) citano, senza fornire ulteriori riferimenti bibliografici, una precedente edizione del 1615 che, nonostante approfondite ricerche, non sono riuscito a reperire. L'edizione da me usata è invece quella del 1626: *Le lettere delle dame e degli eroi di Francesco Della Valle. Seconda Impressione. All'Illustriss. & Excellentiss. Sig. Don Federico Colonna Principe di Paliano*, Ciotti, Venezia 1626. Per la biografia di Francesco Della Valle si rimanda alla voce curata da P. PROCACCIOLI per il *DBI*, 37 (1989), pp. 748-750.

costoro sono ingegni ordinari e non escono del triviale, non posso tuttavia non alterarmene, poiché dovrebbero vergognarsi di prender i soggetti già occupati, essendone molte delle mie andate in volta a penna da quindici anni in qua che son fatte<sup>11</sup>.

A dar credito alle parole del Marino, dunque, non solo l'idea ma anche la messa in pratica del progetto, attraverso la composizione di «molte» lettere, sarebbero ancora una volta parto del suo ingegno, seppure troppo impegnato dall'«impressione» dell'*Adone* per dedicarsi alla pubblicazione delle lettere stesse. Tuttavia, se pure si volesse attribuire la paternità dell'invenzione al Marino, tale invenzione non sarebbe così originale da non dover fare i conti con un «prototipo del tardo Cinquecento», che ancora Chiodo<sup>12</sup> individua nelle *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto* di Marco Filippi<sup>13</sup>. E anche a voler escludere che il Marino o altri autori di epistole dopo di lui abbiano avuto sotto mano il testo in questione – e il confronto fra la decima lettera della raccolta del Filippi, indirizzata da Rodomonte a Doralice, e la *Lettera di Rodomonte a Doralice* dello stesso Marino sembra confermare tale ipotesi –, rimane il fatto che l'analisi delle varie raccolte secentesche non può prescindere da questo testo che rappresenta il punto di partenza, noto o meno che fosse, delle epistole eroiche in volgare, il primo tentativo di una rilettura originale del modello ovidiano rispetto alle prove più o meno riuscite di volgarizzazione<sup>14</sup> delle *Heroides* pubblicate nel corso del XVI secolo, a partire dalle *Epistole d'Ovidio* (1532)<sup>15</sup> di Carlo Figiovanni, fino alle *Epistole in terza rima* (1587) di Camillo Camilli<sup>16</sup>,

---

<sup>11</sup> MARINO, *Lettere*, cit., pp. 311-312.

<sup>12</sup> CHIODO, *L'idillio barocco*, cit., pp. 171-172.

<sup>13</sup> *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto in ottava rima. Di M. Marco Filippi soprannominato il funesto, da lui chiamate Epistole Heroide. Con alcun'altre rime dell'istesso Autore, & di Don Ottavio Filippi suo figliuolo. Giuntovi alcune rime del Signor Giacomo Bosio. All'illustre signor Gaspare Fardella Baron di San Lorenzo*, Giovanni Varisco, Venezia 1584. Per la biografia di Marco Filippi si veda la voce curata da R. CONTARINO per il *DBI*, 47 (1997), pp. 700-701.

<sup>14</sup> Per le traduzioni dei classici nel Cinquecento, cfr. W. ROMANI, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, Lint, Trieste 1973, pp. 389-402; L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990; B. GUTHMÜLLER, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere italiane», XLV (1993), n. 4, pp. 501-518 (poi in ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997); L. BORSETTO, *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni, e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.

<sup>15</sup> *Epistole d'Ovidio, tradotte di latino in lingua toscana. Per lo eccellentissimo Carlo Figiovanni, Bernardino de' Vitali*, Venezia 1532.

<sup>16</sup> *L'Epistole d'Ovidio, tradotte in terza rima da Camillo Camilli, con gli argomenti al principio di ciascuna*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1587.

passando per quello che è forse il risultato più valido, vale a dire le *Epistole* (1555) di Remigio Nannini<sup>17</sup>.

Con la pubblicazione delle lettere filippiane nel 1584 il quadro cambia e si entra in un ambito nuovo, che prevede non la traduzione, ma il riuso del modello originale da adattare a temi ed episodi di opere contemporanee, conseguentemente rinunciando alla ripresa esclusiva di argomenti classici per recuperare e sfruttare solamente le potenzialità del genere letterario, cioè la forma elegiaco-epistolare.

La scelta di inserire episodi del *Furioso* nella struttura del testo ovidiano, per altro, non fa che estremizzare, rovesciandola, una tendenza già presente nelle coeve traduzioni delle *Metamorfosi* e dell'*Eneide*<sup>18</sup>, dove si registra un processo di attualizzazione degli originali latini attraverso il ricorso al poema ariostesco, del quale si sfruttano non soltanto la struttura metrica e il repertorio retorico e lessicale (arrivando fino al prelievo di interi versi) ma anche, come fa Lodovico Dolce, le «leggiadrissime moralità, e vaghissime invenzioni»<sup>19</sup>.

L'idea della commistione tra materia antica e strutture moderne, e viceversa, è dunque già radicata, seppure sotto forme diverse, ben prima della prove secentesche e il testo del Filippi, nonostante si tratti di un esperimento giovanile neppure portato a termine e pubblicato in seguito alla

<sup>17</sup> *Epistole d'Ovidio di Remigio Fiorentino divise in due libri*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1555 e, in edizione moderna, REMIGIO NANNINI, *Epistole d'Ovidio*, Res, San Mauro Torinese 1992.

<sup>18</sup> Si fa riferimento, per le *Metamorfosi*, alle traduzioni di Lodovico Dolce (*All'invittissimo e gloriosissimo Imperatore Carlo Quinto, Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1553) e Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Le Metamorfosi d'Ovidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Gio. Griffio, Venezia 1561); mentre per l'*Eneide* si rimanda alle traduzioni di Aldobrando Cerretani (*L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1560) e Lodovico Dolce (*L'Enea di M. Lodovico Dolce tratto dall'Eneida di Virgilio*, Giovanni Varisco, Venezia 1568 e *L'Achille et l'Enea di Messer Lodovico Dolce*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1570). Per quanto concerne le traduzioni dell'*Eneide* nel Cinquecento si rimanda a: V. ZABUGHIN, *Traduzioni [...]*, in *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, Studi, Imitazioni, Traduzioni e parodie, Iconografia*, II, Zanichelli, Bologna 1923, pp. 355-369; L. BORSETTO, *L'«Eneida» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Unicopli, Milano 1989; EAD., *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, CLEUP, Padova 1996. Mi permetto, infine, di rimandare a M. SAVORETTI, *L'«Eneide» di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, in «Critica letteraria», 112, 2001, pp. 435-457 e M. SAVORETTI, *Modelli e citazioni nell'«Eneida in toscano» di Aldobrando Cerretani*, in «E'n guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti, III, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1691-1704.

<sup>19</sup> *Delle lodi della Poesia, d'Omero, e di Virgilio. Orazione composta dall'eccellente signor Andrea Menechini*, in *L'Achille et l'Enea di Messer Lodovico Dolce*, cit., p. 39.

revisione del figlio<sup>20</sup>, ha il merito di essere il primo passo nella definizione di un genere apprezzato e praticato da molti autori del XVII secolo. E se per il Filippi il ricorso al *Furioso* come fonte dalla quale attingere la materia da raccontare è una scelta obbligata, mette conto notare, invece, come la presenza dell'Ariosto permanga numericamente più rilevante rispetto a quella tassiana anche nelle successive prove secentesche.

È probabile che tale predilezione per il *Furioso* risponda a due ordini di motivi. In primo luogo la presenza esigua, dal punto di vista quantitativo, di eroine e quindi di vicende amorose nella *Liberata*, in rapporto alle infinite possibilità offerte dalla struttura romanzesca del poema cavalleresco, dove il movimento continuo dei personaggi e il loro incrociarsi e perdersi crea una trama di rapporti erotici e sentimentali che offrono una grande quantità di materiale da sfruttare e rielaborare. In secondo luogo, il gusto di indagare e riscrivere gli intrecci amorosi per ottenere effetti e situazioni inattesi e alternativi o semplicemente ampliati rispetto al testo originale – magari partendo da un dettaglio marginale o da una caratterizzazione ariostesca di un personaggio –, in virtù della tensione tutta secentesca al superamento dei generi tradizionali attraverso la commistione dei generi stessi<sup>21</sup>. Non nel senso, certo, di fusione di generi diversi, come nel caso del poema eroicomico o della tragicommedia, quanto piuttosto della trasposizione di vicende epico-cavalleresche e romanzesche entro l'ambito del genere elegiaco e della loro rilettura in chiave patetico-sentimentale.

In tale prospettiva, allora, appare evidente l'enorme distanza che separa queste prove poetiche dall'opera ariostesca e le avvicina invece alla poesia del Tasso, ricca, già di per sé, di momenti lirici ed elegiaci – e basti pensare

---

<sup>20</sup> Così scrive il figlio Ottavio nella dedicatoria a Gaspare Fardella datata 1 novembre 1579: «Mi disse [Mario Perolli] che ella desiderava di far dare alle stampe l'Epistole Eroide da mio Padre composte in ottava rima sopra il Furioso dell'Ariosto [...] delle quali me ne mostrò copia, persuadendomi ch'io dovessi rivederle et aiutar dal canto mio a mandar in esecuzione questo desiderio di V. S., al che ho fatto lungo contrasto; né mi potevo in modo alcuno inchinare a consentire che si stampassero, perciocché possedevano i primi frutti della gioventù, anzi dell'adolescenza di esso mio Padre, non potevano a gran pezzo arrivare alla bontà dell'altre opere da lui stesso in più matura età composte; e per la diversità del soggetto et anco per la differenza dello stile, avrebbero scemato molto la reputazione e la gloria che gli avevano acquistata l'altre sue fatiche; oltre ch'elle erano cose imperfette, né dall'istesso Autore reviste o polite con dar loro l'ultima mano, ma solamente abbozzate e ridotti i soggetti nell'ordine loro: e da poi mi si ricordava che nell'originale loro v'erano notati infiniti avvertimenti di mano dell'istesso Autore, li quali mostravano l'imperfezione dell'opera» (*All'illustre Signor Gaspare Fardella, Barone di San Lorenzo Ottavio Filippi*, in *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto in ottava rima*, cit., pp. 3r-3v).

<sup>21</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco*, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 52: «Per allettare un pubblico divenuto inappetente, si cerca la novità all'incrocio dei generi misti (la tragicommedia, il poema eroicomico...) e si colorano le forme classiche (la lirica, l'epica) di tinte romanzesche».

all'“idillio” di Erminia fra i pastori – che offrono minori possibilità di rilettura originale, ma richiedono un approccio più “spinto”, carico di effetti arguti e novità ingegnose anche, e soprattutto, dal punto di vista formale e quindi retorico. Il confronto con il Tasso inoltre comporta la difficoltà di rapportarsi, anche solo a livello stilistico, con l'eccellenza del «dire» poetico, con il simbolo, cioè, di un'età aurea della poesia alla quale non può che seguire un periodo argenteo e rispetto al quale ci si deve porre in una condizione di inferiorità, cercando vie alternative per raggiungere la gloria poetica, come dichiara il Bruni nella lettera all'Aleandro premessa all'edizione del 1628 delle *Epistole Eroiche*:

si come accorgendosi Seneca e Petronio con alcun altri grand'ingegni di non poter arrivare alla grandezza dell'eloquenza del secolo di Cicerone, vollero incaminarsi per altra strada alla gloria, e però empierono i loro ragionamenti di quella sorte di scherzi, che oggidì noi chiamiamo concetti; così Ovidio, vedendo di non poter conseguire la maestà dello stile virgiliano, s'appigliò all'uso di detti scherzi, i quali praticati da lui con decoro, diedero tanto grido al suo nome e così nobile ornamento alle sue poesie. Si potrà per opinion de' migliori paragonare all'*Eneide* la *Gerusalemme* del Tasso, onde io per conoscenza delle mie poche forze, come inabile a poter esercitare la maestà di quel dire e di quella forma, ho seguito la traccia d'Ovidio; il che ho giudicato ancor dover fare, per la materia per lo più amorosa di cui poetizzo<sup>22</sup>.

Così come Seneca e Petronio nell'ambito della prosa e Ovidio nella poesia hanno battuto strade diverse rispetto a modelli di riferimento troppo “ingombranti” come Cicerone e Virgilio, allo stesso modo il Bruni ammette l'impossibilità di raggiungere la «maestà» del «dire» e della «forma» della *Gerusalemme* – in questo dissentendo dal Marino, il quale sosteneva invece la possibilità di eguagliare la poesia del Tasso<sup>23</sup> – per rivendicare la scelta di seguire invece la «traccia d'Ovidio».

Traccia che altri autori barocchi decidono di seguire, a partire, come abbiamo visto, da Francesco della Valle, le cui *Lettere delle dame e degli eroi* introducono due importanti novità rispetto alla raccolta cinquecentesca del

<sup>22</sup> Cito dall'edizione moderna curata da Gino Rizzo: A. BRUNI, *Epistole Eroiche*, a cura di G. RIZZO, Congedo editore, Galatina 1993, pp. 325-326. La raccolta bruniana fu pubblicata per la prima volta a Roma, presso l'editore Facciotti, nel 1627.

<sup>23</sup> «È così povero il mio poema dell'*Adone*, che non abbia cento e mille luoghi da paragonar con altrettanti della *Gerusalemme*? [...] È così gran bestemmia il dir che si possa comparar un membro all'altro, benché i poemi sieno tra loro diversissimi?» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 400).

Filippi: in primo luogo l'abitudine, poi mantenuta da quasi tutti gli autori man mano che le fonti si fanno più ricercate e i contenuti decisamente meno noti, di far precedere le epistole da un *Argomento* che ne indichi le fonti e ne spieghi il contenuto. In particolare vi è la necessità, rispetto ai laconici sottotitoli del Filippi, di contestualizzare l'epistola in rapporto alla fonte stessa, riassumendo la vicenda presa a modello e indicando espressamente il momento o l'occasione precisa nella quale si inserisce l'atto della scrittura. Così nell'epistola di *Alcina a Ruggiero*, per esempio, solo dopo aver ricordato la fuga di Ruggiero una volta accortosi della «deformità» della maga che si era invaghita di lui, il Della Valle sottolinea il momento e, implicitamente, il motivo della propria integrazione al testo ariostesco: Alcina, «dopo aver tentato di ritenerlo invano, scrisse questa lettera (Della Valle, *AR*, p.118)».

Evidentemente gli autori ritengono necessario ricordare ai lettori gli accadimenti e le vicende trattate, siano pure essi desunti da opere universalmente note, e infatti tutti gli *Argomenti* si concludono con l'indicazione precisa dell'opera da cui sono tratte le vicende narrate (in questo caso, per esempio, «s'ha il tutto nel Furioso dell'Ariosto»). Ma forse per evidenziare la novità e l'originalità della propria operazione di riscrittura, intesa a svelare, nella finzione epistolare, momenti poco noti o trascurati di tali vicende e personaggi, è necessario che il lettore abbia ben chiaro qual è il punto di partenza di tale operazione. Precauzione tanto più necessaria quanto più i temi trattati, ed è questa la seconda novità rispetto al Filippi, non sono più desunti in maniera esclusiva dal *Furioso* ma anche da altre opere, in questo caso, per esempio, non tanto la *Gerusalemme liberata* del Tasso (*Armida a Rinaldo*, *Tancredi a Clorinda*, *Erminia a Tancredi*, *Olindo a Sofronia*), quanto la *Venezia edificata* di Giulio Strozzi (*Onoria ad Attila* e *Adelberto a Rodicilla*).

Un ulteriore passo avanti sul terreno delle novità e della ricerca di fonti poco note, o comunque alternative, si ha grazie all'opera che forse più di tutte ha contribuito alla fortuna del genere, vale a dire le *Epistole Eroiche* del manduriano Antonio Bruni<sup>24</sup>, edite nel 1627 e ristampate addirittura sette volte nel giro di pochi anni. E così il testo originario, che comprendeva ventidue epistole precedute da un *Argomento* e una *Allegoria*, si è andato dilatando fino a raggiungere il numero di trentuno epistole nell'edizione del 1634<sup>25</sup>, dando corpo a quella tendenza alla catalogazione e all'esaurimento

---

<sup>24</sup> Per la biografia di Antonio Bruni si veda, oltre alla voce curata da C. MUTINI per il *DBI*, 14 (1972), pp. 597-599, l'*Introduzione* di Gino Rizzo alle *Epistole Eroiche* (cfr. BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit.).

<sup>25</sup> A questa "impressione", l'ultima curata personalmente dall'autore prima della morte, si rifà l'edizione curata da Rizzo.

degli oggetti e dei temi poetabili tipica della poesia barocca, che si manifesta anche nell'amplificazione e nell'aumento quantitativo dei testi, secondo una prospettiva di poetica fondata sull'abbondanza e sulla dismisura<sup>26</sup>.

Tale scelta comporta, naturalmente, la necessità di cercare spunti e argomenti nuovi rispetto ai testi del Filippi e del Della Valle, rinunciando alla ripresa esclusiva delle materia ariostesca e tassiana e inserendo vicende desunte non solo dai classici greci e latini, ma anche da opere contemporanee. Naturalmente non scompaiono i personaggi del *Furioso* (*Fiordispina a Bradamante*, *Olimpia a Bireno*, *Angelica ad Orlando*) e della *Gerusalemme* (il Bruni è anzi l'autore che dedica il maggior numero di epistole al poema tassiano: *Erminia a Tancredi*, *Tancredi a Clorinda*, *Argante a Tancredi*, *Armida a Rinaldo*, *Solimano al Re d'Egitto*), ma si aggiungono Omero (*Nausicaa ad Ulisse*), Plutarco (*Issicratea a Mitridate*, *Scedaso al Senato di Tebe*), Apuleio (*Amore a Psiche*), Tacito (*Seneca a Nerone*, *Radamisto a Zenobia*), Tito Livio (*Sofonisba a Massinissa*), Virgilio (*Turno a Lavinia*) e Ovidio (*Diana a Venere*, *Iole ad Ercole*), insieme ad autori meno noti come Nonno Panopolita (*Giove a Semele*), Giuseppe Flavio (*La madre ebrea a Tito Vespasiano*) e Giustino Giuniano (*Semiramide a Nino*) o contemporanei come Prospero Bonarelli (*Despina a Mustafà*), lo Strozzi della *Venezia edificata* (*Onoria ad Attila*), il Niceforo (*Tamiri a Clearco*) e Polidoro Virgilio (*Caterina d'Aragona ad Arrigo VIII Re d'Inghilterra*).

Le novità rispetto al Della Valle, inoltre, non si riducono a una maggiore varietà di materiali e personaggi, ma si manifestano anche a livello di scelte metriche: il Bruni, infatti, sperimenta vie nuove, inserendo sei epistole composte in metro idillico, con lasse di endecasillabi e settenari sciolti chiuse da una rima baciata: quattro si trovano nel primo libro (*Diana a Venere*, *Giove a Semele*, *Euridice ad Orfeo*, *Iole ad Ercole*) e due nel secondo (*Apollo a Dafne*, *Tamiri a Clearco*).

Altrettanto innovativo – a partire dalla struttura stessa del testo, costituito da una prima sezione di epistole «eroiche» e da una seconda composta di epistole «amorose» – è *Il dispaccio di Venere* (1640)<sup>27</sup> del veneziano Pietro Michiele<sup>28</sup>. Nella prima parte, oltre a recuperare la consuetudine di matrice

<sup>26</sup> Cfr. CHIDO, *L'idillio barocco*, cit., pp. 172-173.

<sup>27</sup> *Il dispaccio di Venere. Epistole heroiche & amorose di Pietro Michiele gentiluomo veneziano. All'illustriss. & Excellent. Sig. il Sig. Gio. Battista Foscolo fu dell'Excell. Sig. Francesco*, Guerigli, Venezia 1640. Sia le *Risposte di Diversi* che la sezione delle *Epistole amorose* hanno frontespizio e numerazione delle pagine propri: *Risposte di diversi. Alle Epistole Heroiche del Michiele*, Guerigli, Venezia 1640 e *Epistole amorose di Pietro Michiele Gentiluomo Venetiano. Corrette, & accresciute*, Guerigli, Venezia 1640. L'edizione moderna è stata curata da Valeria Traversi: P. MICHIELE, *Il dispaccio di Venere*, a cura di V. TRAVERSI, Palomar, Bari 2008.

<sup>28</sup> Per le poche notizie biografiche relative al Michiele si rinvia a *Letteratura italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, Einaudi, Torino 1990-1991, p. 1195.

ovidiana delle risposte da parte del destinatario dell'epistola, compare la novità delle risposte di autori «diversi», essendo «capitate l'Epistole Heroiche del Michiele prima che si stampassero in mano di molti amici suoi, alcuni de i quali si sono compiacciuti di onorarlo col rispondere ad alcuna di esse»<sup>29</sup>. Le lettere di risposta, che lo stampatore ha ritenuto di dover inserire nel volume «per essere di soggetti, e per nascita, e per virtù chiari, e famosi nel mondo»<sup>30</sup>, sono quelle di *Armida ad Adrasto*, *Rinaldo a Clarice*, *Ercole a Megara*, *Oronte ad Orbecche*, *Rinaldo a Floriana*, *Polinice ad Argia* e *Corinna ad Ovidio*, e portano la firma di autori che, al di fuori di *Ciro di Pers*, sono tutt'altro che «famosi nel mondo», come *Paolo Vendramin*, *Andrea Valier*, *Francesco Paolo Speranza*, *Liberale Motense* e *Michelangelo Torcigiani*.

Nella sezione delle “eroiche”, tutte composte in terza rima, non mancano spunti interessanti dal punto di vista contenutistico. Le fonti di riferimento degli episodi sono tutte letterarie (se si esclude l'epistola di *Ovidio a Corinna*), a scapito degli episodi storici o mitologici, ma non si tratta di scelte scontate, anzi. Se alla tematica del *Furioso* sono dedicate ancora cinque epistole, (*Alcina a Ruggiero*, con la relativa risposta, *Ferraù ad Angelica*, *Fiordispina a Ricciardetto* e *Clarice a Rinaldo*), al Tasso ne sono riservate due sole e per giunta composte prendendo spunto da episodi del *Goffredo* (*Adrasto ad Armida*) e del *Rinaldo* (*Floriana a Rinaldo*) e non della *Gerusalemme Liberata*. Ampio spazio è invece riservato a opere e autori, sia antichi che moderni, decisamente meno noti o poco frequentati nell'ambito delle epistole volgari, come la *Tebaide* di Stazio (*Argia a Polinice*), l'*Ephemeris Belli Troiani* di Ditti Cretese (*Egisto a Clitennestra*), l'*Hercules furens* di Seneca (*Megara ad Ercole*), il *Floridante* di Bernardo Tasso (*Filidora a Floridante*), l'*Orlando Innamorato* del Boiardo (*Prasildo a Tisbina*), l'*Orbecche* di Giraldo Cinzio (*Orbecche ad Oronte*), *Le prime imprese di Orlando* di Lodovico Dolce (*Milone a Berta*) e la *Dianeia* del Loredano (*Hidraspe a Dianeia* e *Risposta di Dianeia ad Hidraspe*).

La palma delle scelte più originali, e invero un poco astruse, va decisamente al napoletano *Lorenzo Crasso*<sup>31</sup>, il quale nelle sue *Epistole Heroiche* (1655)<sup>32</sup> rinuncia totalmente alla materia eroica e cavalleresca – e più in

---

<sup>29</sup> *Al Lettore* in *Risposte di diversi*, cit., p. 3.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Per la vita e le opere del Crasso si rinvia al saggio di C. SERRA, *Contributo alla conoscenza di un letterato del Seicento napoletano: Lorenzo Crasso*, in «La Nuova Ricerca», 9-10, 2000-2001, pp. 127-156.

<sup>32</sup> *Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso napoletano*, Baba, Venezia 1655. All'editio princeps del 1655 seguono le edizioni: *Epistole Heroiche. Poesie di Lorenzo Crasso. Novamente ristampate e ricorrette con le annotazioni di Paolo Genari da Scio ad alcune di esse*, Combi e La Noù, Venezia 1667; *Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso napoletano. Nuovamente Ristampate, e Ricorrette*.

generale ai temi contemporanei, se si eccettua l'epistola di Carlo I d'Inghilterra alla moglie Enrichetta Maria di Borbone (*Carlo Stuart ad H<sup>a</sup> M<sup>a</sup> di Borbone*) – per rivolgersi all'antichità, dove sono soprattutto i personaggi storici ad avere la preminenza insieme, e questa è una novità assoluta rispetto a tutti gli altri autori, alla materia biblica.

Le quindici epistole (tutte in terzine, tranne quelle di *Orode al Senato romano* e *Alessandro Severo ad Eliogabalo* composte in quartine di endecasillabi, quella di *Medea a Giasone* in metro idillico con libera alternanza di endecasillabi e settenari e quella di *Euridice ad Orfeo* «in una sorta di imitazione della strofe dell'ode saffica, ovvero in quartine ABA<sup>b</sup> il cui ultimo verso è un quinario»<sup>33</sup>) sono precedute non solo da un *Argomento*, ma anche da una dedica a personaggi di volta in volta diversi, affinché prendano sotto la propria protezione il protagonista dell'epistola o contribuiscano con il proprio nome e la propria virtù a dare lustro e immortalità ai versi dell'autore. E così, a seconda dei casi, il Crasso raccomanda, consacra, chiede che si onori con uno sguardo, non risparmiando ingegnose argutezze come nella dedica a Giuseppe Battista che precede l'epistola di *Lucrezia al Senato romano*, dove spiccano gli arditi parallelismi tra i torti subiti dalla nobile fanciulla e i postumi risarcimenti letterari offerti dall'epistola in questione:

ho preso ardimento di raccomandarle l'infelice Lucrezia, la quale scrivendo al Senato Romano si querela del torto fattole da Sesto. Se fu oltraggiata da un temerario, sia difesa da un modesto. Se un armato osò di macchiarle la pudicizia, riceva onore da un letterato; e se un ferro le die' morte, una penna la torni in vita<sup>34</sup>.

Sulla medesima linea si collocano l'epistola di *Xantippo ad Enea* (con il paragone tra le «fiamme luminose» che arsero la città di Troia e lo «splendore del nome» dei due dedicatari che dovrebbe illuminare e «ingrandire» la missiva) e l'epistola di *Mosè a Faraone*, affidata al dedicatario Girolamo Di Filippo affinché fecondi, con la sua grazia e la sua eloquenza, la vena creativa dell'autore, così come il Nilo rende fertile il suolo d'Egitto<sup>35</sup>.

---

Con le annotazioni di Paolo Genari da Scio, Combi e La Noù, Venezia 1678; *Pistole eroiche. Poesie di Lorenzo Crasso Napoletano. Nuovamente ristampate, e ricorrette*, Domenico Lovisa, Venezia 1720. Per il presente lavoro mi sono servito dell'edizione Combi e La Noù del 1678.

<sup>33</sup> CHIODO, *L'idillio barocco*, cit., p. 174.

<sup>34</sup> *Al Signore Giuseppe Battista*, in *Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso*, cit., p. 24.

<sup>35</sup> «Spero, se quelle fiamme luminose apportarono la ruina ad un Regno, che lo splendore del nome delle SS.VV. illustri ingrandisca questa composizione» (*Ai Signori Andrea Genuzio, e D. Gio. Battista Cacace*, in *Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso*, cit., p. 82); «Se l'Egitto, di cui favello,

Per quanto riguarda gli argomenti delle lettere, è sufficiente una rapida lettura dell'indice per ritrovare, accanto ai soliti personaggi mitologici e letterari (*Euridice ad Orfeo, Medea a Giasone, Enea a Turno, Xantippo ad Enea, Didone ad Enea*), episodi derivati da fonti storiche più o meno note, da Tito Livio (*Lucrezia al Senato romano*) a Giustino Giuniano (*Talestria ad Alessandro*), a Erodiano (*Alessandro Severo ad Eliogabalo*), ad Appiano Alessandrino (*Orode al Senato romano*). Ma la vera novità rispetto alle altre raccolte, sia precedenti che successive, è la presenza di ben tre epistole tratte da episodi biblici: *Adamo ad Eva, Mosè a Faraone e Giuditta a Betulia*.

Quest'ultima, in particolare, merita qualche riflessione, poiché è l'unica delle tre scritta da una donna, la quale, significativamente, non si rivolge a un potenziale amante – e dire che una lettera indirizzata a Oloferne avrebbe offerto gustose opportunità di variazioni argute e ingegnose – ma alla propria città, che grazie al suo gesto eroico si è liberata dall'assedio dell'esercito assiro guidato da Oloferne.

La lettera, che si apre e si chiude sotto il segno della celebrazione della gloria divina, rappresenta fin da subito una situazione chiara e definita, che non lascia alcun dubbio nel lettore sulle reali intenzioni omicide di Giuditta, sulla possibilità insomma che l'incontro amoroso con il re assiro possa concludersi con un epilogo negativo, almeno per quanto riguarda il suo onore di donna.

Nelle parole dell'eroina crassiana non vi è traccia di quella «inafferrabilità» che secondo Getto caratterizza invece un'altra Giuditta secentesca, vale a dire la protagonista della *Judit* di Federico Della Valle:

La cifra di Judit è appunto in questa inafferrabilità, in questo suo andare e venire, in questo muoversi tra gran fasci di luce e d'ombra, in questo continuo mutare e sorprendere<sup>36</sup>.

Se il discorso dell'eroina dell'avalliana «riesce estremamente ambiguo e le sue parole sono tali da rendere impossibile il penetrare con sicurezza nel segreto del suo proposito»<sup>37</sup>, la Giuditta del Crasso, al contrario, sgombera

---

vanta l'esser fecondo, et arricchito da un fiume, prego V. S. ad arricchirmi della sua grazia, et a proteggermi co i fiumi dell'eloquenza» (*Al Signore Gio. Girolamo Di Filippo*, in *Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso*, cit., p. 178).

<sup>36</sup> G. GETTO, *Il teatro di Federico Della Valle*, in *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 241. Il volume è stato in seguito ristampato, con l'aggiunta de *La polemica sul barocco*, con il titolo *Il barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco*, premessa di M. GUGLIELMINETTI, Bruno Mondadori, Milano 2000.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 243.

subito il campo da qualsiasi possibilità di equivoco, da ogni dubbio sulla propria condotta. La ricostruzione a posteriori dei preparativi per l'opera di seduzione di Oloferne esemplarmente si apre con l'esplicita sottolineatura della pudicizia della protagonista («cinto il cor sol di pudico smalto»), la quale vuole in tal modo ribadire, non solo ai suoi concittadini ma anche a se stessa, che la bellezza e il potere seduttivo altro non sono che una maschera esteriore, un'arma da usare per raggiungere uno scopo più alto:

Ma cinto il cor sol di pudico smalto,  
chi con bellici assalti i miei debella,  
debellerò con amorosi assalti.  
(Crasso, *GB*, 85-87)

Un altro, semmai, è il punto di contatto con la tragedia del Della Valle, vale a dire l'atteggiamento fiero e deciso della donna-guerriera sostenuta dalla propria fede in Dio: così come nel testo tragico «la sicurezza di Judit [...] e il suo senso della potenza del Dio degli eserciti, le conferiscono la fisionomia di una guerriera, quasi una religiosa Clorinda»<sup>38</sup>, allo stesso modo la Giuditta crassiana affronta il proprio destino sicura della riuscita della missione, perché intrapresa sotto lo scudo della protezione divina («Da su venne l'ardir, poiché da quelle / sfere superne il valor scender pote» Crasso, *GB*, 10-11).

Una missione nel senso religioso del termine, quindi, ma anche vera e propria missione di guerra, con quanto di pericoloso e di strategico essa comporta, non ultima la capacità di celare i propri intenti sotto una seducente maschera di «lussi» e «lucidi fregi»:

A le scole amoroze esser dimostro  
famosa anch'io, per le sue voglie ree  
con mille lussi le mie guance inostro.  
Lucidi fregi ho al crin da conche egee,  
corron con arte ad emular Natura,  
le prede superbissime eritree.  
(Crasso, *GB*, 94-99)

Emerge, da queste parole, la piena consapevolezza da parte di Giuditta della falsità e della finzione che fanno da fondamento alla propria azione eroica, l'inevitabilità di una dissimulazione “disonesta”<sup>39</sup> ma necessaria per

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>39</sup> Sul tema della dissimulazione nel Seicento si rinvia – oltre a T. ACCETTO, *Della dissimula-*

celebrare la gloria di Dio. E se la dissimulazione è «una industria di non far veder le cose come sono» e conseguentemente «si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è»<sup>40</sup>, Giuditta ottimamente dissimula la propria ostilità nei confronti di Oloferne e la propria pudicizia, mostrando il «volto lascivo», ma al tempo stesso sottolinea e rende esplicita tale dissimulazione, ricordando a se stessa e agli altri la reale natura della sua azione.

Un atteggiamento, questo, che caratterizza anche la Giuditta tratteggiata dal Tesauo nella *Retorica del niente* mentre, davanti allo specchio, è intenta ad aggiungere «i lumi dell'arte e' preziosi fulgori dell'indiche gemme» alle sue «natie bellezze»:

che vago pavone pare la bellissima e nobilissima e ricchissima Giuditta, allora che, adornandosi per rapir gli occhi de' cavalieri di Assiria, agl'incomparabili eccessi delle natie sue bellezze aggiungeva i lumi dell'arte e' preziosi fulgori dell'indiche gemme<sup>41</sup>.

Qui, come osserva Barbara Zandrino, non vi è «alcun riferimento [...] alla sensualità abbagliante che, nella tragedia *Judit* di Federico Della Valle, traspare tra le ricche vesti dell'eroina»<sup>42</sup>, quanto piuttosto una rappresentazione della bellezza femminile in linea con il modello tassiano «e secondo il gusto del lusso e del fasto proprio del Marino, della muliebrità ritratta non nel suo immediato fascino naturale, ma sovraccaricata della pompa sfarzosa dei gioielli»<sup>43</sup>. Un lusso e uno sfarzo, tuttavia, saggiamente considerati nel loro ruolo di temporanea e necessaria arma seduttiva e immediatamente ridimensionati attraverso la serie di opposizioni tra l'attualità fuggevole e peritura della bellezza e l'inevitabile disfacimento senile:

s'innanellava le chiome e dicea seco stessa: quest'oro flessuoso e lucente diverrà tantosto schifoso argento. S'illuminava di piropi la fronte e diceva: questo capo ingemmato diverrà in corto tempo una spelata calvaria. Miravasi

---

*zione onesta*, ed. critica a cura di S.S. NIGRO, Costa & Nolan, Genova 1983 (ma le citazioni sono tratte dall'edizione Einaudi, 1997) – a R. VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La politica nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1987 e D. ARICÒ, *Anatomie della "dissimulazione" barocca*, in «Intersezioni», VII (1988), n. 3, pp. 565-576.

<sup>40</sup> ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, cit., p. 27.

<sup>41</sup> E. TESAURO, *La metafisica del niente*, in *Panegirici e ragionamenti del conte D. Emanuele Tesauo Cavalier Gran Croce de' SS. Maurizio e Lazzaro dedicati alla regale Altezza di Madama Cristiana di Francia, Duchessa di Savoia, Reina di Cipri, Gloria del nostro secolo*, III, Zavatta, Torino 1660, p. 241.

<sup>42</sup> B. ZANDRINO, *La divina retorica: Emanuele Tesauo*, in *Antitesi barocche*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 155.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

nello specchio e diceva: questo viso giovanile e fiorito ch'io pavoneggio vedrollo in breve squalido e appassito in questo vetro<sup>44</sup>.

Una sorta di *memento mori* che umilia qualsiasi tentazione di compiaciuta vanità, reso attraverso il ricorso all'«esercizio di variazione» tipico di Marino e dei marinisti, «che si compiacciono di sottolineare anche la cruda evidenza della vecchiaia e del disfacimento che porta in sé»<sup>45</sup>.

Allo stesso modo la Giuditta del Crasso, dopo aver «cinto il cor sol di pudico smalto», giustifica l'ostentazione della propria femminilità e l'opera di seduzione insistendo sull'opposizione tra la lascivia dei comportamenti (e dell'aspetto esteriore) e la purezza del suo cuore:

Fabricherò col crin torto in anella  
catene indissolubili al nimico,  
fatta fida in sembianza, in cor rubella.  
Di mille fasti l'aurea chioma implico,  
e porto in campo cinta d'oro, e d'ostro  
come il volto lascivo, il cor pudico.  
(Crasso, *GB*, 88-93)

Ora, tornando all'analisi delle varie raccolte di epistole eroiche secentesche, è interessante notare come dopo quelle del Crasso e del Michiele, il genere si evolva seguendo due direzioni diverse: da un lato, in una sorta di moto di restaurazione, torna alle origini abbandonando sia l'esasperata varietà delle scelte metriche, per recuperare l'uso esclusivo della terzina, sia le arditezze contenutistiche restringendo la scelta delle fonti ai due massimi poemi cinquecenteschi o alla materia mitologica e storica. È il caso di Andrea Salvadori e delle sue *Epistole Eroiche*<sup>46</sup>, raccolta pubblicata nel 1665 e formata da cinque epistole, più la relativa risposta, costruite su episodi del *Furioso* (*Rodomonte a Doralice*, *Orlando ad Angelica*) e della *Gerusalemme Liberata* (*Armida a Rinaldo*, *Erminia a Tancredi*, *Aladino a Goffredo*); oppure del napoletano Baldassarre Pisani, il quale all'interno del suo canzoniere, intitolato *Rivoli di Elicona*<sup>47</sup>, prevede una sezione di epistole eroiche in terza rima aventi come protagonisti soltanto personaggi mitologici (*Eco a Narciso*,

<sup>44</sup> TESAURO, *La metafisica del niente*, cit., p. 241.

<sup>45</sup> ZANDRINO, *La divina retorica*, cit., p. 155.

<sup>46</sup> *Epistole Eroiche del Signor Andrea Salvadori*, Michele Ercole, Roma 1669.

<sup>47</sup> *Rivoli di Elicona, Divertimenti Poetici di Baldassarre Pisani, distinti in Sonetti, Canzoni, Madrigali, ed Epistole Eroiche*, Felice Mosca, Napoli 1727.

*Plutone a Proserpina, Apollo ad Amore*) e storici (*Scipione Africano al Senato di Roma, Tommaso Moro ad Arrigo Ottavo, Re d'Inghilterra*), a eccezione della missiva di *Giuseppe alla moglie di Putifarre*.

Dall'altro lato, abbandonata la finzione epistolare, il genere confluisce nel vasto mare della tradizione elegiaca di matrice properziana e tibulliana<sup>48</sup>, spesso assumendo la veste più interessante e inedita di lamentazioni funebri. È quello che accade nelle *Elegie del Signor Girolamo Fontanella*<sup>49</sup>, raccolta pubblicata postuma nel 1645 e contenente diciassette «elegie» in terza rima (tranne *La mortalità di Melano*, composta in ottave), dove più che la materia trattata – prevalentemente personaggi storici e mitologici, ma anche le immancabili vicende tratte dal *Furioso*, gli episodi biblici o la cronaca contemporanea – è interessante la scelta di attribuire la *lamentatio* dei protagonisti non a un amore impossibile o a un inopinato e crudele abbandono, ma alla morte del proprio innamorato (*Isabella nella morte di Zerbino, Artemisia nella morte di Mausolo*), della propria innamorata (*Orfeo nella morte d'Euridice, Marcantonio nella morte di Cleopatra*), di un amico (*Medoro sopra il cadavere insepolto di Dardinello*) o di un figlio (*Apollo nella caduta di Fetonte*).

Sulla medesima linea delle *Elegie* del Fontanella si pongono gli *Epicedi Eroici* (1667)<sup>50</sup> di Giuseppe Battista<sup>51</sup>, raccolta di venti canti funebri preceduti da una dedicatoria e introdotti da un *Argomento*, e composti prevalentemente in quartine di endecasillabi, a eccezione delle ottave di *Lavinia in morte di Enea* e di *Calpurnia in morte di C. Cesare*, della canzone *L'autore in morte di suo Zio* e delle strofe di sei versi con schema aBaBCC di *Matete in morte di Didascalo Dipintore*.

Per quanto riguarda le fonti, rispetto al Fontanella l'autore rinuncia alla contemporaneità (se si eccettua il curioso *L'autore in morte di suo zio*) privilegiando gli argomenti storici (*Paolina in morte di Seneca, Calpurnia in morte di C. Cesare*), letterari (*Lavinia in morte di Enea, Fedra in morte di Ippolito*) e

---

<sup>48</sup> Per un discorso più approfondito sull'elegia volgare tra Quattro e Seicento si rinvia allo studio di DE MALDÉ, *Appunti per la storia dell'elegia volgare*, cit.

<sup>49</sup> *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni*, Roberto Mollo, Napoli 1645.

<sup>50</sup> *Epicedi Eroici, poesie di Giuseppe Battista. Al signor Principe d'Avellino*, Combi e La Noù, Venezia 1667. Alcuni epicedi (*Paolina in morte di Seneca, Ruffina in morte di S. Alessio, L'autore in morte di suo zio, Antonio in morte di Paolo Primo Eremita, Calliope in morte d'Orfeo, Aristotile in morte di Platone ed Eva in morte d'Adamo*) si possono leggere ora anche in edizione moderna nella raccolta delle opere curata da Gino Rizzo: G. BATTISTA, *Opere*, a cura di G. RIZZO, Congedo Editore, Galatina 1991.

<sup>51</sup> Per la vita e le opere di Giuseppe Battista si veda, oltre alla voce curata da E.N. GIRARDI per il *DBI*, 7 (1965), pp. 259-561, l'*Introduzione* di Gino Rizzo alla citata edizione delle opere (BATTISTA, *Opere*, cit.).

mitologici (*Ero in morte di Leandro*, *Calliope in morte d'Orfeo*, *Teti in morte d'Achille*). Ma è soprattutto la materia religiosa, e biblica in particolare, a occupare uno spazio decisamente insolito, con gli epicedi di *Ruffina in morte di S. Alessio*, di *Antonio in morte di Paolo Primo Eremita*, di *Davide in morte di Assalonne* di *Giosuè in morte di Mosè*, di *Abra in morte di Giuditta* e di *Eva in morte di Adamo*.

Non più epistole eroiche e neppure lamentazioni funebri, ma pure e semplici elegie, sono infine quelle raccolte nelle *Saette di Cupido* (1685)<sup>52</sup> del napoletano Pietro Casaburi Urries<sup>53</sup>. Il volume, che consta di trenta «elegie», tutte in quartine di endecasillabi e dedicate ad argomenti mitologici – tranne tre che hanno come protagonisti personaggi storici e una tratta dall'*Orlando Furioso*<sup>54</sup> –, si apre con la lettera al Caramuel «nella quale si parla della metafora» e si chiude con l'«Indice degli autori, i quali han dato le motive agli Argomenti delle presenti Elegie», dal quale emerge in modo evidente la ricerca di fonti bizzarre e inusuali come Claudiano, Crisippo o Lattanzio Firmiano, accanto alle *Georgiche* di Virgilio, all'*Odissea*, e alle «Trasformazioni» e alle «Pistole» di Ovidio, l'autore numericamente più presente.

Bizzarria che non si esaurisce nella ricerca delle fonti, ma trova spazio anche nella studiata leziosità dei titoli, costruiti su una struttura binaria che prevede un secondo elemento pressoché fisso, in cui il protagonista dell'elegia è sempre presentato come «innamorato», «invaghito», «acceso» o «amante», mentre il primo elemento rinvia al diverso manifestarsi di questa condizione sentimentale, attraverso l'esasperata ricercatezza terminologica. Una varietà lessicale sostanzialmente suddivisibile in due grandi categorie: da un lato la rappresentazione dell'amore come patetica effusione di delicati sentimenti, attraverso il ricorso a tutto il repertorio di tradizionali termini poetici stilizzati, come ne *Le languidezze del Tempo*, *invaghito di Berecinzia*; *I deliqui della Luna*, *accesa d'Endimione*; *Gli aneliti di Clizia*, *innamorata del Sole*; *Le dolcezze del Riso*, *amante di Venere*; *Le morbidezze di Nerone*, *invaghito di Poppea*; dall'altro lato la studiata *variatio* sinonimica che offre l'immagine di un amore più passionale e fisico, spesso tormentato, come si rileva da titoli

<sup>52</sup> *Le Saette di Cupido, Elegie amorse del Signor D. Pietro Casaburi Urries. Dedicate all'illustriss. & Excellentiss. Sig. D. Domenico Carafa, Principe di colobrano*, Gio. Francesco Paci, Napoli 1685.

<sup>53</sup> Per la vita e le opere di Pietro Casaburi Urries si rimanda alla voce curata da S.S. NIGRO per il *DBI*, 21 (1978), pp. 35-36.

<sup>54</sup> Si tratta de *Le delicatezze di Cleopatra, amante di Marc'Antonio*, *I vagheggiamenti di Serse, innamorato d'une platanu*, *Le morbidezze di Nerone, invaghito di Poppea* e *I clamori d'Alcina, abbandonata da Ruggiero*.

come *Gl'incendi di Giove, innamorato di Calisto*; *Gli ardimenti di Leandro, amante d'Ero*; *I tormenti di Pan, invaghito della Luna*; *Gli ardori di Fanete, innamorato della Notte*; *Le faville di Zeffiro, acceso di Flora*; *I clamori d'Alcina, abbandonata da Ruggiero*; *Le frenesie d'Alchida, acceso d'una statua d'Amore*. Senza dimenticare, all'interno di queste categorie, titoli ingegnosamente costruiti per ottenere effetti inaspettati attraverso l'attribuzione ai singoli personaggi di caratteristiche palesemente inconciliabili con la loro immagine tradizionale, come ne *Le mollezze d'Ercole, innamorato d'Onfale* o *Le tenerezze di Marte, innamorato di Nirene* (accostamento oppositivo dei termini spinto, in certi casi, fino al limite dell'ossimoro, come ne *Le vigilie del Sonno, invaghito di Pasitea*). D'altra parte non stupisce in un marinista come il Casaburi la presenza di un apparato retorico così ingombrante, giustificato, come si ricava dalla già citata lettera al Caramuel, dall'esempio «de' più famosi scrittori, greci, latini, et italiani» e rivendicato come elemento connaturato e imprescindibile del fare poetico, come intima essenza della poesia stessa:

Mi è paruto altresì d'arricchirle [le elegie] di metafore, e di figurati abbigliamenti, con l'imitazione de' più famosi scrittori, greci, latini, et italiani [...]. E per vero dire qual poeta di rinomanza illustre non abbigliò i suoi poemi di traslati arditissimi? Chi brama la poesia senza ornamenti retorici, ama la primavera senza fiori, il monile senza gemme, e 'l firmamento senza stelle<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Lettera del Signor D. Pietro Casaburi a Monsignor Caramuele, nella quale si tratta della Metafora, in *Le Saette di Cupido*, cit., pp. 6-7.



## II

### STRUTTURA E CARATTERISTICHE DELLE EPISTOLE

Dal punto di vista formale le epistole eroiche del Seicento presentano, seppure con qualche minima variante, una struttura ben definita e riconoscibile, le cui caratteristiche sono principalmente quelle dell'archetipo ovidiano, in primo luogo l'abbondanza di elementi fatici legati all'atto della scrittura epistolare (dalla *superscriptio* al congedo), inseriti allo scopo di creare l'illusione di missive realmente redatte dai protagonisti e fatte pervenire al destinatario; e questo nonostante i testi di Ovidio, come ha acutamente osservato Henri Bornecque nell'introduzione all'edizione *Les Belles Lettres*, finiscano per non essere propriamente delle lettere neppure nella finzione letteraria, poiché, per esempio, Deianira continua a scrivere a Ercole nonostante lo sappia ormai morto, Penelope spedisce una lettera a Ulisse senza sapere dove questi si trovi esattamente e Arianna, addirittura, pretende che la propria missiva raggiunga Teseo, dimenticando di trovarsi su un'isola deserta:

pour la forme, notons d'abord que les *Héroïdes* ne sont pas précisément des lettres. Déjanire continue d'écrire à Hercule, même après avoir appris sa mort. Pénélope, quand elle compose sa lettre à Ulysse, ne sait où il est. Ariane se trouve dans un île déserte; elle n'en écrit pas moins à Thésée<sup>1</sup>.

Scorrendo gli *incipit* delle epistole ovidiane si può notare come, anche senza tenere conto delle risposte delle sei doppie e senza entrare nel merito dell'autenticità di alcuni distici iniziali, molte di esse si aprano con una *superscriptio* di non più di due versi, nella quale compaiono sempre i nomi o i patronimici del mittente e del destinatario («Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixes», Ovidio, *Her.*, I, 1; «Accipe, Dardanide, moriturae carmen

---

<sup>1</sup> H. BORNECQUE, *Introduction à OVIDE, Héroïdes*, texte établi par H. BORNECQUE et traduit par M. PRÉVOST de l'Académie Française, quatrième tirage revu, corrigé et augmenté par D. PORTE, Maître de Conférences à l'Université de Paris IV, *Les Belles Lettres*, Paris 1989, pp. X-XI.

Elissae», Ovidio, *Her.*, VII, 1)<sup>2</sup> o, in alternativa, sostantivi e sintagmi designanti il ruolo o la condizione di uno dei due, come nella lettera di Fedra a Ippolito<sup>3</sup>.

Le uniche eccezioni sono rappresentate dai distici iniziali delle epistole di Arianna a Teseo (che si apre con la notizia, probabilmente inattesa per l'amante infedele, che la protagonista è ancora viva) e di Deianira a Ercole, dove il ricorso alla prosopopea consente all'epistola stessa di rivolgersi all'eroe per conto della protagonista:

Illa relictā feris etiam nunc, improbe Theseu  
vivit. Et haec aequa mente tulisse velis?  
Mitius inveni quam te genus omne ferarum;  
credita non ulli quam tibi peius eram!  
(Ovidio, *Her.*, X, a-b; 1-2)

Mittor ad Alcidem a coniuge conscia mentis  
littera, si coniunx deianira tua est.  
(Ovidio, *Her.*, IX, a-b)

Tali formule di saluto, poi, sono spesso integrate e rafforzate da considerazioni di ordine pratico legate a problemi di lettura da parte del destinatario, rappresentati da impedimenti esterni (impegni di governo, gelosia delle nuove consorti) o dalla presenza di lacrime e gocce di sangue sul foglio:

Exul inops contempta novo Medea marito  
dicit, an a regnis tempora nulla vacant?  
(Ovidio, *Her.*, XII, 1-2)

Perlegis? An coniunx prohibet nova? Perlege! [...]  
(Ovidio, *Her.*, V, 1)

Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras;  
sed tamen et lacrimae pondera vocis habent.  
(Ovidio, *Her.*, III, 3-4)

Si qua tamen caecis errabunt scripta lituris,  
oblitus a dominae caede libellus erit.  
(Ovidio, *Her.*, XI, 1-2)

Le medesime caratteristiche si ritrovano, seppur applicate e sviluppate con modalità diverse, nei testi delle varie raccolte secentesche.

<sup>2</sup> Cito da PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, a cura di E. SALVADORI, Garzanti, Milano 1996.

<sup>3</sup> «Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem / mittit Amazonio Cressa puella viro» (Ovidio, *Her.*, IV, 1-2).

Nella raccolta del Della Valle, per esempio, l'apertura delle epistole è spesso caratterizzata da alcuni versi che richiamano esplicitamente la presenza fisica della lettera e forniscono al lettore le informazioni essenziali circa i personaggi principali («Prendi Ruggier de la tua fida Alcina, / quest'amosa carta [...]», Della Valle, *AR*, 1-2), oltre ai consueti accenni ai tremori e alle lacrime dello scrivente che rendono difficoltosa la lettura da parte del destinatario, come avviene nella fonte classica:

Quest'umil foglio e supplice, che vedi  
di tremanti caratteri segnato  
a te bella Clorinda invia Tancredi.  
(Della Valle, *TC*, 1-3)

Dagli ermi boschi, ove la tiene il Fato  
queste del pianto suo vergate carte,  
Erminia manda al suo Tancredi amato.  
(Della Valle, *ET*, 1-3)

Non molto diversi appaiono gli esordi nelle epistole del Michiele, il quale tuttavia si segnala per il reiterato ricorso a una formula che gli è evidentemente cara e per mezzo della quale il mittente esordisce inviando «salute» al destinatario<sup>4</sup>. Accanto a questa tipologia di saluto iniziale, tuttavia, trovano spazio anche soluzioni alternative, che prevedono la complicazione metaforica degli *incipit* o l'entrata *in medias res* e lo spostamento dei richiami fatici nel corpo del testo, come nella lettera di *Xantippo ad Enea* del Crasso, dove il mittente scrive sfruttando il chiarore delle fiamme che stanno ardendo Troia<sup>5</sup>.

L'autore più originale e inventivo, da questo punto di vista, è certamente il Bruni, il quale affianca alle tradizionali formule di apertura un campionario di immagini ingegnose che rendono gli *incipit* decisamente meno monotoni e ripetitivi rispetto alle altre raccolte. Nella lettera di *Scedaso al Senato di Tebe*, per esempio, il mittente ricollega l'atto della scrittura a un fatto così «essecrando» da far arrossire l'inchiostro e «languir lo stile», vale a dire la violenza subita dalle figlie di Scedaso per mano di due nobili spartani e il conseguente suicidio delle due giovani:

---

<sup>4</sup> «A Ruggiero infedel, quasi vicina / a morir per amore in questo foglio / salute invia l'abbandonata Alcina» (Michiele, *AR*, 1-3).

<sup>5</sup> «De l'atre fiamme al torbido splendore / questo foglio vergai, ch'ora t'invio, / messaggero fedel del mio dolore» (Crasso, *XE*, 22-24).

Leggi il fatto essecrando, a cui simile  
fera età non udi; poiché di scorno  
fa l'inchiostro arrossir, languir lo stile.  
(Bruni, *SST*, 10-12)

Altrettanto originale l'*incipit* dell'epistola di *Gismonda a Tancredi Principe di Salerno*, impostato sulla bizzarra e un poco macabra similitudine tra il gesto di aprire la lettera, operato dal padre, e il precedente terribile gesto di squarciare il petto di Guiscardo per estrarne il cuore e inviarlo alla figlia:

Con quella man, con cui negli odi invito  
per me già un seno apristi, aprir potrai  
anco un foglio da me vergato e scritto.  
(Bruni, *GT*, 4-6)

In altri casi, poi, il manduriano ricorre a un intermediario ideale al quale delegare l'atto della scrittura, come nell'epistola di *Armida a Rinaldo*, dove la donna non si rivolge direttamente all'uomo amato ma, fedele al proprio ruolo di maga, non esita a invocare le forze demoniache affinché le vengano in aiuto nella composizione e nella consegna della lettera. Le parole con le quali si rivolge alla Furia Tisifone per ottenere una «verga incantata», un inchiostro che sia «letale acqua d'Averno» e una «carta ne l'Erebo formata», sembrano le parole di un rito magico, una sorta di preghiera sabbatica:

Su, su, temprà la penna e dammi il foglio;  
porgi, porgi l'inchiostro, or che sdegnata  
al crudel fuggitivo io scriver voglio.  
Ma sia la penna mia verga incantata,  
e l'inchiostro letale acqua d'Averno,  
e la carta ne l'Erebo formata.  
(Bruni, *AR*, 1-6)

Invocazione che pare tuttavia arrestarsi di fronte a un ripensamento improvviso, un pensiero che riporta in primo piano la vicenda amorosa e il dolore ancora vivo e bruciante:

Ah no, lo stral che mi trafisse il core  
scriva, e sia nero inchiostro il pianto mio,  
e per carta mi presti il velo Amore.  
(Bruni, *AR*, 13-15)

Analogamente, nell'epistola di *Zefiro a Clori*, il Bruni costruisce un lungo esordio che si apre con l'immagine ingegnosa del gelido vento rivelatore di amorosi ardori e sapientemente si conclude con l'ampia metafora della Fama che si fa «cancelliera» dei sentimenti del protagonista, il quale, in virtù della propria natura aerea, non può scrivere ma solo affidare i propri sospiri all'amica e ministra affinché li imprima nell'aria (lo stesso ruolo avrà Amore, qualche anno dopo, nell'epistola di *Clarice a Rinaldo* del Michiele, diventando segretario<sup>6</sup> del mittente per comunicarne e renderne note al destinatario le sofferenze d'amore: «Mentre Rinaldo mio, di te mi doglio, / fatto mio segretario Amore istesso / forma le note, ond'io lagnar mi voglio», Michiele, *CR*, 4-6):

Tempri Borea la penna, opri la mano;  
[...]  
Ciò che facondo un mio susurro esprime  
nel linguaggio d'Amor misterioso,  
ne l'aria stessa amica Fama imprime.  
Io detto, e scopro il foco ad altri ascoso;  
ella è mia cancelliera, ella è ministra  
di questo incendio mio, grave, amoroso.  
(Bruni, *ZC*, 4; 19-24)

In questo caso è quindi la natura tutta che si fa partecipe della scrittura, offrendo alla Fama gli strumenti per vergare nell'aria le parole e i sussurri di Zefiro, cioè la penna per tramite del cigno e l'inchiostro rugiadoso preparato dalle stelle:

Qui di Leda l'augel, di raggi ornato,  
le sue penne le appresta; e qui 'l diurno  
lume spira il crepuscolo rosato.  
Si stempra in brina il fosco orror notturno,  
e preparan le stelle, ond'ella scriva,  
inchiostro rugiadoso in vaso eburno.  
(Bruni, *ZC*, 28-33)

Il ricorso a inusuali e simbolici strumenti di scrittura è una costante degli *incipit* bruniani, come dimostrano, per esempio, i dardi usati da Diana,

---

<sup>6</sup> Per quanto riguarda la trattatistica segretariale in Italia nel Seicento, si veda S.S. NIGRO, *Il Segretario*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. VILLARI, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 91-108 e ID., *Il Segretario: precetti e pratiche dell'epistolografia barocca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 507-530.

coerentemente con il suo ruolo di cacciatrice («Da la Gargafia valle / scrivo con un de' dardi, / onde uccido il chingial, l'orso ferisco» Bruni, *DV*, 1-3) oppure i veli presi a prestito dalle Eumenidi da parte di Euridice («È la carta, ove io scrivo, / il velo de l'Eumenidi sorelle» Bruni, *EO*, 6-7). Uno spazio particolare in tal senso, per un di più di lirico patetismo e ingegnosa descrizione, è riservato all'uso del sangue come inchiostro (spesso associato al rossore della vergogna del destinatario) o della spada in luogo della penna:

Mentre gli occhi a le lagrime discioglio,  
scriva la man col sangue, e quel rossore,  
che manca al tuo semblante, abbia il mio foglio.  
(Bruni, *SM*, 1-3)

La presenza della spada, in particolare, ha un ruolo fondamentale nel delineare una tra le più ricorrenti *imago scribentis* delle varie raccolte, cioè quella del protagonista (quasi sempre una donna), raffigurato con la penna in una mano e l'arma saldamente impugnata nell'altra, mentre invia, per esempio, le sue accorate parole d'amore a colui che non può più amare a causa delle imposizioni paterne, come nella lettera di *Orbecche ad Oronte* del Michiele, o mentre rivolge le proprie querele nei confronti di chi invece non lo ama più e, anzi, è la causa della sua tragica fine, come nell'epistola di *Didone ad Enea* del Crasso<sup>7</sup>:

D'ogni ornamento femminil spogliata  
ho con la destra man la penna tolto,  
d'acuto ferro è la sinistra armata  
(Michiele, *OO*, 7-9)

Vattene Enea ne l'Itala contrada  
su 'l mar, simile al mar, ch'io fra gl'incendi  
per rimedio al mio duolo ho la tua spada.  
(Crasso, *DE*, 4-6)

La decisione di togliersi volontariamente la vita diventa una scelta obbligata, per queste donne tradite o impedito nell'amore, nel momento in cui il limite della loro vicenda esistenziale coincide con la cruda e inaccettabile realtà dell'«infame tetto»<sup>8</sup> paterno o con la linea dell'orizzonte, sulla quale si

---

<sup>7</sup> A questa galleria di eroine si deve aggiungere la Giuditta del Crasso, che scrive alla propria città impugnando la spada ancora fumante del sangue di Oloferne: «Il mio ferro di sangue ancor fumante, / che già recise il capo al duce assiro, / d'omicida pietà fia che si vante» (Crasso, *GB*, 1-3).

<sup>8</sup> Michiele, *OO*, 127.

allontana la sagoma scura della nave che porta via per sempre ogni speranza di felicità. Ma questa ineluttabile “necessità” di morte – presenza ossessiva e incombente che «nella civiltà barocca [...] aleggia insistentemente su ogni vicenda giornaliera»<sup>9</sup> – segna inesorabilmente anche il destino di altri protagonisti delle epistole, decisi a porre fine alla propria vita non per una sofferenza d’amore, ma per sfuggire al peso di un dolore o di un disonore non più sopportabili. È il caso, per esempio, di Scedaso, padre addolorato per la perdita delle figlie e «omai disperato di ricoverar la candidezza dell’onestà della famiglia e di vendicar l’ingiurie della sua Fama», e di Lucrezia, vittima della violenza di Sesto Tarquinio:

Stupir non déi ch’io scriva anco schernito  
quanto Ragion m’ispira, Odio mi detta,  
sovra gelida tomba ormai ferito.  
[...]  
Intanto io moro, e nel morire invito  
sarò, se con le viscere sepolte  
il sepolcro anco avrò morto e trafitto.  
(Bruni, SST, 4-6; 211-213)

Con la punta d’un ferro in queste carte  
stampa note di sangue, e così scrive  
donna latina al popolo di Marte.  
Di sì pallide membra, e semivive,  
da cui tosto sarà l’alma partita,  
l’innocenza non mai Fama ravvive.  
(Crasso, LSR, 1-6)

La morte appare, insomma, come *extrema ratio*, come gesto risolutore volontario, nella maggioranza dei casi, di fronte all’impossibilità di accettare la crudeltà del destino, ma anche inevitabile quanto inutile epilogo per coloro che sono destinati a morire non per scelta personale, ma perché costretti dalle circostanze o da superiori imposizioni. Si pensi a Seneca che, dovendo togliersi la vita per ordine di Nerone, «in un bagno di acqua calda si aprì al corpo le vene» o a Carlo I d’Inghilterra che, nella raccolta del Crasso, scrive alla moglie Enrichetta Maria di Borbone poco prima di essere giustiziato con l’accusa di alto tradimento, in seguito alla sconfitta nella guerra civile contro i parlamentari:

---

<sup>9</sup> BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 101.

Scrive, a duro morir dannato a torto,  
al regnator crudel, non men ch'ingiusto,  
il filosofo essangue e quasi morto.  
(Bruni, *SN*, 1-3)

Pria che rieda lo spirto al suo Fattore  
questo Carlo t'invia dolente foglio.  
(Crasso, *CSMB*, 1-2)

In tutti questi casi, quale che sia la causa della morte, è il breve spazio geografico-temporale della lettera a rappresentare il chiuso universo entro il quale si recita l'ultima scena di quell'esistenza terrena dei protagonisti che, secondo la visione dei poeti barocchi, «è un teatro, in cui tragica scena / ha nel'atto final crudo accidente»<sup>10</sup>. Ultimo atto che spesso compendia in un'unica immagine sia la conclusione dell'epistola, sia il momento della morte, con lo scrivente che si congeda dal destinatario e dalla vita nel medesimo istante (come accade appunto nell'epistola di Carlo Stuart) o che esala l'ultimo alito di vita mentre ancora stringe la penna tra le dita, come nella chiusa dell'epistola di *Gismonda a Tancredi* del Bruni:

Ma già d'intorno intorno ecco rimbomba  
precursor, che mi chiama al fato rio,  
il rauco suon de la funesta tromba,  
dolce mio ben già vado a morte, a Dio.  
(Crasso, *CSMB*, 262-265)

già di troncar mio stame Atropo accenna;  
cade, mentre il cipresso il crin m'implica,  
dal cor lo spirto, e da la man la penna.  
(Bruni, *GT*, 284-286).

---

<sup>10</sup> Artale, *Mondo*, 1-2 (G. ARTALE, *Della enciclopedia poetica*, Bulifon, Napoli 1679, ma cito dall'*Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, II, *Quattrocento-Settecento*, Einaudi-Gallimard, Torino 1998, pp. 1039-1040).

### III

## TEMI E MOTIVI

Se le aperture e le chiusure delle lettere presentano tratti comuni nelle diverse raccolte, altrettanto si può dire per alcuni temi e motivi ricorrenti.

In primo luogo il motivo, tipico della lirica seicentesca, dell'instabilità e della labilità della condizione umana, della fugacità della vita e del rapido sfiorire della giovinezza, ben sintetizzati dal paradosso di Torquato Accetto, secondo il quale un bel volto femminile «non è altro che un cadavero dissimulato dal favor dell'età»<sup>1</sup>.

Uno spazio importante è riservato, naturalmente, alla fragilità dei legami sentimentali, che rappresentano il vero filo conduttore dell'intera produzione di epistole eroiche del Seicento, poiché le lettere hanno ragione di esistere soprattutto in virtù della mutevolezza di rapporti che di volta in volta nascono, si concludono o si trasformano:

O stato incerto de i più cari amanti,  
come le gioie, ohimè, sono fugaci,  
e come il riso ha per confine i pianti.  
Sono i contenti fragili, e fallaci,  
segue a dolce piacere affanno amaro.  
(Michiele, *OO*, 31-35)

I moniti su quanto sia mutevole il destino umano e passeggiare le gioie amorose ritornano a più riprese, quasi sempre sotto forma di rapide osservazioni di sapore sentenzioso, impreziosite da virtuosismi retorici quali paronomasie («già dal talamo al tumolo trapasso», Bruni, *GT*, 272; «Segue a breve diletto eterno lutto», Crasso, *AE*, 32) o antitesi complicate dalla struttura a chiasmo, come quelle che, nell'epistola di *Adamo ad Eva* del Crasso, scandiscono le fasi della metamorfosi di Adamo attraverso la contrapposizione tra un passato di edenica felicità e un presente segnato dal peso del peccato:

---

<sup>1</sup> ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, cit., pp. 31-32.

Tosto il gaudio mirai cangiarsi in pena,  
in povertà mutarsi ogni tesoro,  
ogni mia libertà farsi catena.  
Vago di saper tutto, il tutto ignoro,  
per divenire un Dio, brutto divenni,  
per esser immortal, vivendo or moro.  
Beltà, senno, valore, e quanto ottenni  
da la prodiga man di chi non amo,  
per un breve diletto a perder venni.  
(Crasso, *AE*, 61-69)

Altrettanto amare, ma decisamente più articolate, sono le riflessioni presenti nell'epistola di Carlo I d'Inghilterra a Maria Enrichetta di Borbone, dove il re sconfitto e condannato al taglio della testa riflette sull'ineluttabilità di un destino che non ha in alcun modo tenuto conto del potere e della fama da lui raggiunti, precipitandolo all'improvviso in una condizione di inferiorità e di impotenza:

Sorte de l'uom pur troppo amara: appena  
d'efimere grandezze al lido approda,  
che 'l sommerge di mali orribil piena.  
Nostra felicità non è mai soda,  
non v'è stabil piacer; nessun mortale  
l'orbe inquieto a la fortuna inchioda.  
(Crasso, *CSMB*, 34-39)

Destino che si è servito anche della forza dell'oro, «metallo insidioso, e biondo» corruttore delle anime degli uomini e contro il quale il re lancia una lunga invettiva, che si conclude con l'ingegnosa antitesi tra l'origine oscura e sotterranea del prezioso metallo e la sua aspirazione a farsi «lucidissimo nume»:

Pera il metallo insidioso, e biondo,  
poiché abbagliato è l'uom da' suoi splendori  
e la ragion va col suo peso al fondo.  
Toglie a l'uomo il candor, la fede a i cori  
e quanto di sacrilego si mira  
nasce da lui, qual genitor d'errori.  
Tiranno del voler l'alme a sé tira  
e, benché nasca in luoghi oscuri e bui,  
lucidissimo nume a farsi aspira.  
(Crasso, *CSMB*, 178-186)

Sono, all'incirca, le stesse argomentazioni con le quali Caterina d'Aragona, in una precedente epistola del Bruni, ammonisce Arrigo VIII circa l'instabilità delle glorie terrene<sup>2</sup>, comprese le polemiche considerazioni in merito alla vanità del lusso e delle ricchezze – in quanto simboli di un potere temporaneo e ingannevole – e l'immagine, qui arricchita dall'ossimoro, relativa al potere e alle origini dell'oro:

De l'or, che l'alma abbaglia e da cui scampo  
altri non trova, i tremoli splendori  
son raggi rapidissimi di lampo.

[...]

A che con fasto d'alterigia umana,  
per fame d'or va temerario e stolto  
spiando araba grotta, indica tana,  
se dal nido natio l'oro disciolto  
d'ogni alma è laccio, e se dal sol creato  
vive nascosto al sol, nasce sepolto?

(Bruni, *CAA*, 31-33; 43-48)

Tuttavia, se nell'epistola bruniana la «denuncia della relatività dei piaceri regali», come ha osservato Franco Croce, si accompagna all'indicazione dell'«unica via per superare l'instabilità: la sottomissione della politica alla religione»<sup>3</sup>, nel testo del Crasso la svalutazione delle cose terrene da parte di Carlo I e l'accusa contro la brama di ricchezze, antonomasticamente compendiata nella «fame d'or», non presentano alcuna «apologia controriformistica»<sup>4</sup>, ma sembrano semplicemente suonare come risentito

---

<sup>2</sup> «Ed oh caduche, ed oh fugaci e frali / grandezze e pompe! oh fumi, ed oh baleni, / superbe mäestà, fasti rëali!» (Bruni, *CAA*, 13-15).

Simili concetti il Bruni aveva già espresso, con scelte lessicali simili, nel sonetto intitolato *Dalla girandola prende occasione di discorrere delle vanità delle grandezze umane* e dedicato ai prelati romani presso i quali prestava servizio: «Quella che va con tante fiamme e tante / stracciando l'ombre e sibilando intorno, / mole di stelle intesta, emola al giorno, / che rassembra ne l'aria Etna volante; / or par ch'erga le faci al ciel stellante, / de le stelle e del ciel con onta e scorno, / or ruina dal nobile soggiorno / in un lucido turbine ondeggiante. / Così svanisce il tutto, e le ruine / si veggion sol de le fiammelle d'oro, / né resta altro che fumo ed ombra al fine. / Quanti cinser di porpora e d'alloro / già qui sul Tebro il glorioso crine, / ch'or son ombra e son fumo i fasti loro!». Cito dall'antologia di poeti marinisti curata da Giovanni Getto: *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti* [1954], a cura di G. GETTO, II, Utet, Torino 1996, pp. 335-336.

<sup>3</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, in ID., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 80-81.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 82.

e rancoroso atto d'accusa nei confronti della Scozia, che per denaro lo ha cinicamente tradito e venduto al nemico («Ma la Scozia infedel, che d'oro ha speme / per infamia famosa essere al mondo, / vende a l'Anglia la fede, e 'l Rege insieme», Crasso, *CSMB*, 175-177).

Nell'epistola del Bruni, insomma, si postula una subordinazione del potere terreno a quello divino, e l'enunciazione di tale concetto è affidata a Caterina d'Aragona, la quale ricorda al consorte che il potere regale è in realtà una servitù<sup>5</sup> e perciò «l'unico modo per regnare degnamente è accettare l'unica servitù degna, non quella delle passioni o quella della fortuna, ma la servitù di Dio [...]. O meglio la servitù dell'unica potenza che agendo in terra ha tuttavia fondamenti soprannaturali, il papato»<sup>6</sup>:

[...] l'augusta corona oggi rubella  
 rendi, là dove è tributaria a Piero,  
 a la Chiesa di Cristo, a Cristo ancella.  
 Deh torci il pie' dal lubrico sentiero,  
 ubbidiente i propri orgogli atterra,  
 se vuoi scettro perpetuo e giusto impero!  
 Oh qual trofeo giacer prostrato a terra,  
 sotto la sacra e riverita mano,  
 che le porte del Ciel serra e disserra!  
 (Bruni, *CAA*, 88-96)

Se l'esercizio del potere deve essere subordinato a un fine religioso, analogamente esso non deve limitarsi al godimento delle ricchezze terrene o, peggio ancora, trasformarsi in una dipendenza dai sensi e dal desiderio di lussi sfrenati, come accade a Nerone, secondo quanto scrive Seneca in un'altra epistola del Bruni<sup>7</sup>, o come ricorda Alessandro Severo al «consobrino» Eliogabalo, nella raccolta del Crasso, ammonendolo circa i suoi doveri di imperatore e i rischi di un'esistenza sottomessa alle tirannia dei sensi:

Quai t'assonnano ognor lusinghe ignote  
 su le piume del senso, eroe latino,  
 ch'or sospirare, ove regnò Quirino,

<sup>5</sup> «Sembran torbide larve i di sereni che gode un'alma a dominare accinta, / [...] / Regnando serve, e trionfando è vinta» (Bruni, *CAA*, 16-19).

<sup>6</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., p. 81.

<sup>7</sup> «Né curi altre delizie, altre corone, / fuor che quelle d'Amor lascivo e vano, / o de' lussi più molli, altro campione» (Bruni, *SN*, 97-99).

de l'antico valore ormai si pote?  
Alma immortal del suo Fattore immenso  
a spiar nata i più sublimi arcani,  
scevra non dee da gli ordini sovrani  
le fallaci seguir strade del senso.  
(Crasso, ASE, 1-8)

E tanto più ferma deve risultare la volontà di rifuggire da tali godimenti terreni, quanto più essi appaiono temporanei, fatalmente destinati a non durare, a dileguarsi «come nebbia al vento» e a subire l'implacabile azione distruttrice del tempo (il «veglio rapace»), fino al compiersi del destino ultimo di ogni mortale:

Ah, non t'insuperbisca un'aura lieta  
d'una vita real tra mille fasti.  
Contro al veglio rapace in van contrasti,  
che de le tue grandezze un sasso è meta.  
[...]  
Grandezza di qua giù passa, e non dura,  
e si dilegua, come nebbia al vento,  
e gli anni, e i lustri al fin, non che il momento  
vien rapida a predar l'età futura.  
(Crasso, ASE, 121-132)

La conclusione delle due lettere, tuttavia, presenta una sostanziale differenza di impostazione.

Il tono esortativo dell'epistola del Crasso presuppone una possibilità alternativa e una speranza di riscatto da parte di Eliogabalo, che consiste nel seguire la strada della virtù per rintuzzare l'ira della morte, nel privilegiare il sapere e la scienza per farsi «simile» agli dei e, infine, nel seguire l'«alto dettame» della ragione, come gli impongono «il ciel» e la ragione stessa:

Solo virtù può rintuzzar l'orgoglio  
di lei, che d'ira incontro a i nomi abbonda  
poiché di Lete la mortifer'onda  
a franger va dove virtude è scoglio.  
Sol del sapere il sempiterno aprile  
del verno de l'età non ha temenza,  
un sol che non tramonta è la scienza,  
per lei co i Numi l'uom si fa simile.  
(Crasso, ASE, 141-148)

E qual tra l'ammirande opre è più degna,  
che seguir di ragion l'alto dettame  
e militar di lei, mentre a certame  
la sfida il senso rio, sotto l'insegna?  
La via di questa a sol tracciar t'esorto,  
il Ciel così, così ragion mi detta.  
(Crasso, ASE, 177-182)

All'opposto, nel testo del Bruni, Seneca non immagina alcuna possibilità di redenzione per colui che, dominato da una «mente infernal» e privo di «etici puntelli»<sup>8</sup>, si è macchiato dei più atroci delitti («la madre al ferro dar, la patria al foco»), e pertanto non può che profetizzargli un'inevitabile morte violenta, conseguenza della sua empia condotta:

Tu che stimi tuo pregio e gloria e gioco  
a la madre negar pietoso affetto,  
la madre al ferro dar, la patria al foco;  
tu ch'avesti da me già il cibo eletto  
de le virtù più nobili e più rare,  
e che la vita in cambio or m'hai disdetto;  
tu perch'altri da te pietade imparare,  
tu, tu per te cadrai, tu di te stesso  
fatto omicida e vittima ed altare,  
da l'ire altrui, da le tue furie oppresso.  
(Bruni, SN, 238-247)

Una morte certo diversa dalla propria, stoicamente affrontata con serenità e con la certezza non solo di una futura «fama aurea e intatta» sulla terra, ma soprattutto dell'assunzione dell'anima nel cielo «de' vivi» («N'andrà l'anima mia festante e lieta / dal Ciel de' moribondi a quel de' vivi, / là 've, quasi in sua sfera, ella è sol queta», Bruni, SN, 178-180).

L'elogio degli ideali stoici da parte di Seneca, svolta nella consueta forma di contrapposizione tra la semplicità della vita boschereccia<sup>9</sup> e la svalutazione dei lussi e delle falsità che connotano il potere, permette inoltre l'intro-

<sup>8</sup> RIZZO, *Introduzione* a BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 35.

<sup>9</sup> Metaforicamente descritta attraverso quel procedimento di «rappresentazione antropomorfa della natura» che Ottavio Besomi rileva in diversi autori barocchi (O. BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975, pp. 84 sgg.). Per un aspetto particolare della «rappresentazione antropomorfa della natura», cioè l'uso metaforico dell'epiteto *animato* in autori come il Marino, il Preti, l'Imperiali, il Grillo e altri, si rimanda a O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Antenore, Padova 1969, pp. 142-150.

duzione di un altro motivo topico, non solo delle epistole eroiche, ma di tanta letteratura cinque-secentesca, vale a dire la polemica anticortigiana:

Sian d'argento le soglie e d'or le porte  
di palagio regal, là 've s'affanna  
eroe, morto al riposo, in fuggir morte;  
più val mendica e povera capanna,  
poiché fregio e materia esserle suole  
il giunco e l'alga e l'edera e la canna.  
E gode anch'ella, ove da l'alta mole  
de la luna e del sol vi spazia il raggio,  
de la luna l'argento e l'or del sole;  
qui, come è puro il ciel, benché selvaggio,  
altri ha l'anima pura; ed è più grata  
de l'ombra d'un eroe, l'ombra d'un faggio.  
(Bruni, *SN*, 133-144)

Un tema presente anche nell'epistola di *Fiordispina a Ricciardetto* del Michiele, dove l'eroina, imprigionata a causa della sua relazione con il giovane, teme di essere avvelenata, perché «tra Regi così s'apre la via / de l'onor, ch'è macchiato, a la vendetta» (Michiele, *FR*, 151-152); e tema ripreso ancora dal Crasso nell'epistola di *Platone ad Aristotele* dove, analogamente, compare una dura presa di posizione contro le corti, luoghi non adatti agli studi e dove vengono considerati eroi gli «animi crudi»:

Fuggi i campi guerrier, lascia la Corte,  
ove han titol d'eroi gli animi crudi,  
ove il ferro le vite offre a la morte [...]  
litteraria quiete aman gli studi.  
(Crasso, *PA*, 97-99;102)

Gli stessi argomenti ritornano nell'epistola di *Belisario a Giustiniano* nella consueta veste della contrapposizione tra la semplicità e la serenità della vita fra le «selve» e la falsità della corte (i cui simboli sono, significativamente, Proteo e il camaleonte, in virtù della loro natura mutevole e quindi ingannevole):

Proteo è 'l vostro seguace, or osa, or teme,  
di speranze or si pasce, or si dispera,  
or lieto ride, ed angoscioso or geme.  
Camaleonte, il nutre aura leggiera,

e talor soffre a maggior grado assunto  
per un breve mattin perpetua sera.  
(Crasso, *BG*, 151-156)

Ancora una volta, come nell'epistola di *Platone ad Aristotele*<sup>10</sup> lo splendore delle «corti esecrande», secondo Belisario, non è che una cometa, tanto più minacciosa quanto più è grande («Cometa è lo splendor, che in voi si spande, / che per lo Ciel d'una fallace speme / vie più minaccia allor, quando è più grande», Crasso, *BG*, 148-150). Presso le corti, infatti, regnano la lusinga, l'ignoranza e il male, laddove, al contrario, chi brama «esser pio» trova rifugio fra le «campagne erudite» o «in rozzo monte», dove mormora un ruscello argentato e dove, coerentemente con le caratteristiche del *locus amoenus* più volte incontrate nelle varie raccolte, non giungono gli strepiti di Marte:

Fugga da voi chi brama d'esser pio,  
e ratto corra ad annegar la sete  
ove, argentato il piè, passeggia un rio.  
Porga una selva al suo camin le mete,  
in cui si prende al mormorar d'un fonte  
in letto di smeraldo alta quiete.  
Fra campagne erudite o in rozzo monte  
forma di vaghi fior nobil corona  
solitario beato a la sua fronte.  
Giove non lo spaventa allor che tuona,  
né turba i suoi dolcissimi riposi  
lo strepito di Marte e di Bellona.  
(Crasso, *BG*, 166-177)

L'accento al *locus amoenus* ci porta inevitabilmente ad affrontare un altro tratto caratterizzante delle epistole eroiche, vale a dire il paesaggio entro il quale si trovano o agiscono i protagonisti delle lettere e che si carica di significative valenze poetiche nel momento in cui, come scrive Benedetto Croce, viene «visto amorosamente come espressione di piacere o compagno e complice del piacere»<sup>11</sup>. Un paesaggio, tipicamente caratterizzato secondo linee barocche, che quasi sempre accompagna o fa da sfondo alle gioie

<sup>10</sup> «Trono, che impoverì di Teti il seno, / splendor, che in regio core a noi risplende, / son raggi di cometa in ciel sereno» (Crasso, *PA*, 145-147).

<sup>11</sup> Cito dall'edizione del 1993 curata da Giuseppe Galasso: B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, a cura di G. GALASSO, Adelphi, Milano 1993, p. 397.

amoroze dei personaggi, siano esse una realtà attuale o la visualizzazione di una speranza o di un ricordo.

Da un lato, infatti, vi è il paesaggio del presente, quello dell'attualità, nel quale è felicemente immerso il protagonista nel momento della scrittura, come avviene nei casi di Angelica che scrive a Orlando abbracciata a Medoro in un bosco ameno («Qui dove ameno il bosco e fresco il rivo / guardano Aprile [...]», Bruni, *AO*, 19-20) o di Nausicaa che scrive a Ulisse dal giardino di Alcinoò, in un tripudio di fiori che le ricoprono il corpo:

Mentre in questo amenissimo soggiorno  
scrivo, o fior de gli eroi, di fiori ho 'l crine,  
di fiori il sen, di fiori il manto adorno.  
(Bruni, *NU*, 79-81)

Gli «orti famosi», presso i quali invita l'uomo che ama, possiedono, naturalmente, tutte le caratteristiche tradizionali del *locus amoenus*: il clima temperato (sottolineato dalla metafora dell'aurora che dipinge il giorno con i propri colori)<sup>12</sup>, la natura rigogliosa rigurgitante di frutti eternamente maturi e fiori mai appassiti («langue il giorno poi, ma non la rosa»), le ombre piacevoli, le aure vezzose e i ruscelli mormoranti, dove i pesci sembrano librarsi in volo con i loro guizzi e gli uccelli immergersi nelle acque, in un ingegnoso interscambio di elementi naturali particolarmente caro ai poeti barocchi<sup>13</sup> e presente anche in altre epistole eroiche (si pensi, per esempio, alla lettera di *Didone ad Enea* del Crasso)<sup>14</sup>:

Qui sempre lieta la vermiglia Aurora,  
ne l'aria serenissima e ridente,  
con rosato pennello il dì colora.  
[...]

---

<sup>12</sup> Per questo tema si rimanda a BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, cit., *passim*.

<sup>13</sup> Si veda, per esempio, Marino, *Adone* I, 120: «Fuor del confin prescritto in alto poggia / tumido il mar di gran superbia e cresce; / ruinosa nel mar scende la pioggia, / il mar col cielo, il ciel col mar si mesce; / in novo stile, in disusata foggia, / l'augello il nuoto impara, il volo il pesce; / oppongonsi elementi ad elementi, / nubi a nubi, acque ad acque e venti a venti» (cito da G.B. MARINO, *Adone* [1976, Mondadori], a cura di G. POZZI, Adelphi, Milano 1988). Il Marino, tra l'altro, ricorre a questa immagine anche nel sonetto *Invita la sua ninfa all'ombra*, 12-14: «Godrai qui meco inun l'acque e la sponda, / vedrai scherzar su per la riva amena / il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda» (cito da G.B. MARINO, *Rime marittime*, a cura di O. BESOMI, C. MARCHI e A. MARTINI, Panini, Ferrara-Modena 1988, p. 69). Su questo argomento si veda BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, cit., pp. 97-100.

<sup>14</sup> «Cozza col cielo il mar, gli Euri inclementi / fan, che noti l'augel, che 'l muto pesce / impari a passeggiar le vie de' venti» (Crasso, *DE*, 58-60).

Verdi piante fan lor siepe e corona;  
frutto acerbo e matur, vecchio e novello  
mostra in un ramo sol Flora e Pomona.  
Qui passeggiando al rezzo il bel ruscello,  
mormoratrice è l'ombra, opaca è l'onda,  
vola il pesce talor, guizza l'augello.

[...]

Qui al dolce tremolar d'aura vezzosa,  
la reïna de' fior spunta col giorno;  
e langue il giorno poi, ma non la rosa.  
(Bruni, *NU*, 55-78)

Dall'altro lato, invece, vi è il paesaggio idealizzato e vagheggiato in un ipotetico futuro di nuova o riconquistata felicità<sup>15</sup> o il paesaggio ricordato e rimpianto in quanto cornice naturale di una ormai trascorsa serenità, come nella lettera di *Prasildo a Tisbina* del Michiele, dove nel ricordo del protagonista i fiori del giardino fanno a gara per farsi guardare da Tisbina<sup>16</sup>, esibendo, con arguta sinestesia, una «gentil favella» di odori:

Bella, ti vidi errar soavemente,  
ove l'erbetta era più folta intorno.  
E con la man, che par di neve argente  
cogliendo andavi in questa parte, e in quella  
or gelsomin nevoso, or rosa ardente.  
Contendeano di far mostra più bella  
tra loro i fiori, e per chiamarti a gara  
aprian d'odori una gentil favella.  
(Michiele, *PT*, 32-39)

Particolarmente interessante per quanto riguarda la rappresentazione di paesaggi contemporanei all'atto della scrittura (sebbene una parte dell'epistola sia riferita a un episodio legato al passato) è la lettera di *Diana a Venere* del Bruni. L'iniziale descrizione, affidata alle parole della deà stessa, della grotta<sup>17</sup> e della fonte dove ella è solita bagnarsi, è un ben congegnato mec-

<sup>15</sup> Si pensi, per esempio, all'epistola di *Euridice ad Orfeo* del Bruni, dove l'eroina immagina un futuro felice con il suo amato una volta tornata sulla terra, oppure, sempre nella raccolta bruniana, a quella di Iole che descrive a Ercole le bellezze dei luoghi che saranno teatro dei loro amori.

<sup>16</sup> La stessa immagine, seppure ben altrimenti articolata e dilatata, si trova anche nella *Sampogna* del Marino (Marino, *La Sampogna*, IV, *Europa*, 48-149).

<sup>17</sup> La descrizione della grotta, che sarà ripresa nella canzone *Amante inferno* contenuta ne *Le Tre Grazie*, è certamente debitrice della caverna di Venere della *Salmae* pretiana: «Appiè de

canismo di costruzione del paesaggio per immagini successive, per tessere descrittive che di volta in volta aggiungono un particolare alla definizione del mosaico visivo e alla creazione del quadro globale.

Si comincia dall'immagine, appena accennata, della grotta, dalla quale scaturisce un «ruscel» che in parte rallenta e si raccoglie nella «chiusa conca» e in parte prosegue il suo percorso «per vie segrete» facendosi fiume:

Qui, dove a pie' d'un colle  
per più gradi si scende  
in solitaria grotta,  
da maculosa pomice svenata,  
scaturisce un ruscel, che corre e lambe  
un sentier di roseti;  
e parte in chiusa conca  
volontario s'accoglie e s'imprigiona,  
parte per vie segrete  
volge altrove i suoi passi.  
(Bruni, *DV*, 41-50)

È evidente, fin da questi primi versi, la volontà della scrivente di porre l'accento sul carattere protetto e riparato del luogo, come dimostrano le studiatissime scelte lessicali espresse dai verbi («s'imprigiona») e dai ripetuti nessi sostantivo-aggettivo («solitaria grotta», «chiusa conca», «vie segrete») appartenenti alla medesima area semantica.

La descrizione procede, poi, per alternanza di segmenti descrittivi ora funzionali, come quello appena visto, ora decorativi, come quello successivo, in cui occupano la scena le verdeggianti edere che adornano le mura interne della grotta a guisa di «arazzi selvaggi» e «rustiche testure»:

Per le mura de l'antro,  
quasi arazzi selvaggi  
e rustiche testure,

---

l'alta rupe un antro siede, / un antro opaco, ombroso / cui fu Natura e l'architetto e 'l fabro. / Sovra la cava bocca / la gran maestra antica / curvo piegò di vivo sasso un arco, / da cui tremula pende, / quasi natia portiera / intrecciata di foglie, edra tenace. / Scorre avanti la soglia / di perle liquefatte / un dolce rio, / un rio di gran torrente umido figlio, / che tra le verdi sponde / col tremolar de l'onde / sì dolce mormorio distingue e temprà, / ch'orgogliosetto ardisce, / rotto fra' sassi e miniàte pietre, / sfidar gli augelli ed emular le cetre. / Entro a l'alta spelonca, / che sembra aver tutto sul tergo il monte, / s'apre un'ampia finestra, / che dà spiraglio a l'aure e varco al sole. / Per entro il cavo speco / d'ogni intorno verdeggia / addobbando la mura / quasi serico drappo, edra serpente» (Preti, *La Salmace*, 43-68). Cito da G. PRETI, *Poesie*, a cura di S. BARELLI, Antenore, Roma-Padova 2006, pp. 230-231.

serpono verdeggianti  
de l'edere tenaci,  
miste a corimbi d'ebeno odorato,  
di smeraldo le foglie.  
(Bruni, *DV*, 54-60)

Gli alberi che torreggiano frondosi nel terzo segmento, offrendo riparo all'anfro e al fiume come merli di una cinta muraria, riportano in primo piano il tema dell'isolamento e della natura segreta e protetta della fonte (sottolineati dalla struttura a chiasmo dell'ultimo verso):

Quasi merli del muro, a l'anfro intorno  
torreggiano frondosi,  
la palma e 'l lauro e 'l platano e l'olivo;  
e con trecce di rami,  
intessuti fra loro,  
e co' lor proprii tronchi  
servono a l'anfro opaco, al fonte schietto,  
per siepe a l'anfro ed al ruscel per tetto.  
(Bruni, *DV*, 61-68)

La descrizione si conclude, nell'ultimo segmento dedicato allo spazio interno della grotta, con il nuovo motivo ornamentale della disposizione a raggiera delle conchiglie e delle piante palustri intorno alla fonte:

Veggonsi in giro al fonte,  
in forma di sedil, chiocciolle e conche,  
ove d'appio e di musco  
seggon le belle vergini canore  
(Bruni, *DV*, 69-72)

L'indugio descrittivo e l'insistenza da parte di Diana sulla segretezza del luogo, sul suo essere appartato e protetto da sguardi indiscreti, hanno lo scopo di rendere ancora più grave ed empio, agli occhi della destinataria, il gesto di Atteone che ha osato violarne la sacralità. Ma al tempo stesso consentono a Bruni di preparare, accentuandone la componente voyeuristica, la successiva scena della nudità spiata della dea, già «caratterizzata – secondo Franco Croce – dal gusto secentistico per la nudità mezza svelata e mezza scoperta»<sup>18</sup>. E

---

<sup>18</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., p. 71.

proprio l'incontro di questi due elementi, inoltre, vale a dire la «deprecazione moralistica» e l'«esibizione di pudori», permettono di dare «al tema voluttuoso un nuovo morboso compiacimento»<sup>19</sup>.

Diana è ora tanto più sdegnata e offesa, quanto più si sentiva sicura e protetta dall'impenetrabilità del luogo, prima di essere oggetto e vittima del «molle sguardo» di Atteone:

Quand'ecco (e fu ben folle  
e temerario ardir, superbo orgoglio)  
sagittario vulgar, mortal garzone,  
tra le fronde più folte  
del pacifico olivo,  
[...]  
solitario s'asconde;  
quinci con molle sguardo, occhio furtivo,  
di lascivia vezzoso,  
a vagheggiar, a penetrar s'accinge  
de le mie caste membra  
le più occulte bellezze.  
(Bruni, *DV*, 97-109)

Ma è proprio in virtù di questa sacralità inviolabile del luogo che si carica di una maggiore tensione erotica lo spettacolo, descritto per ingegnose metafore, delle sue caste membra inutilmente occultate dall'aurea chioma disciolta sulle spalle, dal cinto («la zona virginale») frettolosamente avvolto attorno ai fianchi e dallo stesso rossore che si fa inatteso riparo allo «sguardo famelico» del giovane cacciatore<sup>20</sup>:

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Di fronte al gesto di Diana intenta a coprirsi con le lunghe chiome bionde e che arrossisce per la vergogna, non si può non pensare a una delle «donzellette garrule e lascive» del Tasso, i cui simulati pudori, tuttavia, sono in funzione allettatrice degli spettatori Carlo e Ubaldo: «Poi girò gli occhi, e pur allor s'infine / que' duo vedere e in sé tutta si strinse; / e 'l crin, ch'in cima al capo avea raccolto / in un sol nodo, immantinente sciolse, / che lunghissimo in giù cadendo e folto / d'un aureo manto i molli avori involse [...]. Così da l'acque e da' capelli ascosa / a lor si volse lieta e vergognosa. / Rideva insieme e insieme ella arrossia» (Tasso, *Lib.*, XV, 60, 7-8; 61; 62, 1. Cito da T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. CARETTI, Einaudi, Torino 1971). Allo stesso modo, vale la pena sottolineare come il particolare del cinto che copre il corpo della dea non compaia in Ovidio, ma derivi invece dalle *Dionisiache* di Nonno («Diana rapiens cum veste circularem mitram, / virginali cingulo verecondas abscondit mammas», *Dyon.*, V, 312-313), attraverso la probabile «mediazione» di quello che, secondo Franco Croce (*Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., p. 71), è il modello di riferimento del Bruni per la composizione di questa epistola, vale a dire il Marino della *Sampogna*: «Frettolosa e confusa / allor come può meglio / il cinto virginal s'annoda al

Mentre veduta il veggio,  
cerco disciorre il crine, in groppi avvolto,  
per covrir d'aureo velo  
da gli altrui sguardi ingordi il corpo offeso;  
e 'l crine umido intanto  
su gli omeri piovendo,  
forma un fonte novel d'oro e d'argento;

[...]

Ma più che l'aurea chioma,  
la zona virginal  
mi difende e mi copre il fianco ignudo;  
anzi (chi 'l crederia?)  
più che la zona virginal, m'asconde  
a lo sguardo famelico d'amore  
la vergogna e 'l rossore.  
(Bruni, *DV*, 120-137)

A completare la geografia dell'epistola bruniana contribuisce poi la successiva descrizione dell'isola di Cipro, che Diana indica quale luogo deputato alle gioie amorose, dove i seguaci di Venere possono sfogare le loro morbose e lascive voglie, senza più turbare «gli occulti lavacri / di chi sacrò a le Sfere / la sua virginità, l'opre e la vita». Diana, insomma, rimprovera Venere, attribuendole la responsabilità dell'errore commesso da un suo seguace e ricordandole come molto più adatta all'amore sia la sua isola di Cipro, dove non mancano scenari adatti alle gioie amorose, caratterizzati da ruscelli e fonti soavi, da fiori e selve, da ombre molli e venti leggeri, e dalla frenetica attività degli amorini e delle Grazie:

Havvi il bosco de' mirti,  
a la cui ombra molle  
fugge spesso per vezzo  
dal sol di due begli occhi  
la fanciullesca e faretrata plebe;  
ne' cui rami talora  
tendono reti a i cor, lacciuoli a l'alme  
i sagittarii alati;  
sotto il cui rezzo amico  
le belle idalie ignude,

---

seno» (Marino, *La Sampogna*, II, *Atteone*, 515-517). Cito da G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Fondazione Bembo / Ugo Guanda, Parma 1993.

co' begli occhi stellanti,  
carpendo ad ora ad or dolce quiete  
bevon onde d'Amor, più che di Lete.  
(Bruni, *DV*, 162-174)

Ma interessante è soprattutto la ripresa, in questa sezione, di alcuni elementi paesaggistici già presenti nella descrizione dell'antro di Diana e che qui vengono significativamente mutati di segno, a sottolineare come, in questo differente contesto e in maniera del tutto opposta rispetto al brano precedente, essi contribuiscano ad accentuare l'elemento sensuale ed erotico.

Ecco, per esempio, come le grotte adornate di diamanti e stillanti di perle e la fonte dove Venere è solita bagnarsi diventano luogo deputato alla contemplazione della bellezza, dove è lecito che la nudità muliebre si offra lasciva e allettante agli sguardi autorizzati degli amanti, i quali non sono in alcun modo biasimati per questo, bensì premiati al pari del «garzon d'Ida», cioè Paride:

Quivi giudice fatto  
de le bellezze altrui, qual già si vide  
in riva di Scamandro il garzon d'Ida,  
l'altrui bellezze ignude  
vago vagheggi, ammirator contempli,  
onde in premio n'ottenga il pomo d'oro.  
[...]  
quivi, ignudo spettacolo a i mortali,  
come fosti a gli dei,  
curioso ed amante altri ti guardi.  
Ti guardi in atto appunto,  
che tu sveli le membra.  
(Bruni, *DV*, 186-198)

Gli stessi capelli di Diana, che nella descrizione precedente rappresentavano un elemento di pudico occultamento delle nudità, si caricano qui di una nuova provocante sensualità, ingegnosamente suggellata (anche in virtù della disposizione chiasmica delle figure etimologiche) dall'immagine del dardo usato come ferro caldo per arricciarli:

altra col dardo istesso  
del faretrato figlio,  
a l'ardor di sua face acceso e caldo,  
t'inanella le chiome,

e di fiori le 'ngemma  
e di gemme le 'nfiora.  
(Bruni, *DV*, 209-214)

Questo clima di sensualità è accentuato, poco dopo, dalla presenza dello specchio, che consente di raddoppiare l'effetto seduttivo del «vago volto» di Venere, già riflesso dalle acque:

altra appresenta al tuo leggiadro volto  
purissimo cristallo,  
svelto da l'iperboree e fredde rupi,  
sì che tua vaga imago,  
allor fatta gemella,  
il dio guerrier sospira.  
E qual più ferir suol con fiamma ardente  
per onda o per cristal raggio riflesso,  
così 'l tuo vago volto  
vie più l'infiamma e fere  
di piaga alta e profonda,  
quinci impresso in cristallo, e quindi in onda.  
(Bruni, *DV*, 215-226)

Un uso dello specchio esemplato, tra l'altro, sul modello dell'«estranio arnese» che nella *Liberata* consente ai due innamorati di guardare «in vari oggetti un solo oggetto»<sup>21</sup>, e diverso invece da tante raffigurazioni barocche dello stesso specchio in quanto oggetto rivelatore della vanità e della caducità della bellezza muliebre, come ha messo in evidenza Barbara Zandrino a proposito della *Retorica del niente* del Tesaurò<sup>22</sup> (ricordando, nella stessa occasione, i sonetti del Marino<sup>23</sup> e di Torquato Accetto<sup>24</sup>).

Analogamente ai capelli e allo specchio, il cinto «virginal» – che per Diana era uno strumento, seppure poco efficace, di protezione – diventa in

<sup>21</sup> Tasso, *Lib.*, XVI, 20, 6.

<sup>22</sup> ZANDRINO, *La divina retorica*, cit., pp. 156-157.

<sup>23</sup> Marino, *Mentre sua donna si specchiava*, 9-14: «Crudel donna e superba, a cui sol cale / nel lusinghiero adulator fallace / la tua propria ammirar forma mortale: / sappi che 'l bel, ch'or sì t'alletta e piace, / non men che 'l vetro, in cui si specchia, è frate, / né men che l'ombra sua, lieve e fugace» (cito da G.B. MARINO, *Rime amorose*, a cura di O. BESOMI e A. MARTINI, Panini, Modena 1987, p. 57).

<sup>24</sup> Accetto, *Atto della sua donna in mirarsi nello specchio*, 1-8: «Mirò lo specchio e di se stessa accorta / sospirò, gli occhi rivolgendo altrove / quella donna gentil che seco move / tutte le Grazie, e lieto Amor ne porta / Parea dir, sospirando, or viva or morta / si vede alta bellezza, ah! lassa, e dove / son or le rose colorite e nove / sarà deserto senza luce o scorta» (cito da T. ACCETTO, *Rime amorose*, a cura di S.S. NIGRO, Einaudi, Torino 1987).

questo caso motivo e fonte di seduzione, deponendo la propria originaria funzione per farsi utile complemento agli allegri trastulli degli amorini:

E perché n'abbia intanto  
avido spettator più vaga mostra,  
qual non han le mie selve,  
altri de gli Amorini a te d'intorno,  
tua sagitaria e tenera famiglia,  
col tuo dal molle fianco allor disciolto  
cingolo prezioso  
per trastullo si faccia  
la benda a gli occhi, o la faretra adorni.  
(Bruni, *DV*, 227-235)

Altrettanto congeniale al dispiegarsi dei piaceri amorosi, e canonicamente tratteggiato, è il paesaggio evocato da Iole nell'epistola di *Iole ad Ercole* del Bruni, sebbene in questo caso lo scenario ameno non sia quello entro il quale si inserisce l'atto della scrittura, ma la rappresentazione di una futura condizione di voluttuosa felicità.

Nei luoghi evocati dalla protagonista i due amanti potranno trascorrere le giornate al riparo di un fresco «antro amico», tra ruscelli di acque cristalline, fiori purpurei e profumi perpetui, dove si svolga un molle arringo di baci «canori o pur mordaci» e dove, con ingegnosa metafora, i sospiri si facciano araldi e trombe e le pacifiche labbra «bel campo di guerra»:

[...] Qui l'ore estive  
trarrem felici amanti;  
e qui sì fido stuolo  
di tributarie vergini amorse  
raddoppieran le gioie  
a l'alme innamorate,  
[...] or fra lor garrendo  
in un molle di baci amico arringo,  
ove siano i sospiri  
e le trombe e gli araldi,  
e bel campo di guerra  
due pacifiche labra;  
(Bruni, *IE*, 233-246)

Come alternativa potranno recarsi al riverito tempio di Venere, dove la «schiera amorosetta e lieta» delle ninfe, prima di ricoprire i due amanti per

la notte con nuvole di papaveri e conciliarne il sonno con «nenie vezzose», potrà occuparsi di Ercole e di quelle caratterizzazioni, solitamente riservate alla bellezza muliebre, che ne accentuano l'effeminatezza, come le chiome inanellate ad arte<sup>25</sup>, il canonico alternarsi di ostri e latte sulle guance (a raffigurarne metaforicamente i rossori e i pallori), nonché gli orecchini «scolpiti» e le dorate calzature femminili:

non mancherà chi la tua chioma ad arte  
 innanelli ed infiori;  
 né chi su le tue guance,  
 prive de ignude omai de' velli irsuti,  
 già fregio di fierezza,  
 stempri l'ostro col latte,  
 or pompa di bellezza;  
 né chi t'appenda industrie  
 a l'orecchie per vezzo  
 i vezzi di diamante  
 in sembianza d'un aspide, scolpiti  
 con istranio lavoro;  
 né al pie' ti mancheranno i socchi d'oro.  
 (Bruni, *IE*, 260-272)

Si tratta insomma di luoghi deputati al godimento totale ed esclusivo del piacere amoroso e pertanto la loro rappresentazione, volutamente caricata da parte di Iole, appare tanto più allettante e lusingatrice se paragonata, come avviene esplicitamente nei versi successivi, alle prospettive di dure battaglie e mortali pericoli che Deianira può offrire a Ercole:

Ti spinga Deianira,  
 già tua bugiarda amante,

---

<sup>25</sup> Caratteristica, questa, particolarmente amata dagli autori delle epistole eroiche, tanto che il Michiele, nell'epistola di *Fiordispina a Ricciardetto* si prende addirittura la licenza di allungare i capelli di Ricciardetto, trasformandoli, forse nell'enfasi del ricordo passionale di Fiordispina, in una «folta chioma innanellata, e d'oro» (Michiele, *FR*, 76), dimenticando come lo stesso Ariosto non solo sottolinei esplicitamente il taglio maschile di Ricciardetto («questo crin raccorcio e sparto / ch'io porto, come gli altri uomini fanno», Ariosto, *Fur.*, XXV, 23, 5-6), ma per giustificare la somiglianza tra i due fratelli, introduca il dettaglio del taglio dei capelli di Bradamante in seguito ad una ferita al capo, rendendola, secondo le parole della donna stessa, non più distinguibile dal fratello («ma poi ch'un giorno ella ferita fu / nel capo (lungo saria a dirvi come), / e per sanarla un servo di Iesù / a mezza orecchia le tagliò le chiome, / alcun segno tra noi non restò più / di differenza, fuor che 'l sesso e 'l nome», Ariosto, *Fur.*, XXV, 24, 1-6). Cito i passi del *Furioso* da L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. SEGRE, Mondadori, Milano 1964.

a spaventar l'Esperia; io sol t'invito  
 a le gioie amoroze.  
 A i perigli t'esponga  
 di cento belve a incrudelir più pronte;  
 lassa, io sol ti lusingo  
 a i riposi più grati  
 de la più bella dea.  
 (Bruni, *IE*, 337-345)

La contrapposizione tra le gioie dell'amore e gli impegni della guerra, tra l'altro, è un motivo particolarmente sentito in questo genere di componimenti, come dimostra per esempio l'epistola di *Angelica ad Orlando* del Bruni, dove la protagonista scrive al paladino invitandolo sarcasticamente a occuparsi delle sue guerre, mentre lei potrà godere delle gioie dell'amore immersa in uno scenario connotato dalla presenza di boschi ameni, freschi rivi ed eterne primavere<sup>26</sup> («Qui dove ameno il bosco e fresco il rivo / guardano Aprile, e violar nol puote / unqua freddo brumale o incendio estivo», Bruni, *AO*, 19-21).

Analogamente, le epistole di *Erminia a Tancredi* del Della Valle e del Bruni, risultano rappresentative, seppure con qualche differenza, del contrasto tra i clangori assordanti della guerra e la pace del paesaggio agreste, dove Erminia ha trovato rifugio dopo essere sfuggita all'inseguimento dei soldati cristiani. La situazione psicologica dell'eroina, tuttavia, è diversa nelle due epistole. Lo scenario pastorale fatto di morbide erbette, placidi ruscelli e ombre piacevoli, dove dedicarsi alla cura delle greggi e scrivere all'amato Tancredi, potrebbe apparire all'Erminia del Della Valle (e così è in effetti in un primo momento)<sup>27</sup> come un approdo pacifico e sicuro rispetto ai propri affanni amorosi («[...] gente felice, / fra cui sol pace alle mie guerre trovo»), se non intervenisse il diuturno ricordo di Tancredi a rendere tristi i suoi giorni, trascorsi a incidere il nome dell'amato sugli alberi o ad accrescere le acque del Giordano con le proprie lacrime:

Ma sol Tancredi mio per te sospiro.  
 Per te la notte vegghio, e 'l dì m'assido  
 tua beltà rimembrando, e in ogni fronda,  
 e in ogni tronco il tuo bel nome incido.

<sup>26</sup> Per un'analisi più approfondita dell'intera epistola si rimanda alle pp. 112-117.

<sup>27</sup> «Indi l'armi mi tolsi, e me coprendo / di rozza gonna alla sua moglie antica / mi fei compagna, e la sua vita apprendo. / Or per l'erbetto de la piaggia aprica / guido la greggia, or la conduco al rivo, / or siedo all'ombra d'una quercia amica. / Toso le pecorelle, e trar non schivo / il puro latte da le mamme piene, / così di boschi abitatrice io vivo» (Della Valle, *ET*, 268-276).

Vo talor del Giordano in su la sponda  
ivi meco presente aver ti fingo,  
e cresce il fiume del mio pianto all'onda.  
(Della Valle, *ET*, 282-288)

Al contrario l'eroina bruniana non vive mai l'universo pastorale come luogo di una possibile felicità futura, neppure nel momento del suo arrivo, ma anzi dimostra insofferenza verso l'ambiente che la circonda e la propria rustica condizione:

Che copre alma regal spoglia villana  
vedresti, e che vil antro è la mia reggia,  
il vincastro mio scettro, ostro la lana.  
Qui dove solitario il suol verdeggia,  
l'obedir un bifolco oggi è mio impero,  
ed in vece di eroi, guido la greggia.  
(Bruni, *ET*, 7-12)

Ogni particolare del paesaggio, nel quale è costretta a vivere, appare ingrato ai suoi occhi e rappresenta, semmai, un incentivo alle pene d'amore:

Mormora il fiumicel per la fiorita  
riva e susurra il venticel tra i rami;  
e l'uno e l'altro a sospirar m'invita.  
(Bruni, *ET*, 91-93)

La natura circostante diviene insomma stimolo e rappresentazione esteriore dell'intimo dolore di Erminia, al punto, addirittura, di dividerlo e farsene carico, come dimostrano le successive immagini dell'usignolo piangente che la vuole come compagna di pianti e del gregge solidale che piange e si duole insieme a lei:

Piangendo il rosignol par che mi chiami  
a pianger seco, e 'l solitario afflitto  
par che compagna a' suoi dolor mi brami.  
Sotto il meriggio poi fervido e fitto  
giace a l'ombra la greggia, ove più suole  
far ombra un pino spazioso e dritto;  
e mesta a le mie flebili parole  
si volge intenta, e languida e pietosa  
piange al mio pianto, al mio dolor si duole.  
(Bruni, *ET*, 94-102)

Il desiderio di tornare da Tancredi e di dividerne addirittura le sorti militari – in contrasto con l’Erminia tassiana, che pure non esclude la possibilità di un ritorno<sup>28</sup> ma che al tempo stesso si accontenta di una felicità *post mortem*<sup>29</sup> – giungono al punto di farle trasformare i caprioli in destrieri e i venti in trombe militari, aprendo così una breccia nel chiuso mondo pastorale per farvi irrompere, anche solo a livello ideale, l’eco tragica della guerra:

Intanto, affitta amante, orfana ancella,  
 se qui strepito d’armi unqua non sento,  
 ove Amor sempre a sospirar m’appella,  
 pur cavriol non veggo al corso intento,  
 aura non odo mai, che non figuri  
 il cavriol destriero, e tromba il vento.  
 (Bruni, *ET*, 184–189)

E d’altra parte non stupisce che Erminia, in questo caso coerentemente con l’antecedente tassiano, consideri la sua permanenza tra i pastori come una parentesi, anche in considerazione della propria diversa condizione sociale rispetto al pastore, il cui spazio, come osserva Bárberi Squarotti, «è quello dell’idillio», mentre a lei che «appartiene ad altre dimensioni sociologiche, ovvero al dominio della storia (della guerra), sia pure in modo indipendente dalla volontà e dalla scelta, l’idillio non è permesso se non come occasione straordinaria della fortuna, ed è, in ogni modo, provvisorio»<sup>30</sup>.

Anche per i protagonisti innamorati delle epistole eroiche, dunque, come per gli eroi del mondo epico della *Gerusalemme liberata*, lo spazio dell’idillio non può che essere temporaneo, così come l’amore che in esso trova l’ambito naturale dove potersi esprimere e che «non può avere spazio là dove domina la guerra, con le sue leggi di eroismo e di sangue»<sup>31</sup>. Il paesaggio che anima le epistole delle varie raccolte, insomma, non ha sempre le caratteristiche positive del *locus amoenus*, ma si fa spesso rappresentazione esteriorizzata di un intimo dolore patito dal personaggio, «un fondale compartecipe dei sentimenti del protagonista»<sup>32</sup>, come dimostra,

<sup>28</sup> «Dopo molto pensar, consiglio prende / in quella solitudine secreta / insino a tanto almen farne soggiorno / ch’agevoli fortuna il suo ritorno» (Tasso, *Lib.*, VII, 14, 5–8).

<sup>29</sup> «Onde se in vita il cor misero fue, / sia lo spirito in morte almen felice, / e ’l cener freddo de le fiamme sue / goda quel ch’or godere a me non lice» (Tasso, *Lib.*, VII, 22, 1–4).

<sup>30</sup> G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La morte dell’idillio*, in ID., *Fine dell’idillio: da Dante a Marino*, il Melangolo, Genova – S. Salvatore Monferrato 1978, p. 181.

<sup>31</sup> *Ivi*, 178.

<sup>32</sup> BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 366.

per esempio, l'aurora che preannuncia a Scedaso la terribile scoperta della morte delle figlie nell'epistola del Bruni:

Spuntano in questo i luminosi albori,  
che dolenti per me serto han di spine,  
non più treccia bellissima di fiori;  
quinci versan da l'urne alabastrine  
e da l'umide luci, ebre di doglie,  
con lagrime pietose, amare brine.  
(Bruni, *SST*, 121-126)

Analoga funzione rivestono gli «orti ameni» nei quali si rifugia la Ghismonda bruniana per sfogare il proprio affanno amoroso segnando le proprie pene sulle cortecce degli alberi – sulla scorta dell'Angelica ariostesca e dell'Erminia tassiana – e indirizzando le proprie querele alle ombre e alle stelle:

Sotto i soli più ardenti i dì sereni  
ivi godeva ancor, pria che bevessi  
gli amorosi dolcissimi veleni.  
Ivi sfogo il mio duol co' fiori istessi,  
negli orti, ch'a la reggia assai vicini  
son regii e floridissimi recessi.  
Quivi, or sovra gli abeti, or sovra i pini  
segnando vo le pene mie novelle;  
e chiamo avari i Cieli, aspri i Destini.  
E tra l'ombre talor, mentre le belle  
piagge del ciel vie più stellate io miro,  
mi querelo con l'ombre e con le stelle.  
(Bruni, *GT*, 97-108)

L'antitesi fra il giorno e la notte, fra i «soli più ardenti» e «l'ombre» e «le stelle», diventa la raffigurazione esterna degli intimi stati d'animo di Ghismonda, palesati nella contrapposizione tra la serenità diurna del passato e le attuali notturne pene d'amore. Contrasto che si ricompone nella decisiva fusione dei due elementi, testimoni silenziosi di un amore nato sotto il segno della segretezza<sup>33</sup> e che d'ora in avanti troverà nella presenza delle

<sup>33</sup> «Il segreto è la condizione indispensabile di quest'amore, data la sapienza di vita dei due protagonisti. Tutta la storia si sviluppa e si giustifica su questo motivo della segretezza. La vicenda si risolve tutta in una storia di amore segreto, che fatalmente viene scoperto e, fatto palese, precipita nella morte», G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Petrini, Torino 1972, p. 103 (2ª edizione riveduta rispetto alla prima edizione del 1958).

tenebre un imprescindibile elemento di complicità («L'orror notturno, e seco il caldo estivo / giunser esca a l'ardor, sprone a i desiri; / sàssel l'erba, la pianta, il rezzo, il rivo» Bruni, *GT*, 178-180).

Connotati in modo decisamente negativo, ma altrettanto legati all'intimo sentire delle protagoniste, sono anche gli scenari entro i quali si muovono Olimpia ed Euridice<sup>34</sup>.

Nel primo caso, il paesaggio che fa da sfondo alle querele della giovane abbandonata da Bireno si segnala per le sue caratteristiche di isolamento e inospitalità («ermi deserti», «sassi aspri», «deserta e muta arena»), e in quanto tale contribuisce ad acuire la paura della solitudine e dell'abbandono da parte di Olimpia<sup>35</sup>:

Poi con favella intrepida e più forte  
tuo bel nome iterai [...]  
non rispondendo in questi ermi deserti  
fuor che il mesto usignol da' boschi incolti,  
fuor che l'eco da' sassi aspri ed aperti.  
[...]  
Ditel voi, rive amiche, onde tradite;  
chiamo voi, taciturni e foschi orrori,  
chiamo voi, solitudini romite.  
(Bruni, *OB*, 55-60; 130-132)

Nel secondo caso, gli ornamenti che «barbaramente» connotano il paesaggio infernale servono ad accentuare la contrapposizione tra la penosa e opprimente condizione presente e la vagheggiata aulica bellezza dei luoghi che potranno, nella speranza della giovane eroina, fare da sfondo alla futura felicità vissuta al fianco di Orfeo:

Oh di quai fregi abbozzandi e tristi  
barbaramente adorna  
è la magion di Dite!  
Di pomici e di rocce  
scabre, senz'arte, e con orror sospese  
son le mura composte.  
Di lei fregian le mura

---

<sup>34</sup> Per un'analisi più dettagliata di queste due epistole, cfr. i capp. II e III.

<sup>35</sup> Lo stesso terrore dell'abbandono che caratterizza anche l'Arianna ovidiana (cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, cit., p. 290 e H. JACOBSON, *Ovid's «Heroides»*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1974, p. 226).

sol caligini e fumi,  
di lagrime e di sangue  
prodigiosi, gravidi e grondanti.  
(Bruni, *EO*, 75-84)

Tra i paesaggi vagheggiati in un futuro di potenziale felicità merita infine una considerazione a sé l'epistola di *Tancredi a Clorinda* del Bruni, in virtù di un possibile rapporto di intertestualità con la precedente epistola del Della Valle (possibilità non così remota, considerando l'«ipotetica» amicizia tra i due, entrambi membri dell'Accademia degli Umoreisti)<sup>36</sup>.

Più di eventuali riprese o richiami lessicali fra i due testi, è interessante notare l'affinità di tipo contenutistico nella presenza in entrambe le epistole di quelle che si potrebbero definire *laudes Neapolis*, vale a dire l'esaltazione delle bellezze della città partenopea, luogo di origine di Tancredi.

In realtà nel testo del Della Valle il discorso è più sfumato e, prima di concentrarsi sulle bellezze di Napoli, si sofferma sulla «più colta parte» della penisola italiana, vale a dire quella bagnata dallo Ionio e dal Tirreno e che comprende non solo la Campania ma anche, forse in omaggio alle origini cosentine dell'autore, la Calabria:

Ma, se d'altro vedere vaga pur sei,  
et all'Italia bella anco mostrarte  
vorrai, dov'han lo scettro i maggior miei,  
potrem di lei su la più colta parte,  
che dal Mar Ionio e dal Tirren si bagna,  
goder i pregi di natura, e d'arte.  
(Della Valle, *TC*, 121-126)

Anche la descrizione della città, poi, si limita all'esaltazione dell'amenità del lido e della frondosa e fertile montagna e si conclude con un rapido accenno al «temperato clima» e alla bellezza di Posillipo, «tema e luogo elettivo del "marinismo" meridionale»<sup>37</sup>:

Là de la felicissima campagna  
or goderemo il colto lido ameno,  
or la frondosa, e fertile montagna.

---

<sup>36</sup> Cfr. la voce *Della Valle Francesco* curata da P. PROCACCIOLI in *DBI*, cit., p. 749.

<sup>37</sup> Cfr. G. JORI, *I poeti dell'«Oggidi»*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, cit., p. 986. A questo proposito si veda anche l'ode *A Posillipo* di Girolamo Fontanella (G. FONTANELLA, *Ode*, a cura di R. CONTARINO, Res, San Mauro Torinese 1994, pp. 33-35).

[...]

Quanto per te, quel temperato clima  
più saria lieto, e qual più vaga fora  
di Posilipo mio la nobil cima.  
(Della Valle, *TC*, 127-135)

Decisamente più articolato e ricco di immagini concettose è il brano del Bruni (nonostante il suo “marinismo moderato”<sup>38</sup> lo porti a una «venustà» di stile che rifugge dalle soluzioni formali più estreme e bizzarre<sup>39</sup>), che si apre immediatamente con l’esaltazione di Napoli affidata a un’insistita e studiata aggettivazione “celebrativa” e al metaforico e vicendevole scambio di cortesie fra la città che si fa teatro per il mare e il mare che diventa specchio per la città:

In riva al bel Tirren città vittrice  
con le machine sue superbe e rare  
siede su fertilissima pendice.  
Lieta in sembiante, augusta in atto appare,  
e fa, di colli incoronata intorno,  
tèatro al mar, s’a lei fa specchio il mare.  
(Bruni, *TC*, 184-189)

Le immagini ingegnose proseguono con la metafora del mare trasformato in placido letto per accogliere il sonno delle «aure gioconde» («Quasi su letto di cristallo adorno, / sotto coltri rosate, aure gioconde / giacciono in così placido soggiorno», Bruni, *TC*, 190-192) e successivamente con il già ricordato motivo, particolarmente caro ai poeti barocchi, della mescolanza

---

<sup>38</sup> Cfr. F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit.

<sup>39</sup> «In somma la virtù consiste in quel mezzo fra due vizii fra di loro contrari [...] I vezzi adornino, non abbaglino; la naturalezza sia leggiadra, non intisichita; le grazie scaturischino, non tempestino; le vivezze brillino, ma non fanciulleggino; la frase sia peregrina, ma naturale; il concetto nuovo ma domestico; lo stile leggiadro, ma puro; la dicitura temperata, ma nobile» (*Al Signor Girolamo Aleandro*, in BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 322). Sullo stile del Bruni si veda anche ciò che scrive Rizzo nell’*Introduzione* a BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 43: «Il Bruni avvertì un indubbio fascino per gli artifici stilistici della poesia primo-secentesca, ma ne indicò gli eccessi pure per l’attenzione che pose al valore della tradizione di più alto impegno lirico (Petrarca, Bembo, Della Casa). Quest’ultima era stata “cultà e rigorosa”; la poesia dei moderni invece appariva “artificiosa e lussureggiante”. Occorreva una *strada mezzana*, tra antico e moderno, tra vecchio e nuovo, tra tradizione e innovazione. Da una parte, quindi, la formazione del Bruni, ancorata alla tradizione, in un’area culturale legata ai modelli del passato; dall’altra, la curiosità e l’interesse per il nuovo, per il Marino, per la poesia dello stupore-meraviglia. Come due anime ugualmente pulsanti e vive nel manduriano, che volle contemperarle immaginandone una terza, quasi una sintesi unificante, un’idea platonica di ‘venustà’ che egli volle perseguire nel suo esercizio poetico».

tra mare e cielo, qui risolto nel gioco di rispecchiamenti che portano le stelle a guizzare in cielo e ardere fra le onde nello stesso istante<sup>40</sup>:

Le stelle d'or su le cerulee sponde  
 mostra sì puro il mar, ch'altri le mira,  
 come guizzano in cielo, arder ne l'onde.  
 (Bruni, *TC*, 193-195)

La descrizione si conclude – non senza aver prima mescolato, per un di più di ricercata concettosità, la terra con il mare e quindi l'oro dei grappoli d'uva con l'ostro dei coralli – con una delle caratteristiche immancabili del *locus amoenus*, vale a dire la dolcezza del clima, che si manifesta sotto forma di un «April perpetuo», di una eterna primavera dove non possono trovare spazio né i geli invernali né le canicole estive:

De' vermigli coralli al bel tesoro  
 la vite i frutti suoi mesce superba,  
 e confondon tra lor porpora ed oro.  
 Là sempre intatto April perpetuo serba,  
 a dispetto del Tempo, il riso a i campi,  
 e l'erba a le colline, i fiori a l'erba.  
 Non fia che 'l ciel colà geli od avampi;  
 sol v'è l'ardor, che 'n cor gentil fiammeggia,  
 o 'l ghiaccio, ov'ei geloso avvien che 'nciampi.  
 (Bruni, *TC*, 199-207)

Nell'epistola bruniana insomma, Tancredi elegge Napoli a luogo di edonica felicità, moderna incarnazione della mitica età dell'oro dove rifugiarsi insieme a Clorinda, al riparo dalla guerra e dalla morte. Anche in questo caso, tuttavia, non si tratta di una felicità reale e duratura, ma di un idillio temporaneo – come sempre accade anche nella *Gerusalemme Liberata* a chi appartiene «al dominio della storia»<sup>41</sup> –, frutto, per di più, di un vagheggiamento e di una speranza che appaiono al lettore tanto più illusori quanto più certo e tragico sarà invece, nell'epilogo del poema tassiano, il tributo richiesto dalla cruda realtà della guerra e delle armi.

<sup>40</sup> Cfr. p. 49. L'immagine della commistione tra mare e cielo stellato, in particolare, è già presente nel sonetto del Marino intitolato *Descrive una tranquillità notturna*, 9-14: «Ve' come van per queste piagge e quelle / con scintille scherzando ardenti e chiare / volte in pesci le stelle, i pesci in stelle. / Sì puro il vago fondo a noi traspare / che fra tanti dirai lampi e facelle: / – Ecco in ciel cristallin cangiato il mare. – » (cfr. MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 111).

<sup>41</sup> BÀRBERI SQUAROTTI, *La morte dell'idillio*, cit., p. 181.

## IV

### L'UNIVERSO FEMMINILE

In un saggio del 1991 intitolato *Esperienze d'amore nel libro delle «Eroidi»*, Viktor Pöschl esordisce sostenendo che «le lettere delle *Eroidi* sono elegie romane» e che dell'elegia possiedono la soggettività, la determinatezza della situazione e la struttura formale di raccolta di poesie fuse in un unico libro. Tuttavia, rispetto all'elegia romana classica, aggiunge, Ovidio ha introdotto tre modifiche fondamentali: innanzitutto «il soggetto [...] non è più il poeta ma una donna»; in secondo luogo «la donna scrive una lettera»; e infine le vicende non sono più ambientate «nel presente ma nel mondo del mito»<sup>1</sup>.

Alla luce di tali argomentazioni appare arduo definire e inquadrare le raccolte secentesche prese in esame che, come si è visto, prevedono la presenza anche di protagonisti maschili, nonché l'inserimento di vicende contemporanee. L'unico punto fermo – che consente tra l'altro di tracciare una linea di demarcazione netta tra le epistole eroiche e le raccolte di elegie come quelle del Battista, del Fontanella e del Casaburi Urries – è, allora, la forma epistolare.

Forma attraverso la quale è possibile rappresentare il maggior numero di casi amorosi, patetici e storici, consentendo di dare libero sfogo alla propensione enciclopedica della poesia barocca, la tendenza cioè, come scrive Getto, «a percorrere la superficie delle cose più che a penetrarne la profondità, a variare più che a scavare i suoi temi; con la tendenza, ancora, a collezionare la realtà e a non trascurare nessuno degli aspetti che la costituiscono»<sup>2</sup>.

Tra questi aspetti rientrano a buon diritto le tipologie dei protagonisti, in particolare delle figure femminili, secondo quella «predicazione

---

<sup>1</sup> V. PÖSCHL, *Esperienze d'amore nel libro delle «Eroidi»*, in *Ovidio poeta della memoria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona, 19-21 ottobre 1989, a cura di G. PAPPONETTI, Herder Editrice, Roma 1991, p. 15.

<sup>2</sup> GETTO, *Lirici marinisti*, in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 72.

multipla» della donna, teorizzata ancora da Getto<sup>3</sup>, che sembra trovare un valido antecedente nell'opera di Ovidio, la cui caratteristica principale è la volontà da parte dell'autore di «creare un quadro il più completo possibile di destini femminili»<sup>4</sup>. Tuttavia, rispetto alle descrizioni dei lirici marinisti, che solo raramente si concentrano sui sentimenti<sup>5</sup>, le protagoniste delle epistole volgari non si caratterizzano per la varietà dell'aspetto fisico o delle azioni, ma proprio per la pluralità dei sentimenti e per il modo di manifestarli. L'atto di scrivere e indirizzare una lettera a un destinatario preciso consente di esprimere soprattutto amore e odio, ma anche timore, speranza, dolore, disillusione, ira, coraggio o desiderio di vendetta; e questi sentimenti – espressi con uno stile del tutto rispondente a quello che il Tesauero, nel trattato *L'arte delle lettere missive*, avrebbe definito «patetico»<sup>6</sup> – sono sempre legati a una condizione fisica e logistica o comunque a una situazione psicologicamente connotata, che ne giustifichi l'esplosione e l'effondersi sulle pagine immaginarie delle lettere.

La tipologia quantitativamente più presente – e non poteva essere diversamente, considerato l'archetipo ovidiano – è quella della *relicta*, cioè della donna abbandonata, vittima del tradimento e dell'infedeltà dell'uomo di cui è innamorata. Fanno parte di questo gruppo, insieme alle eroine moderne come Alcina, Armida, Olimpia, Clarice e Floriana, soltanto due protagoniste del testo ovidiano, cioè Medea e Didone, le cui vicende sentimentali, pur conservando le stesse caratteristiche ormai istituzionalizzate e ben

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>4</sup> PÖSCHL, *Esperienze d'amore*, cit., p. 16.

<sup>5</sup> «Non solo la bellezza, nei suoi innumerevoli modi di presenza e di assenza, ma ancora il nome della donna, il suo abbigliamento, il suo agire e il suo patire nella serie illimitata delle possibilità, diventano pretesti di sempre variati motivi di poesia. (Il mondo dei sentimenti, soltanto, rimane piuttosto estraneo alla considerazione di questi poeti [...])» (GETTO, *Lirici marinisti*, in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 74).

<sup>6</sup> *L'arte delle lettere missive del conte d. Emanuele Tesauero. Vindicata dall'oblivione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal conte, & cavaliere d. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canonici nell'Alma Università di Torino*, Bartolomeo Zapatta, Torino 1674, p. 20: «il Patetico è quello con cui, chi scrive, mostra un animo passionato; e procura di appassionar colui a cui scrive; o con Figure gagliarde, Interrogando, Esclamando, Apostrofando: o con affetti teneri e pietosi, Mitigando, Deplorando, o Pregando». Segnalo, di passaggio, l'esistenza di un'edizione pubblicata a Bologna nel 1669 con un titolo leggermente diverso e che ho potuto consultare presso la Biblioteca Storica della Provincia di Torino: *Dell'arte delle lettere missive del conte, e cavalier Gran Croce d. Emanuele Tesauero patritio torinese vindicata dall'oblivione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal conte, e cavaliere d. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canonici nell'Alma Università di Torino*, Gio. Recaldini, Bologna 1669. Per un discorso più approfondito su questo testo e, più in generale, sulla scrittura epistolare nel Seicento, si rinvia a M.L. DOGLIO, *L'arte delle lettere: idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 171-223.

connotate del modello classico, non risultano altrettanto convincenti. C'è, in queste epistole, un che di artificioso, di troppo scopertamente letterario, un descrittivismo spesso esasperato e ricercato che le rende meno credibili e persuasive di quelle antiche.

L'epistola di *Medea a Giasone* del Crasso, per esempio, ha molti punti in comune con quella ovidiana (a sua volta debitrice dei modelli di Euripide e Apollonio Rodio), a partire dalla struttura stessa della lettera, che si apre con l'accusa di Medea nei confronti delle Parche per non aver reciso il filo della sua vita nel momento dell'incontro con Giasone, evitandole così il dolore e la sofferenza che ne sono derivati:

At tibi Colchorum memini regina vacavi,  
ars mea cum peteres ut tibi ferret opem!  
Tunc quae dispensant mortalia fata sorores,  
debuerant fusos evoluisse meos;  
tum potui Medea mori bene [...]  
(Ovidio, *Her.*, XII, 3-7)

Quando Reina in maestade assisa  
nacqui de' Colchi al riverito Impero,  
doveano allor, che a tua salute intenta  
ti trassi illeso al periglioso loco,  
dovean le Parche di mia vita il filo  
troncare al fin con crudeltà pietosa.  
(Crasso, *MG*, 2-7)

All'iniziale deprecazione seguono, seppure in un differente ordine, il ricordo dell'innamoramento, la rievocazione e il pentimento per gli aiuti dati a Giasone nel superamento delle prove e per le nefandezze compiute per amore suo (sopra tutte l'uccisione del fratello Absirto), la supplica affinché egli torni sui suoi passi e la riaccolga nel suo letto, la collera e il desiderio di vendetta (estesi, nel testo ovidiano, anche nei confronti della nuova sposa Creusa)<sup>7</sup>.

Tuttavia, al di là dell'assenza della figura della rivale, vi sono fra i due testi differenze anche profonde nell'atteggiamento nei confronti del consorte infedele. La lettera di Ovidio si apre e si chiude con le parole di una Medea supplice, ancora innamorata di Giasone e pronta a tutto pur di riportarlo a

---

<sup>7</sup> Ovidio, *Her.*, XII, 181-184: «Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro – / flebit et ardores vincet adusta meos. / Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni, / hostis Medae nullus inultus erit».

sé, anche al sacrificio dei propri figli, nonostante questo particolare terribile, abilmente sfumato attraverso l'indeterminatezza della perifrasi («Nescio quid certe mens mea maius agit»<sup>8</sup>), sia soltanto accennato, quasi a volerlo sottrarre all'attenzione del destinatario.

Allo stesso modo, nel rievocare l'incontro con Giasone e la nascita dell'amore, ella non vuole enfatizzare il ruolo avuto dalla magia, scegliendo di presentarsi non «nelle vesti della maga incantatrice – come osserva Emanuela Salvadori –, ma come giovane donna innamorata e inesperta»<sup>9</sup>, sedotta dalle lacrime e dalle parole di Giasone («Haec animum – et quota pars poterat? – movere puellae / simplicis et dextrae dextera iuncta meae / [...] / Sic cito cum verbis capta puella tuis», Ovidio, *Her.*, XII, 91-94). Medea tende in particolare a ridimensionare il proprio ruolo di maga, a minimizzare la parte svolta dagli incantesimi nelle prove superate da Giasone e con consumata abilità retorica riduce il riferimento agli incantesimi a pochi versi che ne sottolineino la sperimentata inutilità nelle vicende sentimentali («Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquit, / Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt. / [...] / Utilior cuivis quam mihi cura mea est», Ovidio, *Her.*, XII, 169-170; 174).

Del tutto diverso è l'approccio dell'eroina crassiana, la quale non accenna in alcun modo al tragico destino dei figli e regola con pochi versi il preannuncio della vendetta nei confronti del fedifrago:

Benché de' danni tuoi s'abbia a dolere  
tra lacrime e sospiri,  
invendicata non vivrà Medea.  
(Crasso, *MG*, 192-194)

Propositi di vendetta demandati, come in Ovidio, all'intervento della divinità («Bella madre d'Amore, / [...] / del tuo tradito figlio / del mio tradito cor, vendica i torti» Crasso, *MG*, 207-210) e tuttavia accennati quasi come atto dovuto, come tributo al genere e alla propria condizione di *puella laesa*, ma inutili non soltanto ad alleviare il dolore per l'affronto di un tradimento e di un abbandono, ma anche a cambiare un destino colpevolmente cercato («Poiché fabra sol fui de' propri mali, / poiché fabra sol fui de' miei tormenti») e segnato fin dal momento del primo incontro dalla propria cecità nel non considerare la natura infida dei Greci<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ovidio, *Her.*, XII, 214.

<sup>9</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, cit., p. 297.

<sup>10</sup> «Con provido consiglio, / occhiuta esser dovea / nel prestar fede a' Greci; / mentre di Troia

È una Medea più distaccata, quasi rassegnata al fallimento di qualsiasi supplica nei confronti di Giasone, tutta compresa in una compiaciuta descrizione, secentescamente dilatata, degli incantesimi e della potenza della propria magia, che appare quale estremo e patetico tentativo di una donna abbandonata di decantare le proprie qualità e i propri meriti agli occhi dell'uomo che le ha preferito una rivale più giovane e bella:

Io de l'erbe più ignote e de le piante  
con sovrauman savere  
So l'occulta virtude  
[...]  
Trafigger so con velenose punte  
nel vorace Vulcano  
la misturata immagine d'intorno.  
[...]  
So la luna eclissare,  
cinger di nubi il sole,  
far la notte lucente, il giorno oscuro.  
Ho gl'idoletti pure et i lavacri.  
[...]  
Da le pallide tombe io sol mi vanto  
di tragger l'ombre argenti.  
(Crasso, *MG*, 150-152; 157-159; 164-167; 175-176)

Il modello di riferimento, in questo caso, è un'altra epistola ovidiana, quella cioè dove Ipsipile, abbandonata in favore di Medea, descrive a Giasone le nefandezze della nuova amante, mettendone in risalto l'esecrabile attività di maga che le consente di arrestare i corsi dei fiumi, di scambiare il giorno con la notte, di servirsi delle ossa dei defunti e di «simulacra» di cera da infilzare con aghi sottili<sup>11</sup>. Nel complesso, tuttavia, la descrizione del Crasso risulta abbastanza convenzionale e prolissa, nonostante qualche curiosa integrazione rispetto al modello, come il riferimento all'uso sacrilego delle ostie<sup>12</sup>.

---

l'infocate mura, / e di Priamo la sede / fanno fede ad ognor de la lor fede» (Crasso, *MG*, 217-222).

<sup>11</sup> «Nec facie meritisque placet, sed carmina novit / diraque cantata pabula falce metit. / Illa reluctantem cursu deducere Lunam / nititur et tenebris abdere Solis equos; / illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit, / illa loco silvas vivaque saxa movet. / Per tumulos errat passis discincta capillis / certaue de tepidis colligit ossa rogis. / Devovet absentes simulacraque cerea fingit / et miserum tenues in iecur urget acus» (Ovidio, *Her.*, VI, 83-92).

<sup>12</sup> «Osservo l'ostie al foco, / quando in virtù d'onnipotenti carmi / la tenebrosa nebbia al ciel s'innalza» (Crasso, *MG*, 168-170).

Più interessante appare la lettera di *Didone ad Enea*, dove il Crasso si discosta maggiormente dall'archetipo ovidiano, tralasciando, per esempio, numerosi spunti e novità che lo stesso Ovidio aveva introdotto rispetto a Virgilio, come l'accusa nei confronti di Enea di aver sempre mentito – arrivando a metterne in dubbio la versione sulla morte della prima moglie Creusa<sup>13</sup> – o, poco oltre, la rinuncia alle nozze da parte di Didone, che si accontenta del ruolo di ospite, o di qualsiasi altro ruolo, pur di poter restare accanto a Enea (spunto, questo, già presente nell'epistola di Briseide ad Achille<sup>14</sup>):

Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;  
dum tua sit Dido, quidlibet esse feret.  
(Ovidio, *Her.*, VII, 169-170)

Ma è nell'atteggiamento nei confronti della propria condizione di *puella laesa* che la protagonista del Crasso si differenzia dal modello, ricordando piuttosto la Didone dell'*Eneide*. Infatti, laddove la lettera dell'eroina ovidiana «non è in nessun modo l'annuncio di un suicidio: è invece, in ogni suo particolare, in ogni significativa declinazione e revisione del modello virgiliano, un tentativo di riconquistare Enea»<sup>15</sup>, la Didone crassiana assume lo spessore di un personaggio epico, che non si offre supplice agli invocati ripensamenti di Enea ma, sulle orme dell'eroina virgiliana<sup>16</sup>, idealmente lo congeda con un augurio di morte, abilmente costruito sul gioco dei chiasmi incrociati e sulla chiusa epigrammatica, affidata alla metafora ingegnosa del mare «cuna» per la madre Venere e «urna» per il figlio:

<sup>13</sup> Ovidio, *Her.*, VII, 81-84: «Omnia mentiris; neque enim tua fallere lingua / incipit a nobis primaque plector ego: / si quaeras ubi sit formosi mater Iuli – / occidit a duro sola relicta viro».

<sup>14</sup> Ovidio, *Her.*, III, 69-82: «Victorem captiva sequar, non nupta maritum: / est mihi, quae lanas molliat, apta manus. / Inter Achaeiadas longe pulcherrima matres / in thalamos coniunx ibit eatque tuos, / digna nurus socero, Iovis Aeginaeque nepote, / cuique senex Nereus prosocer esse velit. / Nos umiles famulaeque tuae data pensa trahemus / et minuent plenas stamina nostra colos. / Exagitet ne me tantum tua, deprecor, uxor, / quae mihi nescio quo non erit aequa modo, / neve meos coram scindi patiare capillos / et leviter dicas: «Haec quoque nostra fuit». / Vel patiare licet, dum ne contempta relinquit; / hic mihi – vae miserae! – concuit ossa metus».

<sup>15</sup> A. BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle «Heroides»*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XIX (1987), p. 89.

<sup>16</sup> Virgilio, *Aen.*, IV, 382-386: «spero equidem mediis, si quid pia numina possunt, / supplicia hausurum scopulis et nomine Dido / saepe vocaturum. Sequar atris ignibus absens / et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, inprobe, poenas». Cito dall'edizione critica curata da Ettore Paratore e tradotta da Luca Canali: VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Mondadori, Milano 1989.

Chi dal foco fuggì, pera ne l'acque,  
 sia l'orgoglio nocchier, guida il periglio,  
 e sia, se Citerea da l'onde nacque,  
 La cuna de la madre, urna del figlio.  
 (Crasso, *DE*, 208-211)

Così come l'eroina virgiliana subisce una metamorfosi nel corso del colloquio con Enea, anche la Didone del Crasso passa dal tentativo di trattenere l'uomo che ama alla rabbia per la consapevolezza dell'irrevocabilità della sua decisione, pur consapevole, alla pari di Medea, che nessuna supplica o minaccia potrà cambiare il proprio destino. E tuttavia in lei non vi è rassegnazione, e tanto meno senso di colpa o rimprovero verso i propri comportamenti passati, quanto piuttosto un secentesco senso dell'instabilità e della precarietà della condizione umana<sup>17</sup>, e quindi anche dei legami sentimentali, la coscienza cioè della labilità e dell'incostanza delle cose, del continuo mutamento che le rende «mobili e passeggiere»<sup>18</sup> («Così termina in duol gioia d'amore, / sì svanisce il diletto in un momento / qual foglia in tronco, o quale in foglia fiore» Crasso, *DE*, 184-186).

Non tutte le protagoniste delle epistole in volgare, tuttavia, scrivono per trattenere un amante infedele o per rinfacciargli la sua ingratitudine: spesso la missiva diventa un mezzo per dichiarare un amore mai confessato (*Erminia a Tancredi*) o per ribadirlo (*Orbecche ad Oronte*); per richiedere un intervento contro un tiranno (*Megara ad Ercole*) o la propria patria (*Onoria ad Attila*); per esortare ad abbandonare la guerra in favore dell'amore (*Argia a Polinice*); per presentare proposte di matrimonio (*Talestria ad Alessandro*); per recare dispiacere a un amante non gradito (*Angelica ad Orlando*), per chiedere di essere sepolta insieme al corpo del proprio amato (*Cleopatra ad Ottavio Cesare*) e così via.

Certo il canone femminile che emerge da queste epistole non è quello

<sup>17</sup> BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 24: «Tutta un'epoca, quella che all'incirca va dal 1580 al 1680, si agita, ancorché premuta dall'esigenza di una stabilità, sotto le insegne inquiete dell'effimero, dell'instabile, del transitorio, della labilità dell'esistere»; C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, Mondadori, Milano 1940, p. 122: «Le condizioni gnoseologiche dell'estremo Cinquecento e del primo Seicento sono caratterizzate dalla perplessità interrogativa, che è entrata nelle anime dinanzi alla vecchia concezione peripatetico-scolastica, e dall'incertezza, in cui i medesimi spiriti vengono a trovarsi per le nuove posizioni scientifiche e filosofiche».

<sup>18</sup> J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it. CH. PAEZ, introduzione di A. BATTISTINI, il Mulino, Bologna 1985, p. 300: «Mobilità, vicissitudine, incostanza: le cose tutte sono mobili e passeggiere; tutto fugge e cambia; tutto si muove, sale o scende, si sposta, si accalca. Non c'è elemento del quale si possa essere certi che un istante dopo non sia cambiato o spostato. *L'incostanza* è un fattore universale e insuperabile».

variegato e bizzarro della lirica marinista, ma al tempo stesso è altro anche rispetto a quello ovidiano<sup>19</sup>, poiché le protagoniste si allontanano da un modello ormai istituzionalizzato e stereotipato, mostrando personalità più definite e originali, grazie anche alle scelte non scontate per quanto riguarda le fonti e il contesto entro il quale si pone il loro atto di scrittura.

Si pensi, per esempio, al personaggio di Euridice che, nelle epistole del Bruni e del Crasso, si trova nell'oltretomba mentre scrive al suo amato Orfeo – affinché scenda nel regno dei morti e la riporti alla vita per mezzo del suo canto melodioso<sup>20</sup> – e che del luogo non manca di offrire una descrizione particolareggiata. Descrizione, tuttavia, che appare originale e figurativamente mossa solo nell'attenzione ai particolari minimi – relativi alle difficoltà pratiche legate all'atto della scrittura («Già pongo fin, pria che dal foco ardente / non sia 'l mio foglio incenerito [...]», Crasso, *EO*, 157-158) e all'invio e alla ricezione della lettera («Per pietà forse il Fato, / [...] / ti recherà cortese, / tra le furie e l'orgoglio, / su le penne de' Venti or questo foglio», Bruni, *EO*, 345-352) – oppure nell'indugio sulle componenti decorative, attraverso l'accostamento insolito degli elementi lessicali teso a creare effetti contrastanti e a ottenere, in particolare nel testo del Bruni, «il rovescio del *topos* del palazzo riccamente addobbato»<sup>21</sup>:

Oh di quai fregi abbominandi e tristi  
 barbaramente adorna  
 è la magion di Dite!  
 Di Pomici e di rocce  
 scabre, senz'arte, e con orror sospese  
 son le mura composte.  
 Di lei fregian le mura  
 sol caligini e fumi,  
 di lagrime e di sangue  
 prodigiosi, gravidi e grondanti.  
 (Bruni, *EO*, 75-84)

Alquanto statica e convenzionale appare invece, in entrambe le epistole, la ripresa delle caratterizzazioni classiche dell'oltretomba pagano, a partire dai fiumi Cocito e Flegetonte, fino alle presenze animate delle divinità e dei

<sup>19</sup> Su questo argomento si veda il saggio di L. LANDOLFI, *Fondali del pathos elegiaco. Natura e lamento nelle «Heroides»*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLII (2000), n. 2, pp. 191-214.

<sup>20</sup> «Questo foglio lugubre / la misera Euridice / scrive, con man tremante, / al suo tracio consorte, / da' regni de la morte» (Bruni, *EO*, 1-5).

<sup>21</sup> BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 349.

mostri infernali (Furie e Arpie), del custode Cerbero e dei dannati famosi (le Belidi, Tantalò, Issione e Tizio)<sup>22</sup>.

Ritroviamo in queste raffigurazioni la solita tendenza all'elencazione, alla catalogazione enciclopedica e all'indugio descrittivo che connotano il genere delle epistole in volgare rispetto all'essenzialità dei brani classici presi a modello, primo fra tutti il X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove le figure che popolano il regno dei morti acquistano valore soprattutto nell'improvvisa immobilità che le caratterizza di fronte alla bellezza del canto di Orfeo:

talìa dicentem nervosque ad verba moventem  
 exsanguis flebant animae: nec Tantalus undam  
 captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,  
 nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt  
 Belides, inque tuo sedisti, Sisyphè, saxo.  
 tunc primum lacrimis victarum carmine fama est  
 Eumenidum maduisse genas [...]  
 (Ovidio, *Met.*, X, 40-46)<sup>23</sup>

La ripresa dei modelli classici, tra l'altro, non è sempre di prima mano, come dimostra la lettera del Crasso, che appare più vicina al testo del Bruni che a quello di Ovidio. Tale sensazione è confermata anche dalla scelta, ancora esemplata sul testo del manduriano e tipica di questo genere di componimenti, di citare personaggi della mitologia che abbiano già vissuto le medesime situazioni dei protagonisti o dei destinatari delle lettere, vale a dire Teseo, disceso nell'Averno prima della morte per rapire Proserpina, ed Ercole, recatovisi tre volte per compiere la dodicesima fatica, per liberare Alceste e per salvare lo stesso Teseo:

---

<sup>22</sup> «Per sì crudo sentiero / si giugne ove ristagna / con onde morte, in infecondo lito, / Flegetonè e Cocito (Bruni, *EO*, 131-134); «Varcàn l'orride strade in ogni parte / i fiumi, a cui prigion debile è il lito; / Flegetonè ivi inonda, e qui in disparte / Stige e Cocito» (Crasso, *EO*, 81-84); «Qui sempre infaticabili, ma invano, / van le Belidi argive» (Bruni, *EO*, 85-89); «Assetato e digiuno, / tra fronde fuggitive, / tra le poma fugaci al par de l'onde, / vie più Tantalò afflitto / sitibondo restando, / in su quell'arse arene, / famelico diviene» (Bruni, *EO*, 93-99); «Qui son fidi custodi / col latrator trifauce / rigidi Gerioni e sozze Arpie» (Bruni, *EO*, 128-130); «Soffre mesto Ission dure vicende / esposto ad ampio giro [...]» (Crasso, *EO*, 61-62); «Rode al misero Tizio, al duol Fenice, / il rinascente cor rostro vorace. / Segue digiuno Tantalò infelice / l'onda fallace» (Crasso, *EO*, 65-68); «Insidiose, e più che mai moleste, / come contrarie a le bellezze mie / specchio mi fan con serpentose teste / Furie ed Arpie» (Crasso, *EO*, 73-76).

<sup>23</sup> Cito da *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, edidit W. S. ANDERSON, in aedibus B.G. Teubneri, Stuttgartiae et Lipsiae 1996.

Qui pur discese Alcide,  
né i latrati di Cerbero feroce  
gli fùro al pie' divieto  
o spavento a le luci;  
anzi quindi da l'ombre  
egli il trasse a la luce  
catenato, per gioco.  
Ancor egli con Teseo  
dal mondo infausto e rio  
Proserpina rapìo.  
Ancor ei da gli abissi  
tolse illustre consorte,  
ed al vedovo Alceste,  
cui dianzi fu rapita,  
magnanimo e cortese  
s'ospite l'ebbe, indi ospital la rese.  
(Bruni, *EO*, 220-235)

Non fer divieto al gran Teseo le voci  
del trilingue mastin da rabbia oppresso:  
né poter gli urli orribili, e feroci  
vietar l'ingresso.  
Né perché a i regni lacrimosi e mesti  
E mille Sfingi e mille mostri vide  
sentì spaventì rigidi e funesti  
Il forte Alcide.  
(Crasso, *EO*, 129-136)

Tuttavia, non è solo la scelta del luogo dal quale viene inviata la missiva che colpisce, quanto il momento in cui tale operazione viene collocata dai due autori all'interno della vicenda (dal Crasso, probabilmente, sulla scia del Bruni, il cui testo è precedente), vale a dire la prima caduta di Euridice nel «regno delle Ombre», poco dopo essere stata morsa dal serpente. È evidente la volontà di creare – sulla traccia di Ovidio, che sceglie con chirurgica abilità il punto preciso in cui inserire l'epistola in rapporto alla compattezza e al *continuum* narrativo dei modelli<sup>24</sup> – una situazione interessante e originale rispetto all'archetipo della donna abbandonata o forzosamente sola, che

---

<sup>24</sup> BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle «Heroides»*, cit., p. 66: «ogni lettera ricava il suo spazio bianco da una narrazione in sé piena e compatta, talora anche drammaticamente serrata e incalzante. La spettacolare abilità del poeta ha qualcosa di chirurgico: sceglie il punto propizio, seziona, e richiude senza lasciare traccia di sé».

sarebbe stato possibile immaginando il lamento della protagonista dopo il fallimento di Orfeo e la sua condanna eterna<sup>25</sup>.

L'Euridice che scrive le due epistole, suggerendo e invocando una soluzione positiva che nel mito pertiene soltanto alla volontà di Orfeo, è una donna totalmente ignara del futuro, che ancora non sa se e in quale modo le sue richieste saranno esaudite, a differenza di tante eroine ovidiane che, pur non potendo conoscere totalmente il mito che le riguarda, come osserva Emanuela Salvadori, riescono a rappresentarlo per intero, attraverso il ricorso a richiami e allusioni che si riferiscono ad accadimenti ancora da venire<sup>26</sup>.

La reazione a questa non conoscenza del futuro è inoltre diversa nei due testi, poiché la protagonista crassiana non solo non sa che Orfeo non riuscirà a riportarla nel mondo dei vivi ma, non confidando neppure nella possibilità che la sua richiesta di aiuto possa essere ascoltata, conclude la lettera abbandonandosi al pianto («Qui, mentre ha fin lo scritto, in me dolente / principio ha il pianto» Crasso, *EO*, 159-160). Al contrario l'eroina bruniana, apparentemente più ottimista, si spinge al punto di immaginare «verosimili alternative»<sup>27</sup> alla propria condizione attuale, pregustando le gioie del ritorno «nella patria de' vivi» e vagheggiando dolci danze al suono della cetra di Orfeo, al quale promette in dono uno strumento nuovo «d'avorio eletto e raro» da lei stessa costruito:

Ben io, quando di novo  
 nella patria de' vivi  
 fia che rieda a spirar l'aria primiera,  
 fortunata Euridice,  
 [...] a la tua destra  
 donerò, tributaria e riverente,  
 d'avorio eletto e raro  
 pellegrino instrumento,

<sup>25</sup> A. BARCHIESI, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XVI (1986), p. 94: «Per un evidente motivo di economia drammatica, le epistole sono molto più interessanti se hanno sufficiente gioco non solo verso il passato, ma anche verso un futuro non ancora deciso».

<sup>26</sup> SALVADORI, *Introduzione a PUBLIO OVIDIO NASONE, Eroidi*, cit., p. XIII: «ogni epistola, pur usufruendo dell'unica voce dell'eroina, tende a rappresentare il mito intero e quindi anche la conclusione della vicenda, che la protagonista non può conoscere [...] disseminando l'epistola di una serie di allusioni, di richiami, di premonizioni che possono essere correttamente interpretati solo da parte del lettore [...] in possesso di una superiore conoscenza dei fatti».

<sup>27</sup> BARCHIESI, *Problemi d'interpretazione in Ovidio*, cit., p. 100: «molte [...] eroine delle *Epistulae Heroidum* [...], per quanto disperate o costrette all'inattività, possono in qualche modo inquadrare la sorte futura: come scelta tra verosimili alternative, o come situazione verso cui l'epistola può orientarsi, proponendo attivamente qualche soluzione».

cui forse un pari a pena  
tratta l'istesso Apollo in Elicona  
con le Castalie suore,  
al par di lui canore.  
Io sol con questa mano  
di sì nobil lavoro  
sarò fabra ingegnosa;  
avrà d'oro la spera e d'or le corde,  
in vario metro un'armonia concorde.  
(Bruni, *EO*, 296-321)

Inconsapevolezza che in entrambi i testi si accompagna, diversamente da quanto avviene per altre eroine, a una sostanziale ignoranza anche del presente che non sia quello chiuso e delimitato degli inferi. Euridice, nel momento in cui scrive, non può sapere se Orfeo sia già al corrente di quanto le è accaduto o debba ancora esserne avvertito da Imeneo<sup>28</sup>, e sente perciò il bisogno di introdurre nella missiva una lunga digressione per narrargli i motivi che hanno causato la propria caduta nel regno dei morti:

E s'hai tu pur desio  
di saper come scesi  
a i sotterranei chiostri,  
benché io pur creder possa  
ch'a te non siasi ignoto,  
il funebre successo  
leggi nel foglio espresso.  
(Bruni, *EO*, 37-43)

Deh, se desio ti cal di mie ruine,  
odi il funesto e memorando eccesso,  
E 'l verde allor, che ti circonda il crine,  
cangia in cipresso.  
(Crasso, *EO*, 17-20)

Altrettanto differente dal modello originale – soprattutto nell'incapacità

---

<sup>28</sup> Ovidio, *Met.*, X, 1-10: «Inde per immensum croceo velatus amictu / aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras / tendit et Orphea nequiquam voce vocatur. / adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba / nec laetos vultus nec felix attulit omen; / fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo / usque fuit nullosque invenit motibus ignes. / exitus auspicio gravior. nam nupta per herbas / dum nova naiadum turba comitata vagatur, / occidit in talum serpentis dente recepto».

di gestire i sensi di colpa e accettare la propria passione per Guiscardo – appare il personaggio di Ghismonda, che nell'epistola bruniana di *Gismonda a Tancredi Principe di Salerno* scrive al padre per comunicargli il proprio suicidio imminente, insieme alla richiesta di poter essere sepolta nella stessa tomba del suo amato.

Il «perfezionamento barocco»<sup>29</sup> del Bruni rispetto alla novella di Boccaccio<sup>30</sup> si manifesta in modo esplicito fin dai primi versi, a partire dalla descrizione di Guiscardo costruita anche sulla minuziosa esposizione dei tratti fisici, attraverso «elementi tipici [...] secentescamente mossi per peculiari movenze»<sup>31</sup>, laddove nella rappresentazione del Boccaccio, secondo quanto osserva Giovanni Getto, il giovane «appare in una luce di esclusivi apprezzamenti morali, rimanendo assolutamente estraneo a qualsiasi attenzione di ordine fisico»<sup>32</sup>:

Era de l'età sua nel più bel fiore  
 il sospirato oggetto; in lui pareva  
 sole la grazia, e la bellezza albore.  
 Se su gli omeri suoi talor cadea  
 con amorosa industria il crin negletto,  
 su gli alabastri allor l'oro piovea.  
 Misto a porpora viva avorio eletto  
 fingea nel volto; il cor ferìa co' vezzi  
 ogni accento ch'apria, svenava un petto.  
 Se co' begli occhi, a lascivire avvezzi,  
 rigido si mostrava, altrui schernia,  
 era dolce il rigor, cari i disprezzi.  
 Ove novo spettacolo scovria  
 di pietate e d'amor, tenero e molle  
 piagneva al pianto, ed al languir languia.  
 (Bruni, *GT*, 13-27)

È soprattutto questa bellezza, seppure accompagnata da innegabili doti morali descritte attraverso moduli eminentemente secenteschi – dall'accenno alla lascivia, all'utilizzo di figure etimologiche (*piangneva/pianto, languir/languia*), passando per la coppia di ossimori *dolce/rigor* e *cari/disprezzi* –, la causa scatenante di un amore che non è più, ed ecco la grande differenza

<sup>29</sup> BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 41.

<sup>30</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV, 1.

<sup>31</sup> BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 365.

<sup>32</sup> GETTO, *Vita di forme e forme di vita*, cit., p. 102.

con il Boccaccio, un nobile sentimento non disgiunto da una umanissima e naturale esigenza fisica, ma un errore del quale pentirsi e nel quale Ghismonda è caduta suo malgrado con mente «forsennata o stolta» («Tenera, ah! troppo, errai, nol nego errai, / ebra d'amore, a vagheggiar rivolta / d'un volto il vago, e di due lumi i rai» Bruni, *GT*, 7-9).

Da questo punto di vista la distanza fra le due figure femminili non potrebbe essere più evidente. La Ghismonda boccacciana, «sempre consapevole e pienamente responsabile dei suoi atti»<sup>33</sup>, riconosce il proprio «natural peccato» e non supplica il padre in cerca di perdono («Tancredi, né a negare né a pregare son disposta»)<sup>34</sup>, ma lo affronta con fermezza e dignità, ponendolo di fronte alle sue responsabilità di genitore colpevolmente incapace di riconoscere e accettare le naturali necessità di una figlia giovane e «generata di carne», e pertanto «piena di concupiscibile disidero»:

a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi [...]. Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani. Sono adunque, sì come da te generata, di carne, e sì poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stato maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sì come giovane e femina, mi disposi a innamorar'mi<sup>35</sup>.

E tuttavia, pur in questa disposizione all'innamoramento, non vi è nulla di accidentale o di subito per «femminile fragilità», ma «un'attività ben controllata di riflessione e di deliberazione da parte della protagonista, la quale prima sceglie “con diliberato consiglio”, poi procura l'incontro “con avveduto pensiero”, infine gode di questo amore “con savia perseveranza”»<sup>36</sup>:

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>34</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV, 1, 31. Cito, qui e in seguito, da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, IV, Mondadori, Milano 1976.

<sup>35</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV, 1, 32-35.

<sup>36</sup> GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, cit., p. 113.

Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con deliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio<sup>37</sup>.

La Ghismonda del Boccaccio, insomma, è una donna che agisce razionalmente, che prende l'iniziativa e addirittura «pensa una nuova malizia» per organizzare e pianificare il primo incontro con Guiscardo («Essa scrisse una lettera, e in quella ciò che a fare il dì seguente per esser con lei gli mostrò»)<sup>38</sup>, diversamente dall'eroina bruniana che, all'opposto, è sempre pronta a presentarsi come vittima delle circostanze e perennemente in balia delle scelte altrui. Lo dimostra la lunga descrizione delle prime fasi dell'innamoramento, nella quale l'iniziativa dell'approccio e la dichiarazione d'amore sono totalmente attribuite a Guiscardo e da questi messe in atto ricorrendo al canonico corredo di timori, speranze, dolenti sospiri, pianti amari e teneri abbracci:

Sì tutto agghiaccia, ed agghiacciato geme;  
e prostatosi a me, dubbio si vede;  
e con diversi affetti or spera, or teme.  
Indi a me bacia e'n un abbraccia il piede;  
e con sospiri e lagrimoso umore  
arde assai, molto spera e nulla chiede.

[...]

Al pianto amaro ed al sospir dolente  
poscia aggiugne il singhiozzo, e 'n queste note  
sfoga il mal, scopre il duolo, apre la mente  
(Bruni, *GT*, 118-129)

L'eroina bruniana si dimostra una figura passiva, incapace di assumersi le proprie responsabilità, anche nella difesa di un amore nel quale rifiuta di riconoscere una componente di naturale desiderio erotico («A le nostre dolcezze Amor sovrano / sempre l'alme guidò: sozzo e lascivo / per lascivo piacer ne scorse in vano» Bruni, *GT*, 175-177), al contrario insistendo, in modo un po' patetico, sulla santa onestà della relazione, addirittura associata alla sacralità del vincolo matrimoniale:

A lui, mio caro amante, al pari amato,  
mentre vago il vagheggio e sposo il rendo,

---

<sup>37</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV, 1, 37.

<sup>38</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV, 1, 7.

ben mostro il cor, ma non l'onor svenato.  
Quanto volte la man secreta io stendo  
per abbracciar Guiscardo, in su la mano  
l'anello marital rimiro e prendo.  
(Bruni, *GT*, 169-174)

La distanza ideologica tra le due donne, allora, è esemplarmente riassunta e concentrata nell'atto stesso della scrittura, laddove la protagonista boccacciana usa la lettera come mezzo pratico per pianificare l'incontro amoroso con Guiscardo, mentre la Ghismonda che scrive al padre nell'epistola del Bruni è una donna supplice e vittima dei propri sensi di colpa, perché combattuta tra l'ammissione del proprio errore – rafforzata dall'accettazione del giusto sdegno del «pio genitore» – e il sentimento d'amore ancora vivo per Guiscardo.

## L'UNIVERSO MASCHILE

Scorrendo rapidamente gli indici dei volumi presi in considerazione, un dato colpisce l'attenzione: undici epistole su trentuno nella raccolta del Bruni sono scritte da uomini, così come sei epistole su quindici prevedono un protagonista maschile ne *Le lettere delle dame e degli eroi* del Della Valle, nove su venti nel *Dispaccio di Venere* del Michiele e addirittura nove su quindici nelle *Epistole Heroiche* del Crasso.

Il dato non è trascurabile se si considera che nel modello di riferimento, vale a dire il testo di Ovidio, le lettere sono tutte redatte da protagoniste femminili, tranne quelle «doppie» che presuppongono la risposta da parte dei vari amanti chiamati in causa, e questo perché, secondo Barchiesi, il mondo delle *Heroides* è un circuito chiuso nel quale le donne, diversamente dall'elegia di epoca augustea, possiedono il monopolio della scrittura<sup>1</sup>. Tuttavia la scelta degli autori di epoca barocca non può essere ridotta al semplice recupero dell'elegia classica pre-ovidiana, ma va inquadrata nella più ampia prospettiva secentesca di ricerca della novità a tutti i costi, della voglia di stupire e, come in questo caso, di reinterpretare un episodio inquadrandolo da una diversa angolazione, inaspettata per il lettore e portatrice di ulteriori significazioni rispetto al testo di partenza. E così impugnano la penna per scrivere cavalieri, dèi, personaggi mitologici e biblici, ognuno desideroso di esternare i propri sentimenti, lanciare le proprie invettive, confessare i propri rimpianti.

---

<sup>1</sup> Cfr. A. BARCHIESI, *Vers une histoire à rebours de l'épigramme latine: le «Héroïdes» «doubles» (16-21)*, in *Épigramme et épopée dans la poésie ovidienne («Héroïdes» et «Amours»)*. En hommage à Simone Viarre, textes réunis par J. FABRE-SERRIS et A. DEREMETZ, Collection UL3 Travaux et recherches, Lille 1999, pp. 56-57: «Les *Héroïdes* simples dérivent donc de l'épigramme et soudain s'en détachent à travers une restriction qui a quelque chose d'hyperbolique: dans ce livre de poésie seules écrivent les femmes. Il ne s'agit pas seulement du fait que toutes les lettres sont signées par des femmes. Il y a plus: c'est un monde où en effet elles seules écrivent et non les hommes [...] un «monde possible» où les héroïnes sont définies par un monopole de l'écriture, qui est aussi une forme d'héroïcité: on est héroïne quand on écrit».

Uno spazio privilegiato occupa la tematica amorosa, sviluppata attraverso il ricorso al topico modulo elegiaco dell'innamorato che affida le proprie dichiarazioni d'amore, o le proprie querele, alle pagine di una lettera, non lesinando il consueto corredo di patetici lamenti, lacrime, preghiere e metafore amorose. Gli esempi, naturalmente, non mancano, a partire dalla raccolta del Della Valle, dove il «supplice» Tancredi invia un «umil foglio» a Clorinda per dichiararle il proprio amore, canonicamente vissuto come dolce prigionia e connotato attraverso le abusate metafore del fuoco e del cuore piagato dagli sguardi della donna<sup>2</sup>:

Al tuo primo apparir, lasso, m'hai tolto,  
piagando il cor, la libertà primiera.  
Son vinto già, son di catene avvolto;  
ma la catena è sol l'aureo tuo crine,  
né laccio mi ferì, ma il tuo bel volto.  
(Della Valle, *TC*, 11-15)

Chi creduto avria mai ch'al caro loco,  
ove l'acque io sperava al labro pronte,  
trovato avessi per bruggiarmi il foco?  
(Della Valle, *TC*, 19-21)

Rapito a vagheggiar (io non so come)  
da saetta mortal sentii passar mi.  
(Della Valle, *TC*, 31-32)

Metafore – in parte già suggerite dalla fonte tassiana<sup>3</sup> – che compaiono anche nell'epistola di *Tancredi a Clorinda* del Brunì, il quale, come si è già visto<sup>4</sup>, ha senza dubbio tenuto conto del precedente del Della Valle per

<sup>2</sup> Metafore alle quali non rinuncia neppure il Michiele per dare voce ai sentimenti amorosi di Adrasto e Ferrau nei confronti di Armida e Angelica: «[...] queste son le note, onde si vale / per chieder pace un cor, quando l'offende / profonda piaga d'amoroso strale. / Tra quanti cori Amor nel laccio prende / d'esser solo felice io mi do vanto, / beato da l'ardor, che 'l sen m'accende» (Michiele, *AA*, 7-12); «D'un incendio immortal così ripiene / le sento omai, che d'amoroso foco / e non di sangue più corron le vene. / Nel mio sen, nel mio cor non v'ha più loco, / che ferito non sia d'acuto strale» (Michiele, *FA*, 7-11).

<sup>3</sup> «E sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco / in che la vide, esca continua al foco. / E ben nel volto suo la gente accorta / legger potria: "Questi arde, e fuor di spene"» (Tasso, *Lib.*, I, 48, 7-8; 49, 1-2); «Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace / ch'egli più viva, volontario more: / è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo / omai tu debbia, e non debb'io vietarlo. / Ecco io chino le braccia, e t'appresento / senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi? / vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento / trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi» (Tasso, *Lib.*, III, 27, 5-8; 28, 1-4)

<sup>4</sup> Cfr. cap. III, pp. 64-66.

costruire il proprio testo. E inequivocabili rapporti di intertestualità con l'epistola del cosentino si possono ravvisare anche qui, a partire appunto dalle immagini, più volte riprese e variate, dell'incendio amoroso e del cuore ferito del protagonista o delle auree chiome della fanciulla (divenute, per l'occasione, petrarchescamente «crespe»<sup>5</sup>):

Ciò che poc'anzi in campo in fra le risse  
col labbro aprii, più che guerrero, amante,  
ch'a te l'orecchio, a me più 'l cor trafisse,  
fu de l'incendio mio fiamma volante,  
[...]

Ecco il sen senza usbergo, or tu l'impiega;  
ecco il mio fianco inerme, egli è ben dritto  
ch'abbia, emulo del cor, pur la sua piaga.  
Svenami il peto tu d'Amor trafitto,  
schiantami il cor dal petto, eccolo ignudo,  
togli la vita omai dal core afflitto  
(Bruni, *TC*, 61-78)

Del fonte ricordar, ben mio, ti déi,  
in cui primier ti vidi, e di quell'onde,  
che fũro l'esca de gl'incendii miei.  
Là mi legâr le crespe chiome e bionde;  
de' miei sospir, de gli amorosi lai  
ancor mormoran l'aure, ardon le sponde.  
(Bruni, *TC*, 16-21)

I riscontri fra i due testi, inoltre, confermano da parte del Bruni una dipendenza dall'epistola del Della Valle anche a livello contenutistico, come dimostrano, per esempio, i passi dedicati a un'ipotetica e futura conversione della guerriera pagana, nei quali Tancredi si auspica che ella abbandoni «l'abborrita dal Cielo idolatria» e si faccia «ancella di Cristo»:

[...] s'avverrà mai, se giorno fia  
che 'l vero Sol tu adori, e ch'abbandone  
l'abborrita dal Cielo idolatria,  
le mie di tanti pregi auree corone  
tributarie al tuo pie' verran fastose.  
(Bruni, *TC*, 100-104)

---

<sup>5</sup> Petrarca, *RVF*, CCXXVII, 1.

Una conversione che non solo riempirebbe di orgoglio Tancredi («Oh di qual spoglia vincitor guerrero n'andrei»), ma rappresenterebbe un valido quanto inaspettato acquisto per l'esercito dei crociati, che potrebbe così giovare di una coppia di guerrieri imbattibili, destinati a compiere eroiche imprese nel nome della fede cristiana, i cui «sacri riti» si diffonderebbero fra tutti i popoli e in ogni luogo:

Se tu fossi de' nostri, oh di qual sorte  
andria superbo il gran Buglione, oh quale  
minaccerebbe altrui catena e morte!

[...]

Già lieto il Franco, il Turco afflitto e tristo  
de' nostri nodi, a noi rivolge il guardo,  
ambi di santo amor servi e di Cristo.  
(Bruni, *TC*, 121-123; 130-132)

Le stesse tematiche della conversione, del matrimonio e delle battaglie condotte sotto le medesime insegne si trovano già nell'epistola del Della Valle, seppure sviluppate in direzione leggermente diversa rispetto al Bruni. Le considerazioni in merito alla possibilità di combattere insieme, per esempio, sono aliene da qualsiasi connotazione religiosa legata a intenti di “evangelizzazione armata”, ma si mantengono in una più letteraria dimensione di *quête* cavalleresca, che prevede anzi la possibilità di abbandonare i rispettivi eserciti per cercare «glorie nove» altrove:

Se t'annoia gradir chi pace priega,  
e sol vaga tu sei di stragi, e guerra,  
armiamci a gara insieme uniti in lega:  
che 'n quanta strada il sol s'aggira et erra,  
s'io sarò teco, poco stimo e lieve  
al nostro impero soggiogar la terra.  
Resti Gerusalem, che certo in breve  
fia vinta, e a noi lasciar, per ir altrove,  
Goffredo et Aladin non sembri greve.  
Guerre così cercando, e glorie nove  
n'andremo, e dove suon d'armi si sente  
farem grido suonar d'eroiche prove,  
che so ben io, ch'esercito possente  
non sarà sì ch'a noi resister possa,  
s'avrai tu me ministro, io te presente.

Così dal freddo Atlante all'onda rossa,  
correr potrem vittoriosi e intanto  
di noi ragionerà l'Asia commossa.  
(Della Valle, *TC*, 82-99)

Addirittura Tancredi, incurante della differenza di religione («benché siam di fè diversa»), si spinge a immaginare un futuro «nodo marital» che generi una prole «possente» quanto i genitori, e soltanto in coda al lungo discorso sulle eroiche imprese, e pudicamente accennato, pone il tema della conversione, quasi avesse timore di urtare i sentimenti religiosi di Clorinda («Ma, se t'eleggerai d'esser di Cristo, / come pur spero, o quanto lieve fia / far con la terra ancor del Cielo acquisto» Della Valle, *TC*, 112-114).

Di segno opposto appare invece la scelta del Bruni, il quale, forse guidato da scrupoli di controriformistica correttezza, pone la conversione della guerriera pagana come presupposto necessario alla costruzione di un legame saldo e duraturo, sotto forma di «sacro laccio» che faccia di Clorinda la «gran sposa eletta»<sup>6</sup>. Legame nato e mantenuto sotto il segno della più casta onestà, alieno da qualsiasi pensiero lascivo o desiderio di languidi abbracci e finalizzato, in attesa del vagheggiato vincolo matrimoniale, a un semplice «volger d'occhi, or tremolo, or furtivo»:

Bramo con puro amor men duro il ghiaccio  
sol mirar del tuo cor, non già lascivo  
languirti in grembo e tramortirti in braccio.  
Il pregio d'onestà sia intatto e vivo,  
siesi del nostro amor l'ultima meta  
un volger d'occhi, or tremolo, or furtivo.  
(Bruni, *TC*, 91-96)

A ben vedere, insomma, l'intero discorso di Tancredi non appare soltanto come l'appassionata dichiarazione di un uomo innamorato, ma sembra anche teso, seppur in modo velato, a costruire un codificato e tradizionale ruolo femminile per Clorinda, come lasciano intendere gli ultimi versi dell'epistola, nei quali viene evocata la figura del suocero Ruggero d'Altavilla che aspetta la fanciulla per onorarla in quanto generatrice di una stirpe di re ed eroi:

---

<sup>6</sup> «Con sacro laccio ambiziosa e lieta / si legherebbe a te l'anima mia, / ma 'l contende la Fé, s'Amore nol vieta; / [...] / Fra l'altrui scelte e riverite spose / sarai tu sol la mia gran sposa eletta, / poiché Amore ogni grazia in te ripose» (Bruni, *TC*, 97-99; 106-108).

Lieto quivi t'attende, umil ti prega,  
perché tu giunga ad eternar suoi fregi,  
e lo scettro a te sola inchina e spiega,  
onde spera d'eroi serie e di regi.  
(Bruni, *TC*, 214-217)

Se Tasso fa di Clorinda un personaggio epico, la cui grandezza è suggellata dalla gloriosa morte in duello, il Bruni riporta l'eroina entro un più ristretto e tipico ruolo muliebre, attuando così quella che potremmo definire, parafrasando Sergio Zatti<sup>7</sup>, una sorta di *reductio ad unum* della multiforme donna guerriera e pagana all'uniforme modello di donna cristiana, moglie e madre.

Proseguendo nella definizione di un canone maschile nel genere delle epistole eroiche, meritano di essere prese in considerazione situazioni sentimentali un po' particolari, che si distinguono dal modello fin qui descritto.

È il caso, per esempio, di Ruggiero che, rispondendo ad Alcina nella raccolta del Michiele, oppone un netto rifiuto alle rinnovate profferte amorose della maga, alla quale non soltanto rinfaccia il passato inganno, ma anche l'attuale «lascivo invito», tanto più inopportuno e inaccettabile, par di capire, ora che è associato a un ripugnante aspetto fisico ampiamente descritto<sup>8</sup>:

Com'hai pensier sì follemente ardito?  
Come de l'onestà sì rompi il freno,  
ch'osi farmi ad amar lascivo invito?  
(Michiele, *RA*, 7-9)

Di brutezza spettacolo peggiore  
non sa mirare il sol da l'Oriente  
fin dove in grembo a l'ocean si more.  
Hai le chiome rapite a morta gente,  
finto il candor del seno e de le mani,  
e mentiscono gli occhi il raggio ardente.  
(Michiele, *RA*, 40-45)

L'odio e il disprezzo nei confronti di Alcina – attenuati soltanto nella finale concessione di una possibile futura amicizia, a patto che la maga cancelli il suo «vecchio desio» e muti il «vizio in virtù» – si esprimono a

<sup>7</sup> Cfr. S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella «Gerusalemme liberata»*, Olschki, Firenze 1976.

<sup>8</sup> Diversamente dalla fonte ariostesca, dove Ruggiero, su consiglio di Melissa, evita accuratamente di far sapere ad Alcina che ora, grazie all'anello magico, egli può vederla nel suo reale aspetto: «Ma come l'aviso Melissa, stette / senza mutare il solito sembante» (Ariosto, *Fur.*, VII, 75, 1-2).

più riprese anche attraverso il sarcasmo di metaforizzati paragoni («Se teo vienne in paragon Megera / sarà presso il tuo sordido sembante / un'angetta de l'eterna sfera») o l'ironico invito a cercare l'amore tra i mostri infernali, dove potrà trovare esseri simili a lei e godere dei baci scambiati con le tre fauci del «can tartareo»:

Se viver brami riamata amante,  
e di tenerti un degno drudo a canto,  
che 'l tuo vasto desio pascer si vante,  
passa al regno de l'Orco et ivi il vanto  
di ritrovarlo avrai, né poscia in vano  
fia che tu versi innamorata il pianto.  
La giù col Re del Tartaro inumano  
ha più d'un mostro reo fosco soggiorno  
pari a te di beltà, di core insano.

[...]

Fatta del can tartareo amico impaccio,  
da tre bocche averai baci più spessi.

(Michiele, *RA*, 58-66; 73-75)

Altrettanto originale, almeno dal punto di vista tematico, è la vicenda amorosa contenuta nell'epistola di *Hidraspe a Diane*a del Michiele e ripresa dal terzo libro della *Diane*a di Giovan Francesco Loredano<sup>9</sup>. Si tratta, infatti, della storia di Hidraspe, principe di Ibernìa, che si innamora del ritratto di Dianea («M'accese l'alma e mi trafisse il petto, / [...] / in angusto ritratto augusto aspetto» Michiele, *HD*, 22-23) e decide di girare il mondo alla stregua dei cavalieri antichi per sfidare tutti coloro che non riconosceranno la superiore bellezza della fanciulla rispetto a qualsiasi altra donna<sup>10</sup>:

---

<sup>9</sup> *La Diane*a di Gio. Francesco Loredano *Nobile Veneto, Libri quattro*, Giacomo Sarzina, Venezia 1635.

<sup>10</sup> Ecco come lo stesso Hidraspe racconta la propria storia nel testo del Loredano: «Io sono Hidraspe Principe d'Ibernìa isola del Mar d'Oceano. Mentre me ne stavo a godere gli agi della Patria, e la felicità del comando, Amore venne a inquietarmi. Si servì del ritratto di Dianea Principessa di Cipri, che capitato in Ibernìa ebbe più cuori che gli donarono la libertà, che occhi che vi fermassero lo sguardo. Era accompagnato da due altre pitture, che l'averei forse credute più che belle, se non avessi veduto un paragone così disuguale. Dianea dunque fatto l'idolo delle mie compiacenze m'occupò di maniera l'animo, che i riposi della notte e tutte l'ore del giorno erano impiegate da me nell'adorazione di quel bello. Mia madre, più pietosa che saggia, credendo di levarmi al cuore quello che mi conteneva alla vista, me la fece rapire in tempo ch'io non potei impedirla. Sdegnato contro la madre, e contro me stesso, partii con disegno d'arrivare in Cipri per conseguirla per moglie [...]. Dovendo però comparire inanzi all'idea della bellezza, feci risoluzione di vestirmi con qualche carattere di merito, portando a Dianea qualche saggio del mio valore.

Ma pria ch'io venga a te, per ogni lito  
 vuo' sostener con l'armi al paragone,  
 che non ha paragon chi m'ha ferito.  
 (Michiele, *HD*, 82-84)

Tuttavia, poiché in questo caso il tema è già di per sé originale e bizzarro – e come tale atto a suscitare l'interesse di molti romanzieri barocchi<sup>11</sup> e dei poeti marinisti, come dimostra, per esempio, il sonetto *Innamorato del ritratto di bella donna* composto qualche anno più tardi dal Battista e ricco di arguzie sulla natura fittizia del ritratto<sup>12</sup> –, al Michiele non resta che perfezionare la materia esasperando i toni elegiaci (con l'immane corollario di lacrime, sospiri e patetici effetti) e l'aspetto retorico, magari ricorrendo a similitudini prese a prestito, come quella, già usata dal Bruni nell'epistola di *Gismonda a Tancredi Principe di Salerno*, della lettera che si apre come il cuore dell'innamorato:

Ma se d'aprirmi il core ebbe la chiave  
 tuo finto aspetto, or queste carte ancora  
 d'aprir, di rimirar non ti sia grave.  
 (Michiele, *HD*, 49-51)

In altri casi la ricerca di novità-meraviglia si ottiene introducendo a parlare, o meglio a scrivere, non più personaggi letterari, ma uomini realmente esistenti, come Carlo I d'Inghilterra o Platone che, nella raccolta del Crasso, inviano le proprie lettere rispettivamente alla moglie Enrichetta Maria di Borbone e al proprio allievo Aristotele. Oppure come Ovidio che, ormai giunto nella lontana Tomi sul Mar Nero, scrive alla donna che ama per ribadirle il proprio

---

In tutte le corti nelle quali finora son capitato ho difeso contro tutti i cavalieri che affermavano il contrario, che Dianeia è Regina della bellezza, e che l'assignarle il paragone era un sostenere il falso e un defraudare il giusto. L'armi saranno a beneplacito dei cavalieri. I vinti lasceranno i loro nomi con quelli delle dame che servono» (*La Dianeia di Gio. Francesco Loredano*, cit., pp. 193-194).

<sup>11</sup> Oltre alla *Dianeia* del Loredano, si possono ricordare, tanto per fare qualche esempio, *La Stratonica* di Luca Assarino, *La donzella desterrada* e *l'Eromena* di Giovanni Francesco Biondi, *Il principe ermafrodito* di Ferrante Pallavicino e gli *Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria* di Francesco Belli. Per questo argomento si rimanda a A.M. PEDULLÀ, M. DI RIENZO, *Eros e thanatos nel romanzo barocco italiano*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, pp. 66-74.

<sup>12</sup> «Oh, chi me 'l crede? Io che delusi Amore, / sotto il giogo d'Amor mi trovo avvinto, / e quel che sembra a me scorno maggiore, / da simulacro inerme oggi son vinto. / Già mi vela il pensier lino dipinto, / adombrata beltà m'adombra il core, / sento da finta immago ardor non finto, / e mi dà vivo duol morto colore. / Ho tutti a cieca larva i voti intenti, / tributo a sordo nume i miei sospiri, / narro ad idolo muto i miei lamenti. / Così non han conforto i miei martiri, / refrigerio non provo a' miei tormenti, / e rimedio dispero a' miei deliri» (cito dall'antologia di GETTO: *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, cit., p. 400).

amore, secondo quanto riporta il Michiele nell'epistola di *Ovidio a Corinna*. In questo caso è interessante rilevare, tra l'altro, come sia l'*Argomento* che l'*incipit* della lettera siano fuorvianti, poiché suggeriscono una prospettiva di lettura, impostata sul lamento dell'amante per la lontananza dalla donna che ama, che viene in realtà disattesa nello sviluppo della lettera. L'intera epistola, infatti, non è altro che un'accurata difesa della propria attività poetica da parte di Ovidio, una sorta di arringa difensiva in favore di quella poesia d'amore che sembra aver avuto un peso decisivo nella sua condanna, e che invece non ha avuto conseguenze per altri poeti illustri: Anacreonte ha cantato «Bacco e Citerea» eppure non viene accusato per questo, così come non è colpevole Saffo che «insegnar già solea / de le fanciulle i più graditi amori»; a Battide «non nocque i propri errori / render chiari nel canto, e far palesi / de la sua mente i più lascivi ardori», mentre il «giocosio» Menandro, addirittura, «suol [...] / e da le giovanette, e da' fanciulli / perché letto egli sia, stimarsi buono»; nessuno, infine, mette in dubbio la poesia di Omero, sebbene l'*Iliade* «piena esser si vede / sol d'impudichi adulteri trastulli» e nell'*Odisea* «una sol donna a mille amanti / lontana dal marito i cori accende». E le stesse considerazioni valgono per i “romani” Catullo, Cornelio Gallo e Tibullo:

Che non segnò ne' versi, e che non disse  
allor Catullo, che per Lesbia al seno  
l'arcier di Gnido acuto stral gli affisse?  
Di poco onesto affetto, egli ha ripieno  
il libro suo, mentre d'amore acceso  
al senso lusinghier disciolse il freno.  
Né, perch'ha di Licori a cantar preso  
con delicato stil, Cornelio Gallo  
puote dal canto suo restar offeso.  
Non commise di me già minor fallo  
Tibullo al nostro Imperator ben noto  
ma per questo bandito, ah, già non hallo.  
(Michiele, *OC*, 218-229)

Se tutti «gli autori molli et amorosi» dovessero essere condannati per i loro «leggiadri e teneri concetti», è l'amara constatazione di Ovidio, egli non sarebbe il solo a trascorrere il resto dei propri giorni in esilio:

Se de' leggiadri e teneri concetti  
tutti gli autori molli et amorosi  
fuorusciti ad andar fossero astretti,

io sol privo di pace e di riposi  
esule cigno e tra barbara gente  
i giorni non trarrei mesti e penosi.  
(Michiele, *OC*, 152-157)

Altre volte, per un di più di novità, trovano spazio all'interno delle raccolte anche sentimenti diversi da quelli amorosi e che contribuiscono a creare un universo maschile altrettanto vario e mosso quanto quello femminile. Si pensi, per esempio, alla lettera di *Argante a Tancredi* del Bruni e alla sprezzante ironia del guerriero circasso di fronte a quella che egli considera una fuga indegna da parte di Tancredi («Folle, ricerchi in van stranio ricetta / con fuga indegna [...] Bruni, *AT*, 16-17).

Rispetto alla minacciosa constatazione dell'inutilità della fuga da parte dell'avversario espressa da Argante nella *Liberata*<sup>13</sup>, le parole del personaggio bruniano esprimono una chiara volontà di derisione, ottimamente condensata nell'immagine ingegnosa di Tancredi vinto dalle armi del «vezzosetto Arciero», cioè Eros:

Siasi tuo Marte il vezzosetto Arciero,  
lussureggi il tuo crin spiegato al vento,  
né 'l ricopra più mai piuma e cimiero.  
La man ministri ardor, non già spavento;  
e pur dianzi fugace, il pie' si cinga,  
stellato rubin, sprone d'argento.  
A le pugne d'Amor l'alma s'accinga,  
e tempri l'armi innamorate e care  
bacio sòave e tenera lusinga.  
(Bruni, *AT*, 34-42)

Un simile uso dell'ironia a scopo denigratorio viene utilizzato dal Bruni anche nella lettera di *Turno a Lavinia*, nel momento in cui il re latino esalta il proprio valore, per contrasto, attraverso la messa in risalto delle "virtù" di Enea, vale a dire la codardia e l'infedeltà:

Distese, è ver, brutto di sangue, al piano  
Lauso il giovane eroe, che di bellezze  
amò contese, e non contese in vano;

---

<sup>13</sup> «Che fa dunque Tancredi? e dove stassi? / Minaccia il ciel con l'arme, e poi s'asconde / fidando sol ne' suoi fugaci passi; / ma fugga pur nel centro e 'n mezzo l'onde, / ché non fia loco ove sicuro il lassi» (Tasso, *Lib.*, VII, 85, 2-6).

opra certo regal, rare prodezze,  
vincer chi è più ch'a l'armi, atto a gli amori,  
con chiome a i fregi anzi ch'a l'elmo avvezze!  
(Bruni, *TL*, 70-75)

La vittoria ottenuta nei confronti di un giovane inesperto come Lauso, più avvezzo alle avventure amorose che alla guerra, rappresenta, dal punto di vista di Turno, la prova più evidente non solo della viltà dell'avversario, ma anche del suo scarso valore nel mestiere delle armi, come dimostrerebbero anche le reiterate fughe nei momenti cruciali di una battaglia o di un duello, magari con l'aggravante di un femminile aiuto divino che lo avvolge in una nube<sup>14</sup> o lo curi con erbe magiche:

In van da me fia che 'l difenda e cinga  
feminea nube, in van ch'amor mendiche,  
e 'n mirra e 'n nardo il molle crine intinga;  
in van ch'a risaldargli altri fatiche  
le piaghe, e colga con pietoso esempio  
dittamo d'Ida in su le piagge apriche.  
(Bruni, *TL*, 223-228)

E se le accuse fin qui formulate non dovessero essere sufficienti a convincere Lavinia circa l'indegnità di Enea, ecco giungere il pesante sarcasmo su quello che dovrebbe apparire, agli occhi della donna, come il suo peggior difetto, vale a dire la comprovata inaffidabilità sentimentale che lo rende incapace di costruire e mantenere un saldo legame affettivo e che lo porta a preferire i piaceri di Bacco a quelli dell'amore:

Mai nol legò laccio amoroso e saldo,  
ma sol scioglie con Bacco il sospir roco,  
e vie più che d'Amor, di vino è caldo  
(Bruni, *TL*, 175-177)

Parallelamente alla sistematica denigrazione del rivale fin qui descritta – e alla quale si potrebbero aggiungere, per completezza, le maligne insinuazioni circa l'inutile contributo da questi offerto in occasione della caduta di Troia, nonché la sua repentina e poco gloriosa fuga<sup>15</sup> – il discorso

---

<sup>14</sup> In realtà è Apollo ad avvolgere Enea con una nube, dopo che Venere lo ha soccorso comprendolo con il suo peplo (cfr. Omero, *Iliade*, V, 311-346).

<sup>15</sup> «E 'n tanto il forte Enea d'amico e grato / sonno inebria la mente, e molle il fianco /

di Turno prevede e sviluppa, infine, una *pars construens* affidata all'arrogante esaltazione delle proprie virtù militari, dimostrate dall'uccisione del giovane Pallante:

Con questa destra, a vincer sempre avvezza,  
de' più superbi ed orgogliosi in campo  
schiaccerò il capo, abbasserò l'altezza.  
Ecc'or chi parve in guerra un tuono, un lampo,  
da la mia spada, che lampeggia e tuona,  
non trova al suo morir riparo o scampo.  
Questi è il forte Pallante [...]  
Ma che? Sotto il mio braccio ei giace anciso  
(Bruni, *TL*, 7-13; 46)

A conclusione di questa galleria di caratteri maschili, infine, meritano un accenno il rimpianto e il pentimento provati dal personaggio di Adamo nell'epistola di *Adamo ad Eva* del Crasso e, soprattutto, la varietà di sensazioni che caratterizzano Scedaso, protagonista dell'epistola di *Scedaso al Senato di Tebe* del Bruni. Qui, infatti, la figura del padre straziato dal dolore per la perdita di due figlie, suicidatesi in seguito alla violenza subita, condensa in sé tutta una gamma di sentimenti in rapida successione: lo smisurato amore paterno, che si esprime nella lunga descrizione delle figlie, il dolore lacerante di fronte alla loro morte, l'ira e il legittimo desiderio di giustizia, e infine l'insaziabile sete di vendetta di fronte all'insensibilità e allo scherno degli Spartani (ai quali profetizza, in deroga alle norme del genere, che solitamente non prevedono la conoscenza del futuro da parte di coloro che scrivono, la futura sconfitta ad opera dell'esercito tebano guidato da Epaminonda):

perché la mente a i vaticini apersi,  
più d'uno innumerabile squadrone  
contro Sparta pugnar previdi e scersi.  
Vidi ch'ivi teban prode campione  
schiererà glorioso immenso campo,  
perché giusta pietà quinci risuone.

---

mostra, non già del nobil ferro armato. / Indi sorge dal lin morbido e bianco, / da' lamenti de' suoi riscosso e desto, / tolto dal sonno sì, non sazio o stanco; / sì che a lo scampo audace, al fuggir presto, / dal già sconfitto, incenerito muro / parte, in semblante lagrimoso e mesto; / [...]  
/ Poscia, mentr'arde e 'n guerra oppressa giace / Troia infelice, egli con ciel sereno / scioglie a l'aure seconde i lini in pace» (Bruni, *TL*, 115-129).

Vidi ch'a danni suoi riparo e scampo  
Sparta non ha; già, già n'ascolto e scerno  
degli oricalchi il tuon, de' brandi il lampo.  
(Bruni, *SST*, 199-207)

Capacità di prevedere il futuro che si ritrova nella lettera del Crasso, dove Adamo si rivolge alla compagna con accenti mesti e patetici per dolersi del proprio peccato. L'epistola, costruita su moduli di elegiaco rimpianto per la potenziale felicità perduta, nonché densa di considerazioni sulla mutevolezza della sorte umana, si chiude, infatti – attraverso il consueto apparato retorico di antitesi («A ruina d'un uom, riparo un Dio»), ingegnose metafore («In un legno fallai»; «egli morrà in un legno») e paronomasie inserite dentro strutture a chiasmo («morir» / «vite» - «vita» / «morte») –, con l'annuncio profetico della venuta di Cristo:

Ma verrà tempo, onde de l'empio il pio  
pagherà con la vita il fallo indegno;  
A ruina d'un uom, riparo un Dio.  
Se a farmi io d'uomo un Dio su 'l patrio Regno  
in un legno fallai, per tor l'errore  
da Dio fatt'uomo egli morrà in un legno.  
S'io già de l'innocenza il bel candore  
macchiai, ei verserà da sue ferite  
le mie macchie a lavar, vermiglio umore.  
Con meraviglie al fin non mai più udite,  
dal cader suo risorgerà mia sorte,  
dal suo morir rinasceran più vite,  
la mia vita uscirà da la sua morte.  
(Crasso, *AE*, 190-202)



VI  
LE EROINE DEL *FURIOSO*

Tra gli episodi tratti dal *Furioso* merita una particolare attenzione – accanto alle vicende di Fiordispina e Ricciardetto e Alcina e Ruggiero – quello di Olimpia e Bireno, situazione classica dell'eroina abbandonata che, in preda alla disperazione, invano rivolge le proprie querele all'amato che si allontana sulle onde con le vele spiegate.

L'esplicita derivazione dall'epistola ovidiana di Arianna a Teseo offre infatti agli autori secenteschi la possibilità di dimostrare la propria capacità creativa attraverso ampliamenti, variazioni ingegnose e argute metafore, non solo rispetto al brano ariostesco, ma anche nei confronti della fonte classica, differenziandosi nettamente, da questo punto di vista, dal precedente cinquecentesco delle *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto* del Filippi, che si limita alla semplice trasposizione dell'episodio in chiave epistolare mantenendo un rapporto di esplicita intertestualità sia con il modello ariostesco che con la fonte classica. Del *Furioso* esso ricalca la veste formale fin nella ripresa di immagini particolarmente ricercate, come quella del ventre delle fiere che, nella speranza disperata della protagonista, dovrebbe diventare sepolcro atto ad accogliere le sue misere spoglie:

E voi pietosi lupi, ed orsi fidi,  
poiché gli uomini crudi m'han tradita,  
deh venite a veder su questi lidi  
l'acerbo fin de la mia afflitta vita.  
E poi che stanco di lamenti, e stridi  
lo spirto avrà da me fatto partita,  
perch'io non resti in su la terra dura,  
datemi al vostro ventre sepoltura  
(Filippi, *OB*, 8)

Del testo ovidiano sfrutta invece la struttura dei versi 113-118<sup>1</sup> per costruire la lunga serie di apostrofi che Olimpia rivolge agli elementi della natura, in qualche modo responsabili della sua triste condizione (in particolare i venti e la luna che hanno propiziato la fuga di Bireno):

E voi fallaci venti ancor parati  
 foste per far, che 'n pianto mi consume  
 col dar a i legni, pur meco spietati  
 nel volo fier così spedite piume.  
 E tu Cinzia crudel co i rai spiegati  
 gli insegnasti la via, col chiaro lume,  
 perché si vegga poi, ch'a farmi guerra  
 il Ciel si congiurò, l'acqua, la terra.  
 (Filippi, *OB*, 13)

I pochi momenti di distacco dai modelli, e dal *Furioso* in particolare, denunciano, per altro, qualche limite di ispirazione, ben testimoniato dalla difficoltà di sviluppare il tema della presenza ossessiva e incombente della morte e della tensione autodistruttiva, se non attraverso l'eccesso melodrammatico (ai limiti della comicità involontaria) della descrizione dei vari tentativi di suicidio per mezzo di una pietra aguzza o di un laccio da stringere attorno al collo («Spesse fiate per ferirme, ahi lassa / aguzzo un sasso, e poi non alzo il braccio, / perch'un altro pensier inanzi passa, / e vuol gettarmi al collo intorno un laccio» Filippi, *OB*, 19, 1-4).

Diverso l'approccio degli autori barocchi, a cominciare dal Della Valle che, pur mantenendosi fedele al brano ariostesco nell'architettura testuale<sup>2</sup>, inserisce alcune varianti interessanti non solo di tipo formale ma anche contenutistico, come nei versi che seguono:

Or, per Sposa non pur, ma per ancella  
 m'hai rifiutato, e pur'è ver, ch'è mio  
 il titolo di fedel, se non di bella.  
 (Della Valle, *OB*, 28-30)

<sup>1</sup> Ovidio, *Her.*, X, 113-118: «Vos quoque crudeles venti nimiumque parati / flaminaque in lacrimas officiosa meas; / dextera crudelis, quae me fratremque necavit / et data poscenti, nomen inane, fides: / in me iurarunt somnus ventusque fidesque».

<sup>2</sup> Si vedano, a titolo di esempio, i versi relativi all'impossibilità di tornare in Olanda, in Fiandra o in Frisia ricalcati su *Fur.*, X, 30-32: «Che, s'io non moro qui, misera ir deggio / forse alla bella Olanda ove son nata / de gli avi miei famosi antico seggio? / Ah no, che per amarti è desolata, / et altrui serve: in Fiandra ir più non lice, / ch'ogni terra ho per te venduta e data. / In Frisia, ove potei regnar felice, / e per te rifiutai l'esser Reina, / andrò forse mendica e meretrice?» (Della Valle, *OB*, 58-66)

Intanto Olimpia rimprovera Bireno di averla rifiutata non solo come sposa ma anche come serva, particolare questo non riscontrabile nel *Furioso* e tanto meno nella fonte classica, dove, anzi, Arianna respinge decisamente l'ipotesi di una possibile condizione servile, rivendicando orgogliosamente la propria nobiltà<sup>3</sup>. *Variatio* tanto più significativa in quanto, recuperando una caratteristica dell'Arianna catulliana<sup>4</sup>, introduce il classico motivo del *servitium amoris* di ascendenza elegiaca, rivisitandolo, però, secondo la prospettiva rovesciata della donna serva anziché *domina* che lo stesso Ovidio, in maniera innovativa, aveva invece introdotto nell'epistola di Briseide ad Achille<sup>5</sup>.

Ma non è tutto. A un certo punto Olimpia, seppure di sfuggita, fa riferimento alla propria bruttezza, contraddicendo esplicitamente l'Ariosto, il quale sostiene invece che la «donzella» era «oltre che bella, / più ch'altra al mondo affabile e soave»<sup>6</sup>. Si tratta certo di un'annotazione a prima vista irrilevante, forse dettata dall'estremo tentativo di riconquistare Bireno attraverso lo svilimento del proprio aspetto fisico in contrapposizione alla propria fedeltà, o più semplicemente della falsa modestia di una donna che sa invece di essere bella; tuttavia, a ben vedere, è sintomatica di un gusto tutto secentesco per la rottura dei canoni estetici femminili, di una predilezione per la bruttezza, per la diversità e per tutto ciò che rappresenta uno scarto rispetto agli ideali di bellezza muliebre in auge da Petrarca in poi e che ampio spazio trovano nella lirica barocca<sup>7</sup>.

Interessante, infine, la conclusione dell'epistola, dove, diversamente dal testo ovidiano – che sembra lasciare aperta la possibilità di una soluzione positiva, attraverso l'estrema invocazione al fuggitivo affinché torni indietro almeno per raccogliere le spoglie dell'eroina – Olimpia riacquista in

<sup>3</sup> «Tantum ne religer dura captiva catena, / neve traham serva grandia pensa manu, / cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi» (Ovidio, *Her.*, X, 89-91).

<sup>4</sup> Catullo, LXIV, 158-163: «Si tibi non cordi fuerant conubia nostra / Saeva quod horrebas prisca praecepta parentis, / At tamen in vestras potuisti ducere sedes, / Quae tibi iocundo famularer serva labore, / Candida permulcens liquidis vestigia lymphis / Purpureave tuum consternens veste cubile» (cito da: CATULLE, *Poésies* [1949], texte établi et traduit par G. LAFAYE, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Quatrième édition revue et corrigée, Société d'édition «Les Belles Lettres», Paris 1958).

<sup>5</sup> «Victorem captiva sequar, non nupta maritum: / est mihi, quae lanas molliat, apta manus. / [...] / Nos humiles famulaeque tuae data pensa trahemus / et minuent plenas stamina nostra colos» (Ovidio, *Her.*, III, 69-70; 75-76).

<sup>6</sup> Ariosto, *Fur.*, IX, 19, 3-4.

<sup>7</sup> GETTO, *Lirici marinisti*, in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 71: «Anche l'assenza della bellezza, o comunque la presenza in essa di note disarmoniche, costituisce inizialmente un motivo di variazione delle troppe donne belle e bellissime cantate dai petrarchisti».

un attimo tutta la propria dignità di donna e di regina e, come se in quel momento soltanto percepisse lucidamente la drammaticità della propria condizione, con un trapasso repentino quanto melodrammatico si lancia verso il precipizio:

già per dar fine alle mie pene amare,  
 prendo le vie vicine a restar morta:  
 ecco il mio precipizio: io corro al mare.  
 (Della Valle, *OB*, 182-184)

Meno esplicita, ma altrettanto rassegnata al destino di morte che l'attende, appare l'Olimpia tratteggiata dal Bruni nelle *Epistole Eroiche*, tanto da invocare il vento affinché si faccia messaggero delle sue querele presso l'amante («a voi mi volgo, o Venti [...] / Queste note d'amore, ch'afflitta accoglio / recate a lui» *OB*, 191-193), nonché eterno testimone e cantore della sua fine crudele:

[...] fie noto almen ch'al cor tradito  
 è fido messo il vento; e 'n questi sassi  
 pianger ei sempre e mormorar sul lito  
 de biasmi tuoi, de la mia morte udrassi.  
 (Bruni, *OB*, 199-202)

Coerentemente con la scelta di privilegiare la fonte ovidiana, inoltre, manca, qui come nel precedente cinquecentesco del Filippi, qualsiasi riferimento al *Carme* LXIV di Catullo e quindi alla maledizione invocata contro il fuggitivo<sup>8</sup>. Maledizione presente invece nel testo della Valle<sup>9</sup>, dove, tuttavia, la protagonista non delega la propria pulsione punitiva invocando l'intervento divino (che pure potrà esserci *a posteriori* anche non richiesto, in quanto atto dovuto, conseguenza inevitabile dell'infedeltà maschile<sup>10</sup>), ma

<sup>8</sup> Queste le parole con le quali l'Arianna catulliana si rivolge alle Eumenidi: «Vos nolite pati nostrum vanescere luctum, / Sed quali solam Theseus me mente reliquit, / Tali mente, deae, funestet seque suosque» (Catullo, LXIV, 199-201).

<sup>9</sup> Maledizione ripresa anche, e non a caso, da un "classicista" come Ottavio Rinuccini nella sua *Arianna*, rappresentata nel 1608 a Mantova in occasione delle nozze tra Enrico IV di Francia e Maria de' Medici con musiche di Claudio Monteverdi: «O nemi, o turbi, o venti, / sommergetelo voi dentr'a quell'onde! / Correte, orche e balene, / e de le membra immonde / empiete le voragini profonde» (*Arianna*, VI, 838-842). Cito da O. RINUCCINI, *Drammi per musica*, a cura di A. DELLA CORTE, Utet, Torino 1958, p. 145.

<sup>10</sup> «E intanto il nome tuo col titol d'empio / s'udirà sempre, e moverassi il cielo / a far di me vendetta e di te scempio» (Della Valle, *OB*, 163-165).

si fa essa stessa strumento di vendetta sotto forma di spirito che terrorizza Bireno, riempiendogli il cuore di angoscia e di dolore («Tosto avverrà, che da le membra sciolto / vedrai lo spirto mio qual furia accesa, / scoterti il core, e spaventarti il volto» Della Valle, *OB*, 154-156).

Che il testo del Bruni sia decisamente meno legato al modello del *Furioso* e già pienamente intriso di gusto barocco rispetto ai testi fin qui analizzati appare evidente, d'altra parte, fin dai primi versi, dove spicca, per esempio, la metafora del corpo usato come foglio sul quale scrivere con il sangue e le lacrime («ti scrivo, or ch'è mio foglio il proprio velo, / e mi scusan l'inchiostro il pianto e 'l sangue» Bruni, *OB*, 11-12) oppure, poco oltre, nella rievocazione, ormai risentita, della notte d'amore goduta sul semplice e improvvisato talamo («qui, sovra puro e non pomposo letto»), dove il rapido accenno alle «voglie fervide e vivaci» della protagonista introduce una nota di sensualità tutta secentesca, subito rattenuta e frustrata dalla mancata descrizione di particolari a un tempo dolci e crudeli:

Pur posasti con me, d'amore accesa,  
sovra lo scoglio, a cui fe' cielo e tetto  
la tela, qual piramide distesa;  
qui, sovra puro e non pomposo letto,  
le membra a noi legò dolce quiete,  
core a cor, labbro a labbro avvinto e stretto?  
Ma sei i corpi giaceano immersi in Lete,  
sol le mie voglie fervide e vivaci  
veggiavan sempre innamorate e liete.  
Taccio quei che pria diedi amplessi a baci,  
e quei ch'ebbi da te di fèle aspersi,  
sol dal labbro scoccati, empì e fallaci.  
(Bruni, *OB*, 34-45)

Tipicamente barocco è anche il successivo catalogo di *exempla* tratti dalla letteratura classica e relativi ai tristi casi di fanciulle tradite e abbandonate: Arianna, Didone, Medea, Fillide, Enone, Ipsipile, Deianira e, sorprendentemente, anche Elena, che eroina abbandonata non è di certo. La prevedibilità dell'elencazione – tratto tipico della poesia barocca, appunto – è tuttavia riscattata dall'apostrofe di Olimpia, che idealmente esorta Bireno a compiere un viaggio immaginario che lo porti a Creta, a Cartagine e in Colchide, e a identificarsi con Teseo, Enea e Giasone, mancati di fede verso donne che li avevano accolti come ospiti:

Sì, sì, solca, deh solca il mar sonante,  
ne l'arene cretensi ancor t'aspetta  
il fil possente ed Arianna amante.  
Su, su, l'ordito corso a' lini affretta,  
de la bella Cartago in su la riva  
t'offre Dido col cor la reggia eletta.

[...]

Vola, deh vola, ove coi Ciel destina  
al tuo crine il diadema, in strani lidi,  
di Colco la venefica reïna.

(Bruni, *OB*, 76-87)

Nella fantasia di Olimpia, dunque, Bireno diviene l'attualizzazione di un modello che racchiude in sé tutte le caratteristiche degli amanti infedeli e traditori della letteratura di ogni tempo, simbolo e moderna incarnazione dell'incostanza maschile, da contrapporre alla monolitica fedeltà sentimentale delle donne, troppo spesso svilita e negata<sup>11</sup>:

E pur livida lingua oggi si trova,  
che 'l nostro sesso ingiuria, infido il chiama,  
dove s'ha di sua fè più d'una prova.

(Bruni, *OB*, 115-117)

Un caso a sé rappresenta la figura di Alcina, la cui vicenda sentimentale, che emerge sia dal testo del Filippi che dalle riletture secentesche del Della Valle e del Michiele, è decisamente più articolata rispetto alla fonte ariostesca, soprattutto nel senso di un maggiore approfondimento psicologico del personaggio. L'Ariosto, infatti, non si sofferma sulla descrizione del dolore e dei lamenti della maga come aveva fatto, rifacendosi alla figura della Didone ovidiana, nel caso di Olimpia. La reazione di Alcina di fronte alla fuga di Ruggiero è infatti circoscritta e racchiusa in una sola ottava<sup>12</sup>. Nelle epistole eroiche, invece, la maga assume il ruolo della protagonista, in quanto *puella laesa* che scrive al guerriero cristiano nel tentativo di riconquistarlo, convincendolo a non abbandonarla.

L'Alcina tratteggiata dal Filippi, per esempio, è fondamentalmente una

---

<sup>11</sup> Non è da escludere che il riferimento sia proprio al Della Valle, il quale affida alla vena risentita di Orlando un severo atto d'accusa nei confronti dell'insensibilità e della crudeltà delle donne: «O donne infami, o tigri, o arpie più felle / d'ogni leon, d'ogn'angue, e d'ogni mostro, / e tanto infami più, quanto più belle. / Stolto chi spera mai dal sesso vostro / altro, ch'inganni e tradimenti, ingrate, / ch'incrudelite ognor nel servir nostro» (Della Valle, *O4*, 34-39)

<sup>12</sup> Ariosto, *Fur.*, X, 55.

donna innamorata, disposta a qualsiasi espediente pur di riavere Ruggiero accanto a sé, anche a svilire il potere delle proprie arti magiche, palesandone l'inutilità nel contrastare la freddezza del cuore del giovane guerriero («Dove è 'l mio gran poter, che cangia i fati / E ferma il sol, e move il vento e 'l tuono?» Filippi, *AR*, 6, 5-6). Non vi è alcuna ostentazione di un orgoglio ferito o volontà di vendetta, ma soltanto lo sfogo, apparentemente sincero, di una donna incapace di sopportare la perdita dell'uomo che ama e che a lui si rivolge in tono supplice, affinché ritorni sui propri passi, come dimostra il reiterato, ossessivo, quasi disperato appello contenuto nell'ultima ottava dell'epistola, con il verbo «torna» ripetuto ben sei volte:

*Torna ingrato Ruggier, torna Ruggiero,*  
che se non torni, ohimè, convien, ch'io muoia.  
*Torna mio sol, torna mio ben intiero,*  
mio cor, mia speme, mio diletto, e gioia.  
*Torna dolce mia vita, ch'io ne pero*  
se pur non torni, e sgombri questa noia.  
*Torna crudel, che 'l dolor mio è sì forte,*  
che vince il fato, e mi conduce a morte.  
(Filippi, *AR*, 20)

La sensazione, inoltre, è che rispetto alle altre epistole della raccolta il Filippi cerchi in questo caso di distaccarsi dal modello ariostesco per rifarsi in modo più esplicito all'archetipo ovidiano. Se infatti il tentativo di ridimensionare il ruolo della magia e la gravità dei propri inganni, presentandosi nella semplice condizione della donna innamorata e ingiustamente abbandonata dall'ingrato amante, ricorda per certi aspetti l'atteggiamento della Medea ovidiana<sup>13</sup>, allo stesso modo non si può non ravvisare un chiaro riferimento all'eroide di Didone a Enea nell'inopinato riferimento di Alcina a una possibile gravidanza (argomento in realtà controproducente, poiché è probabile che Ruggiero accolga con ribrezzo l'idea di aver fecondato con il proprio «pregiato seme», destinato a generare la stirpe estense, quella che egli vede ora come una maga vecchia e laida):

Forse crudel mentre vivendo insieme  
su 'l letto sparso di rose, e di viole  
nel corpo mio il tuo pregiato seme  
lasciò principio di futura prole.  
(Filippi, *AR*, 7, 1-4)

---

<sup>13</sup> Cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, cit., p. 297.

Sostanzialmente simile è la figura dell'eroina delineata nell'epistola del Michiele, ugualmente impegnata nel porre l'accento sulla sincerità del proprio sentimento e sul ruolo secondario della magia, ormai inefficace anche nella cura delle sofferenze amorose<sup>14</sup>; e disposta, soprattutto, a giustificare il comportamento di Ruggiero, al quale non imputa la responsabilità dell'abbandono, rivolgendo invece la propria ira e il proprio risentimento verso coloro che hanno spinto il guerriero a compiere tale gesto, cioè Melissa e Logistilla:

Non men saggia di te, Melissa, io veggio  
quali da te ricevo ingiurie, e danni,  
[...]

Ma s'io soffro per te pene et affanni,  
e per l'indegna infame Logistilla,  
ond'è che 'l cielo a pianger mi condanni  
nulla è 'l pianto però che 'l cor distilla  
a par di quel, che con tormento eterno,  
voi per me versarete a stilla a stilla.  
(Michiele, *AR*, 124-132)

Più fredda e razionale, ma al tempo stesso più subdola e ambigua, appare invece la maga nel testo del Della Valle. Rispetto all'eroina del Filippi e del Michiele, qui Alcina non tenta in alcun modo di nascondere o ridimensionare la propria natura magica, ma al contrario se ne serve come arma di persuasione, e di rinnovato inganno, nei confronti di Ruggiero. Dimostrandosi infatti ragionevole e accondiscendente, ammette che la propria bellezza altro non è che il risultato di un'illusione, ma al tempo stesso sottolinea come tale illusione non rappresenti necessariamente un elemento negativo, poiché se la bellezza è tale da accendere nel giovane guerriero la passione amorosa, poco importa se essa sia opera della natura o frutto di magia:

Siano opra de gl'incanti o de le stelle  
queste sembianze mie, basta che vaghe  
siano, e del tuo voler mie voglie ancelle.  
Basti che 'l guardo tuo di me s'appaghe,  
non dei più oltre ricercar se l'opra  
sia di natura o pur de l'arti maghe.  
(Della Valle, *AR*, 61-66)

---

<sup>14</sup> «Che mi giova il poter la notte bruna, / far apparir con bel portento il sole / con le stelle accoppiato e con la luna? / Se, mentre l'alma per amor si duole, / sono, per raddolcire i miei tormenti / di virtù prive l'erbe e le parole?» (Michiele, *AR*, 25-30).

Il tentativo di trattenere Ruggiero, insomma, si compie ancora una volta, e significativamente, sotto il segno dell'inganno e della falsità ed è affidato più all'efficacia di un ragionamento che alla forza dei sentimenti. Tuttavia, se il valore persuasivo delle argomentazioni e le lusinghe di una potenziale felicità futura grazie alla magia non dovessero bastare, Alcina sa che può sempre contare sul potere delle proprie arti magiche anche come strumento di vendetta, e non esita a ricordarlo a Ruggiero con accenti volutamente minacciosi:

Sai che 'n terra non è sì strano clima,  
ove non giunga il mio potere, e sai  
ch'ho modo e forza, onde chi m'odia opprime  
[...]  
Farò restarti, ove le piante poni  
arido tronco, o sasso, o fera, o pesce,  
col suono sol de' semplici sermoni  
(Della Valle, *AR*, 109-111; 124-126)

Se le vicende amorose di Olimpia e Alcina sono dunque in linea con la tradizione e con le numerose eroine vittime dell'abbandono e del tradimento, più complessa appare la condizione di Fiordispina, altra eroina ariostesca la cui felicità è negata da impedimenti pratici sia di natura fisica (l'impossibilità dell'appagamento sessuale con Bradamante), sia logistica (l'interruzione dell'idillio amoroso con Ricciardetto e la conseguente prigionia dovuta proprio alla scoperta del rapporto clandestino con il giovane).

È interessante notare come, in questo caso, già l'approccio all'episodio risenta del gusto tutto secentesco per quel «relativismo prospettico» di cui parla Getto<sup>15</sup>, che porta gli autori ad affrontare il tema da differenti angolazioni, focalizzando l'attenzione su momenti diversi o, di volta in volta, su uno dei tre personaggi che formano il triangolo erotico-sentimentale: il Bruni privilegia l'ambiguità e la sensualità dell'attrazione fisica tra Fiordispina e Bradamante, scartando «tutta la vicenda boccaccesca di Ricciardetto che si spaccia per la sorella Bradamante»<sup>16</sup>, mentre il Filippi e il Della Valle si concentrano sul canonico rapporto amoroso di Fiordispina e Ricciardetto, assumendo, rispettivamente, il punto di vista della donna imprigionata che scrive al suo amato cavaliere e del giovane innamorato che, ormai salvo, si rivolge alla fanciulla, ignaro del triste destino di lei (e già questa è una novità rispetto alla tradizionale figura del fedifrago che abbandona la propria amata).

<sup>15</sup> GETTO, *Lirici marinisti*, in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 72.

<sup>16</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., p. 72.

Nel testo del Della Valle Ricciardetto è diverso dagli altri amanti «disleali» e «traditori» poiché, perfettamente consapevole della propria colpa, decide spontaneamente di confessarla e anzi, non sapendo della prigionia di Fiordispina, interpreta il silenzio di quest'ultima come una meritata punizione per il proprio comportamento indegno.

Creder io pur non posso, alma mia diva,  
che del mio fido et amoroso inganno  
ti tenghi offesa et or di me sia schiva.

[...]

Or, che son Ricciardetto, io dirò come  
o sai cotanto, e se fallir fu il mio,  
di pena m'offro alle più gravi some.

(Della Valle, *RF*, 7-9; 13-15)

Ma l'operazione del Della Valle è interessante anche per un altro aspetto, poiché ha il pregio di invertire il punto di vista della narrazione dando voce al protagonista maschile della vicenda. La prospettiva rovesciata consente di porre Ricciardetto nella condizione, solitamente riservata alle protagoniste femminili, dell'amante che soffre per amore, per l'impossibilità non solo di rivedere colei che ama ma anche soltanto di avere sue notizie («Se peregrin qui giunge, io tosto chieggio / il suo cammino, onde novella alcuna / di te mi rechi almen, se non ti veggio» Della Valle, *RF*, 181-183). Della donna abbandonata egli sperimenta i tormenti interiori e l'impotenza, anche fisica, nei confronti del destino, riducendosi a trascorrere i propri giorni tra «lacrime» e «sospiri», fino a rinunciare al suo *status* di cavaliere perdendo qualsiasi interesse per quello che dovrebbe essere non solo un ideale di vita ma il suo compito principale (seppur ridotto e declassato, qui, a semplice intrattenimento ludico):

Non più, come soleva, è chi mi miri  
ir sul destriero, e in raddoppiati salti  
spronarlo o raggirarlo in stretti giri.

Non più curo le giostre, o i finti assalti,  
ma i giochi abborro [...].

(Della Valle, *RF*, 187-191)

Con il Bruni la prospettiva cambia nuovamente e destinataria dell'epistola diventa Bradamante, colei che nel poema ariostesco, cavallerescamente e senza esitazioni, dichiara subito la propria femminilità piuttosto che essere ingiustamente creduta un uomo poco virile e che qui sembra,

al contrario, cedere alla sensualità della situazione e agli assalti amorosi, seppur frustrati, di Fiordispina:

Qui Amor doppia or le risse ed or le paci,  
ma sempre al tatto è ciò ch'io bramo ignoto,  
e ci bacciamo, adulterando i baci.  
Cresce a l'alme il vigore, a i corpi il moto,  
ma povero di stral, d'aste mendico,  
languisce il sagittario, il campo è voto.  
(Bruni, *FB*, 85-90)

Tutta l'epistola è giocata sul rapporto ambiguo fra le due fanciulle, situazione eminentemente barocca<sup>17</sup> sfruttata anche in ambito romanzesco (genere che ha molteplici punti di contatto con le epistole eroiche)<sup>18</sup>, come dimostra, per esempio, uno dei romanzi di maggior successo del Seicento, il *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini<sup>19</sup>, dove ritroviamo il rapporto amoroso tra due donne. Tuttavia, se nel Bruni l'attrazione di Fiordispina per una rappresentante del proprio sesso è inconsapevole e legata all'aspetto maschile della donna, nel testo del Marini, più ambiguamente, la tensione erotica, che sarebbe canonicamente giusta e lecita perché riservata a un uomo, è esteriormente immorale, poiché Leonilda non è attratta da Calloandro in quanto uomo, ma dal suo aspetto esteriore femminile, dal suo apparire, «sotto abito mentito», donna a tutti gli effetti:

la beltà del cavaliere, anche sotto abito mentito, destò nell'innocente cuore un non so che non mai più per l'addietro sperimentato che la spingea ad amarlo con affetto superior a' limiti della benevolenza solita verso l'altre femmine<sup>20</sup>.

Leonilda è spinta ad accarezzare «amorosamente» quella che lei crede essere una donna, e tuttavia lo fa «sinceramente», stimolata da «naturale

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 73. Al testo del Croce (pp. 72-78) si rimanda, inoltre, per un'analisi approfondita dell'intera epistola.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

<sup>19</sup> Le prime due parti del *Calloandro* furono pubblicate nel 1640 e nel 1641 con il titolo di *Calloandro sconosciuto* e sotto gli pseudonimi di Giovan Maria Indris boemo e di Giramo Bisii romano, mentre l'edizione definitiva vide la luce tra il 1652 e il 1653 con il titolo di *Calloandro fedele*. Per la ricostruzione della complessa vicenda editoriale del testo, si rinvia a *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. RAIMONDI, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 765-766.

<sup>20</sup> Cito da F. ANGELINI, *Narratori e viaggiatori*, in A. ASOR ROSA e F. ANGELINI, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi*, Laterza, Bari 1975, p. 48. Un'ampia selezione di brani si legge anche in *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., pp. 765-822 e in *Romanzieri del Seicento*, a cura di M. CAPUCCI, Utet, Torino 1974, pp. 259-461.

istinto», in tal modo attenuando quella nota di sensualità e lascivia che, invece, permea il brano del Bruni<sup>21</sup>:

naturale istinto ad accarezzar non men sinceramente che amorosamente il giovanetto, ancor creduto femmina, movea l'infanta<sup>22</sup>.

Diversa ancora, e per certi versi meno innovativa, appare la scelta del Michiele, il quale, contrariamente al Bruni, rinuncia totalmente alle potenzialità di sviluppo narrativo offerte dall'incontro tra le due figure femminili e riporta la vicenda entro i confini di un più tradizionale e banale lamento dell'eroina, impossibilitata a ricongiungersi con il proprio amato. Fiordispina, rinchiusa nella «rocca» dove Ariosto l'aveva abbandonata al proprio destino (anche letterario) per seguire le avventure di Ricciardetto, ha appena saputo della liberazione del giovane cavaliere da parte di Ruggiero e gli scrive un'epistola che si apre con la speranza di una prossima liberazione, per mano di uno sconosciuto salvatore, che le permetta di riabbracciare l'oggetto del proprio amore:

manderà forse ancor per me la sorte  
chi di questa prigion penosa e dura  
con generoso ardire apra le porte.  
(Michiele, *FR*, 34-36)

Nel corso della lettera, tuttavia, i sentimenti di Fiordispina mutano e l'iniziale ottimismo svanisce a poco a poco, lasciando trapelare una prima incrinatura espressa nella paventata possibilità che Ricciardetto, pur essendo un «nobil cavalier», si riveli un «mancator di fede» («Non m'accusare, o Ricciardetto mio, / s'io ti pavento mancator di fede; / Che dubbitar mi fa troppo desio» Michiele, *FR*, 82-84). Ad alimentare questo pensiero poco lusinghiero nei confronti dell'amato, si giustifica Fiordispina, è non soltanto

---

<sup>21</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., pp. 74-76: «Il Bruni opera [...] una dilatazione voluttuosa dell'episodio dell'incontro tra le due donne. Crea perciò il più adatto preambolo allo sviluppo nuovo, di esasperata sensualità, ch'egli vuole dare alla scena che più gli sta a cuore tra quelle suggeritegli dal *Furioso*, la scena della notte passata nello stesso letto da Fiordispina e Bradamante [...]. Ed anche quando [...] ricalca alcune trovate dell'Ariosto (la mano che cerca ciò che non c'è) l'equilibrio è diverso: non il fare trasognato e comico del *Furioso* [...] ma un preciso rilievo d'un bel corpo femminile, d'un seno turgido e giovane, deludente sì per Fiordispina ma per il lettore sensualmente allettante, in abile prosecuzione di quel clima di pungente lascivia che la descrizione di quelle due femminilità inutilmente offertesi ai baci e agli abbracci avevano destato».

<sup>22</sup> ANGELINI, *Narratori e viaggiatori*, cit., p. 48.

il suo essere donna – e donna innamorata per giunta («Ma pur son donna, et amo») – , ma soprattutto «le memorie antiche», il ricordo cioè delle donne del passato, le cui vicende infelici, provocate dai tradimenti e dalle infedeltà maschili, non possono che rappresentare un monito per tutte le donne innamorate:

Veggio Arianna; e par che s'affatiche  
le sue querele su 'l deserto lido  
sfogar notturna con le stelle amiche.  
E mi sovien del fuggitivo infido,  
onde doppo l'onore anco la vita  
abbandonò l'abbandonata Dido.  
Le sue sventure a ramentar m'invita  
spesso Abra ancora, e al mio pensier rammenta  
quando fece il suo ben da lei partita.  
E ne' più novi casi avien ch'io senta  
versando in mar da gli occhi un mar di pianti  
Olimpia, che si duole e si lamenta.  
(Michiele, *FR*, 94–105)

Non solo le «memorie antiche» di Arianna, Didone e Abra, ma anche i «più novi casi» di Olimpia ricordano alla protagonista che gli uomini sono per loro natura inclini al tradimento e pronti a rinnegare le promesse fatte, e così alla speranza e alle prospettive di futura felicità si sostituisce la gelosia, spettro infernale che popola i suoi sogni e tormenta le sue notti. Laddove la Fiordispina ariostesca sublima nel momento onirico il suo desiderio sessuale nei confronti di Bradamante, immaginando l'impossibile amplesso e vivendo il momento del sogno come fuga da una realtà che vorrebbe diversa<sup>23</sup>, all'eroina tratteggiata dal Michiele anche questo illusorio e momentaneo attimo di felicità è precluso, essendo il sogno nient'altro che il presagio di una condizione potenzialmente più amara della realtà stessa.

Il crescendo di stati d'animo è suggellato, nella parte finale dell'epistola, dall'evocazione della morte, che si materializza sotto forma di un pasto avvelenato recato da un «custode crudel»:

De l'oscura prigionia aprirsi io veggio

---

<sup>23</sup> Ariosto, *Fur.*, XXV, 42, 5-8; 43, 5-8: «E se 'l sonno talor gli occhi le preme, / quel breve sonno è tutto imaginoso: / le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata in miglior sesso. [...] così a costei di far sue voglie liete / l'immagine del sonno rappresenta. / Si desta; e nel destar mette la mano, / e ritrova pur sempre il sogno vano».

dal custode crudel la ferrea porta,  
 onde sempre al mio mal temo di peggio.  
 Temo che dentro al cibo, ond'ei mi porta  
 sostegno al corpo, un dì chiuso non sia  
 il veneno ond'io giaccia esangue e morta.  
 (Michiele, *FR*, 145-150)

Il timore di morire avvelenata, di essere cioè punita per cancellare la colpa e vendicare l'onore «macchiato», come si usa fare «tra Regi», oltre a introdurre un motivo assai diffuso nella poesia secentesca, vale a dire la precarietà e l'instabilità della condizione umana, soprattutto nell'ambiente di corte<sup>24</sup>, cancella di colpo i ricordi della vicenda amorosa, riportando Fiordispina alla dura realtà. Una realtà dove regna l'onore, quel «domator de' Regi» che nell'*Aminta* veniva esortato ad abbandonare le selve per turbare «il sonno / a gl'illustri e potenti»<sup>25</sup> e che qui sembra aver trovato il contesto ideale per far sentire i propri effetti nefasti. Nonostante il riferimento alla morte, tuttavia, non vi è nulla di drammatico in questi versi, perché Fiordispina sembra non cogliere la gravità della propria condizione; e così la tensione si scioglie nella banalità dei problemi quotidiani, nella difficoltà di recapitare la lettera a Ricciardetto e nella preoccupazione quasi infantile che qualcuno possa sorprenderla mentre scrive.

Le allusioni alla prigionia, alla gelosia, all'infedeltà di Ricciardetto e l'accenno stesso alla morte appaiono allora come gli stratagemmi di una donna innamorata e un po' superficiale per ottenere attenzione dal proprio amante, colpevolmente dimentico di lei e, forse, impegnato in nuove conquiste amorose.

<sup>24</sup> Cfr. cap. III, pp. 46-48.

<sup>25</sup> Tasso, *Aminta*, I, II, 710-715: «Ma tu, d'Amore e di Natura donno, / tu domator de' Regi, / che fai tra questi chiostrì / che la grandezza tua capir non ponno? / Vattene, e turba il sonno / a gl'illustri e potenti». Cito da T. TASSO, *Opere* [1956], a cura di B.T. SOZZI, II, Utet, Torino 1974, pp.325-326.

## VII

### L'ORLANDO DIMENTICATO

Trattando della «fortuna musicale» dell'Ariosto nel Seicento, Ilaria Gallinaro ricorda come «il teatro amò la storia di Orlando, nel momento culminante della sua follia e del suo rinsavimento»<sup>1</sup> e cita, fra i tanti titoli disponibili, quelli di Prospero Bonarelli, del Cicognini e del Mauro<sup>2</sup>. Considerato lo stretto legame tra il melodramma e il genere delle epistole eroiche, stupisce constatare come nei testi presi in esame, invece, emerga in modo abbastanza evidente la quasi totale assenza della figura di Orlando, il quale sembra non trovare spazio nell'universo elegiaco-amoroso.

In un mondo totalmente dominato dall'amore e dai sentimenti negativi che a esso si associano, come la gelosia, il rimpianto, l'infelicità per un abbandono, la volontà di vendetta per un tradimento subito, non può trovare spazio l'integerrimo paladino, il difensore della causa cristiana, ma neanche il cavaliere errante inesorabilmente e incessantemente coinvolto in vicende avventurose e guerresche. Di lui non si considera mai il lato sentimentale (che in verità già l'Ariosto aveva in qualche modo ristretto e limitato, tanto che, nonostante Orlando percorra l'intero poema alla ricerca di Angelica, alla fine egli non riesce a veder coronato il proprio sogno d'amore e, anzi, il confronto diretto con l'amore rappresenta la sua più grande sconfitta e ne causa, significativamente, la pazzia). È dunque indicativo, e coerente con la fonte ariostesca, che già a partire dalle dieci epistole che il Filippi costruisce sfruttando episodi del *Furioso*, per esempio, non ve ne sia neanche una scritta o indirizzata a Orlando. Anzi, quando questi viene coinvolto nella narrazione è soltanto per ribadirne e sottolinearne il ruolo di paladino e cavaliere e mai quello di amante, come nella già citata lettera di *Olimpia a*

---

<sup>1</sup> I. GALLINARO, «Viva piaga»: arie dalla «Liberata» e dal «Furioso», in *L'anima in Barocco. Testi del seicento italiano*, a cura di C. OSSOLA, Scriptorium, Torino 1995, pp. 175-176.

<sup>2</sup> *La pazzia di Orlando del sig. conte Prospero Bonarelli, opera recitativa in musica*, Angelo Salvadori, Venezia 1635; *L'amorose furie d'Orlando, opera scenica del dottor Giacinto Andrea Cicognini*, Giacomo Monti, Bologna 1663; O. Mauro, *Orlando generoso. Dramma per il teatro d'Hannover*, Hannover 1691.

*Bireno*, dove la sfortunata eroina imputa la colpa del proprio triste destino al paladino, colpevole, a suo dire, di averla salvata e affidata all'uomo che amava e quindi, indirettamente, di averne causato la disgrazia. Insomma un *deus ex machina* in negativo e pertanto destinato a ricevere non le profferte amorose ma l'ingratitude di colei che ha beneficiato del suo aiuto:

Ahi Conte Orlando io mi vo' pur dolere  
di te, perché da te mio mal conosco,  
che mi schivasti da quell'empie e fiere  
mani del crudelissimo Cimosco;  
Sol perché questo più di quante fiere  
al mondo son, pieno di rabbia e toscò  
m'abbia con tanto strazio in questa arena  
a far morire con sì acerba pena.  
(Filippi, *OB*, 14)

Stesso trattamento, se non addirittura peggiore, è riservato a Orlando nel testo del Bruni, dove egli risulta destinatario di una sola epistola, inviata, in modo apparentemente coerente con lo schema delle epistole eroiche, da colei che rappresenta il suo sogno erotico, la sua ossessione amorosa. Sennonché l'inafferrabile e incostante Angelica, la più frivola e sfuggente delle eroine ariostesche, subisce nell'epistola bruniana una metamorfosi sostanziale: non più la donzella suadente e ingannatrice che fa innamorare tutti i cavalieri più valorosi, distraendoli dai propri doveri militari e nemmeno la figura grottesca sbalzata da cavallo e comicamente «riversa in sul sabbione», che perfidamente l'Ariosto consegna al lettore come ultima ed emblematica immagine della regina del Catai, ma la donna crudele e vendicativa nei confronti di colui che ha avuto l'ardire di amarla e desiderarla con troppa insistenza.

Angelica scrive a Orlando non già, come canonicamente farebbe qualsiasi eroina ovidiana, per ricordargli il proprio amore o per lamentare la propria condizione di donna infelice, sola per abbandono o tradimento del proprio amato, bensì per comunicargli con gratuita crudeltà il proprio idillio amoroso, indulgiando sulla felicità provata tra le braccia del giovane Medoro in una cornice pastorale di canonica bellezza, nella pace della foresta, lontano dal clamore della guerra e dalle *quêtes* avventurose dei suoi spasimanti:

Qui dove ameno il bosco e fresco il rivo  
guardano Aprile, e violar nol puote  
unqua freddo brumale o incendio estivo;

io qui Angelica, angeliche le gote  
godo del bel, per cui gelosa agghiaccio,  
fatta a i dardi d'Amor bersaglio e cote.  
Anzi, legata d'amoroso laccio,  
mentre con una mano imprimo il foglio,  
con l'altra il collo al bel garzone abbraccio;  
(Bruni, *AO*, 19-27)

È, significativamente, la medesima condizione vissuta da altre eroine bruniane, quali, per esempio, Fiordispina quando scrive a Bradamante o Erminia quando scrive a Tancredi, a conferma di come i testi barocchi, rispetto all'indeterminatezza spaziale dell'elegia classica, prediligano uno spazio ben preciso, una cornice idillica che presenti i tratti tipici del *locus amoenus*: radure riparate da alberi frondosi, ombre rinfrescanti, fonti e rivi dalle acque fresche e cristalline, e addirittura, come nella già citata epistola di Fiordispina a Bradamante, la presenza di «pargoletti amori» che circondano la bella guerriera addormentata<sup>3</sup>.

Ma è la chiusa dell'epistola che colpisce per la novità della situazione: dopo la tradizionale contrapposizione tra il richiamo delle passioni e la dolorosa necessità dei doveri morali e sociali – qui tutta giocata sull'alternanza tra le immagini idilliche e amorose e l'evocazione di scene guerresche –, la protagonista si augura che le ombre dell'Erebo accolgano presto l'anima di Orlando:

Ma già l'Erebo l'ombre apre e disserra;  
quinci chiudo la carta, e notte eterna  
prego ch'a gli occhi tuoi versi la Terra.  
(Bruni, *AO*, 196-198)

Un augurio di morte del tutto ingiustificato se non nell'ottica della ricerca tutta secentesca della novità-meraviglia, come sottolinea giustamente Rizzo<sup>4</sup>, ma anche della volontà di radunare e collezionare tipologie comportamentali femminili e del gusto per la catalogazione, in questo caso di sentimenti, tra i quali la crudeltà e la gratuità del disprezzo per un pretendente rifiutato, un «amante poco [...] gradito»<sup>5</sup>.

Sembra insomma che Angelica, non paga di aver sempre respinto

---

<sup>3</sup> «Vedeansi teco ancor sovra la sponda / giacer sopiti i pargoletti Amori, / in quiete dolcissima e profonda» (Bruni, *FB*, 16-18).

<sup>4</sup> Cfr. BRUNI, *Epistole Eroiche*, cit., p. 353.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 193.

Orlando, senta il bisogno di farlo soffrire ulteriormente imponendogli la propria scelta d'amore, in tal modo anticipando il destino e sostituendosi alle incisioni sulle cortecce degli alberi nel ruolo di nunzio e di causa scatenante la pazzia del paladino.

Pazzia la cui nascita è descritta anche nel finale dell'epistola di *Orlando ad Angelica* del Della Valle: non, però, attraverso la rappresentazione di una forza impetuosa che Orlando sente crescere dentro di sé come un fiume in piena, un irrompere minaccioso e incombente della follia, ma per mezzo di una descrizione artificiosa e fredda, quasi un resoconto cronachistico. E, nondimeno, interessante proprio per questo, perché vissuta e narrata in presa diretta, come se l'intelletto del personaggio, alienatosi dal corpo, osservasse lucidamente dal di fuori, come cosa altra da sé, il sorgere e l'esplosione della pazzia. O meglio, come se in una sorta di ossimoro logico-narrativo Orlando, nel momento stesso in cui descrive gli effetti pratici della propria pazzia, ne negasse di fatto l'esistenza esibendo una lucidità e una consapevolezza difficilmente immaginabili in una mente sconvolta dalla follia e in preda al più cieco furore:

Ecco che già comincio, ecco, che chiudo  
i detti, le mie furie ecco dissero,  
mi spoglio l'armi vane e resto ignudo.  
Ecco che getto il già temuto ferro,  
et a spiantar son queste piante accinto,  
ov'è scritto il tuo fallo: i tronchi afferro  
E vo, da le mie furie, ove son spinto.  
(Della Valle, *OA*, 196-202)

I prodromi della follia, a dire il vero, si possono già cogliere, disseminati qua e là, nel corpo dell'epistola, sotto forma di un risentimento e di una rabbia esternati con accenti e toni sempre più accesi, fino al desiderio di vendetta e all'esplicito intento omicida:

Quel tuo cor vile, ch'a' rapaci augelli  
spero in breve lasciar putrido pasto.  
Gli occhi tuoi, ch'altro tempo io chiamai belli,  
darò alle fere, e fune a strassinarti  
un giorno mi saranno i tuoi capelli.  
Verrò fin al Catai, cruda, a trovarti,  
et il tuo corpo, e quel del vile amico  
straccerò, coppia indegna, in mille parti.  
(Della Valle, *OA*, 146-153)

Ciò che maggiormente offende Orlando, e che egli non può in alcun modo accettare, è che a contendergli il possesso amoroso di Angelica non sia un cavaliere del suo lignaggio, uno dei tanti eroi abbattuti e vinti, ma un vile fante, il cui unico merito è avere ancora le guance lisce della giovinezza («Che molto più d'ogni mio merto vale, / l'aver Medoro senza barba il mento» Della Valle, *OA*, 101-102). E così la rabbia si esprime anche attraverso il disprezzo lessicale nei confronti del giovane rivale, quasi mai indicato per nome, ma attraverso perifrasi dispregiative connotate, perlopiù, dalla presenza dell'aggettivo *vile*: «vil garzon», «vil amante», «vil garzone imbellè», «uom rustico e vile», «rustico garzon», «rustico scudiero», «vil fante», «scudier deposto», «vile amico», «rozzo amante», «garzon lascivo».

Medoro è insomma, agli occhi di Orlando, un semplice e rozzo scudiero, incapace di contendere Angelica a un cavaliere attraverso l'uso delle armi e il valore cavalleresco («Et io, che per rival sdegnai Rinaldo, / or mio mal grado pur convien che ceda / ad un vil fante [...]» Della Valle, *OA*, 121-123), inesperto nell'arte del corteggiamento<sup>6</sup> e soprattutto incapace di interpretare e vivere il rapporto con Angelica se non sotto forma di un licenzioso e lascivo possesso carnale. Una lascivia (che Franco Croce indica come «tono fondamentale dell'erotismo secentesco»)<sup>7</sup> qui intesa a rimarcare la negatività del rapporto, riconducibile a un semplice desiderio di appagamento fisico, addirittura all'esibizione di una varietà di atti sessuali che nulla hanno in comune con il «puro et amoroso foco» di Orlando, con le sue «caste voglie». E anche ciò che in Ariosto era tenera testimonianza di un appagante sentimento amoroso, cioè l'incisione dei nomi dei due innamorati sulle cortecce degli alberi, viene degradato e ridotto a semplice catalogo, pudicamente solo evocato, di posture sessuali:

Ho visto, ho visto, ingrata, in quante guise  
giaciuta sei col tuo garzon lascivo,  
et hai le caste voglie mie derise.  
(Della Valle, *OA*, 85-87)

In virtù di tali considerazioni, allora, appare in una luce del tutto diversa l'epistola bruniana di *Angelica ad Orlando*, che può essere letta come una

---

<sup>6</sup> Arte che Orlando, al contrario, conosce e pratica benissimo, attraverso il ricorso a tutte le più tradizionali armi di seduzione («priegi, doni, sospir, pianti, e querele») e in ossequio ai precetti del genere elegiaco, primo fra tutti il *servitium amoris*, cioè il «servaggio» nei confronti di una *domina* crudele e insensibile alle *avances*.

<sup>7</sup> F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, cit., p. 74.

risposta per le rime, a questo punto giustificata, alla missiva del paladino scritta, nella finzione del Della Valle, «per infamia» della giovane principessa («A te già bella Angelica, or indegna, / questa vil carta per tua infamia mando» Della Valle, *OA*, 2-3).

In primo luogo, risulta meno gratuita la perfida insistenza di Angelica sui particolari del rapporto amoroso con il giovane amante. Essa suona, anzi, come un beffardo rovesciamento delle accuse di mancanza di virtù guerriera da parte del paladino nei confronti di Medoro: se Orlando è un valoroso cavaliere, resti pure a combattere nel suo «bellico agon», poiché mai potrà contendere lo scettro al giovane amante nel regno dell'amore, in quell'universo idillico «dove ameno il bosco e fresco il rivo / guardano Aprile e violar nol puote / unqua freddo brumale o incendio estivo», dove non la «spada famosa e pellegrina» conta, ma una lingua che «fulmina e saetta», dove la penna del cimiero cede «alla chioma inanellata e bionda» e dove il «cigno garrisce lascivissimo»<sup>8</sup>.

Alcuni passi dell'epistola, poi, affrontano e rispondono in modo puntuale e circostanziato alle accuse di Orlando. Laddove nell'epistola del Della Valle si alludeva all'incostanza di Angelica che, «nell'amor viè più, che foglia lieve», ben presto si sarebbe stancata di Medoro, qui la principessa ribatte con una risoluta dichiarazione di fedeltà e di «servaggio eterno», evidenziando in tal modo un esplicito collegamento anche sotto il profilo lessicale:

E se fia mai che tu crudel mi sgrida,  
 e mi chiami incostante, anima indegna  
 e bugiarda avverrà ch'in te s'annida;  
 perché vana incostanza in me non regna,  
 e qual amante e serva oggi io mi sono,  
 sarò mai sempre a l'amorosa insegna.  
 Giuro ad Amor, di lui prostrata al trono,  
 stabil fé, lungo amor, servaggio eterno;  
 e mi tolgo a me stessa, altrui mi dono.  
 (Bruni, *AO*, 118-126)

---

<sup>8</sup> «Te svegli, Orlando, pur la mattutina / tromba a la pugna, e fiacchi altrui le corna / la tua spada famosa e pellegrina. / [...] / Me su letto di rose e d'amaranti / sveglia a le paci, ed a i diletti alletta / un sospir, ch'è sì caro a i cori amanti. / Qui con l'alma un'altr'alma in un ristretta, / si fan dolci i martir, l'onte innocenti, / e sol la lingua fulmina e saetta. / Famigliuola d'Amor, Vezzi ridenti / qui fan gl'incanti, e son malie soavi / tremoli brilli d'occhi e molli accenti. / [...] / Qui non mai volta a l'aure o sciolta in onda, / la penna del cimiero insuperbisce, / ma sol la chioma inanellata e bionda. / Qui destriero non pasce e non nitrisce, / ma d'ambrosia ogni amante il cor nutrica, / e 'l cigno lascivissimo garrisce» (Bruni, *AO*, 163-165; 169-177; 184-189)

Altrettanto palese è il rapporto con il testo del Della Valle, infine, nel sarcastico invito di Angelica a Orlando affinché verifichi personalmente la falsità delle accuse di avarizia nei suoi confronti<sup>9</sup>, chiedendo al «pastorel cortese» del bracciale d'oro ricevuto in dono come ricompensa per l'ospitalità (proprio il bracciale che nel *Furioso* il paladino aveva regalato ad Angelica nel vano tentativo di conquistarla)<sup>10</sup>:

Ma se tu pien d'orgoglio, anzi di sdegno,  
m'accusi avara, un pastorel cortese  
del tuo verace dir darà ben segno.  
Questi in dono da me raccolse e prese  
quel cerchio d'or, che folle a me donasti,  
e ch'al mio collo un vano fasto appese.  
(Bruni, *AO*, 142-147)

La sensazione, insomma, è che i punti di contatto tra le due epistole non siano casuali, ma che il Bruni abbia volutamente impostato il proprio testo come risposta alle «carte» scritte da Orlando «per l'infamie» di Angelica, ribattendo punto su punto alle insinuazioni e alle accuse del paladino e restituendo al lettore, a fronte di un Orlando bruciato dal risentimento e dall'invidia nell'epistola del Della Valle, una Olimpia così perfida e tagliente da risultare, in questo che è un vero e proprio duello psicologico-letterario, vincitrice assoluta sia dal punto di vista sentimentale che dialettico.

---

<sup>9</sup> «Empia, prodiga altrui, quanto a me avara» (Della Valle, *O4*, 168).

<sup>10</sup> Ariosto, *Fur.*, XIX, 37, 5-8 e 39, 1-4: «Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno / di ricche gemme, in testimonio e segno / del ben che 'l conte Orlando le volea; / e portato gran tempo ve l'avea. / [...] / Non per amor del paladino, quanto / perch'era ricco e d'artificio egregio, / caro avuto l'avea la donna tanto, / che più non si può aver cosa di pregio».



## BIBLIOGRAFIA

### *Epistole:*

- BRUNI A., *Epistole Eroiche*, a cura di G. RIZZO, Congedo Editore, Galatina 1993.
- Epistole d'Ovidio di Remigio Fiorentino divise in due libri*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1555.
- Epistole d'Ovidio, tradotte di latino in lingua toscana. Per lo eccellentissimo Carlo Figiovanni*, Bernardino de' Vitali, Venezia 1532.
- Epistole Eroiche del Signor Andrea Salvadori*, Michele Ercole, Roma 1669.
- Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso napoletano*, Baba, Venezia 1655.
- Epistole Heroiche poesie di Lorenzo Crasso napoletano. Nuovamente Ristampate, e Ricorrette. Con le annotazioni di Paolo Genari da Scio, Combi e La Noù*, Venezia 1678.
- Il dispaccio di Venere. Epistole heroiche & amoroze di Pietro Michiele gentilhuomo veneziano. All'illustriss. & Excellent. Sig. il Sig. Gio. Battista Foscolo fu dell'Eccell. Sig. Francesco, Guerigli*, Venezia 1640.
- L'Epistole d'Ovidio, tradotte in terza rima da Camillo Camilli, con gli argomenti al principio di ciascuna*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1587.
- Le lettere delle dame, e degli eroi di Francesco Della Valle. Seconda Impressione. All' Illustriss. & Excellentiss. Sig. Don Federico Collonna Principe di Paliano*, Ciotti, Venezia 1626.
- Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto in ottava rima. Di M. Marco Filippi soprannominato il funesto, da lui chiamate Epistole Heroide. Con alcun'altre rime dell'istesso Autore, & di Don Ottavio Filippi suo figliuolo. Giontovi alcune rime del Signor Giacomo Bosio. All'illustre signor Gaspare Fardella Baron di San Lorenzo*, Giovanni Varisco, Venezia 1584.
- MICHIELE P., *Il dispaccio di Venere* a cura di V. TRAVERSI, Palomar, Bari 2008.
- NANNINI REMIGIO, *Epistole d'Ovidio*, Res, San Mauro Torinese 1992.
- OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par H. BORNECQUE et traduit par M. PRÉVOST de l'Académie Française, quatrième tirage revu, corrigé et augmenté par D. PORTE, Maître de Conférences à l'Université de Paris IV, Les Belles Lettres, Paris 1989.
- PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, a cura di E. SALVADORI, Garzanti, Milano 1996.
- Rivoli di Elicon, Divertimenti Poetici di Baldassarre Pisani, distinti in Sonetti, Canzoni, Madrigali, ed Epistole Eroiche*, Felice Mosca, Napoli 1727.

*Altri testi:*

- ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a cura di S.S. NIGRO, Costa & Nolan, Genova 1983 (poi Einaudi, Torino 1997).
- ACCETTO T., *Rime amorose*, a cura di S.S. NIGRO, Einaudi, Torino 1987.
- All'invittissimo e gloriosissimo Imperatore Carlo Quinto, Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1553.
- ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, a cura di C. SEGRE, Mondadori, Milano 1964.
- ARTALE G., *Della enciclopedia poetica*, Bulifon, Napoli 1679.
- BATTISTA G., *Opere*, a cura di G. RIZZO, Congedo Editore, Galatina 1991.
- BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, IV, Mondadori, Milano 1976.
- CATULLE, *Poésies* [1949], texte établi et traduit par G. LAFAYE, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Quatrième édition revue et corrigée, Société d'édition «Les Belles Lettres», Paris 1958.
- Dell'arte delle lettere missive del conte, e cavalier Gran Croce d. Emanuele Tesauero patritio torinese vindicata dall'oblivione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal conte, e cavaliere d. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canoni nell'Alma Università di Torino*, Gio. Recaldini, Bologna 1669.
- Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomedea Carrafa Pacecco duca di Madaloni*, Roberto Mollo, Napoli 1645.
- Epicedi Eroi, poesie di Giuseppe Battista. Al signor Principe d'Avellino*, Combi e La Noù, Venezia 1667.
- FONTANELLA G., *Ode*, a cura di R. CONTARINO, Res, San Mauro Torinese 1994.
- L'Achille et l'Enea di Messer Lodovico Dolce*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1570.
- L'amorose furie d'Orlando, opera scenica del dottor Giacinto Andrea Cicognini*, Giacomo Monti, Bologna 1663.
- L'arte delle lettere missive del conte d. Emanuele Tesauero. Vindicata dall'oblivione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal conte, & cavaliere d. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canoni nell'Alma Università di Torino*, Bartolomeo Zapatta, Torino 1674.
- L'Enea di M. Lodovico Dolce tratto dall'Eneida di Virgilio*, Giovanni Varisco, Venezia 1568.
- L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1560.
- La Dianea di Gio. Francesco Loredano Nobile Veneto, Libri quattro*, Giacomo Sarzina, Venezia 1635.
- La pazzia di Orlando del sig. conte Prospero Bonarelli, opera recitativa in musica*, Angelo Salvadori, Venezia 1635.
- Le Metamorfosi d'Ovidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Gio. Griffio, Venezia 1561.

*Le Saette di Cupido, Elegie amorse del Signor D. Pietro Casaburi Urries. Dedicare all'illustriss. & Excellentiss. Sig. D. Domenico Carafa, Principe di colobrano*, Gio. Francesco Paci, Napoli 1685.

*Marino e i marinisti*, a cura di G.G. FERRERO, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

MARINO G.B., *Adone*, a cura di G. POZZI, Mondadori, Milano 1976 (poi Adelphi, Milano 1988).

MARINO G.B., *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Fondazione Bembo / Ugo Guanda, Parma 1993.

MARINO G.B., *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1966.

MARINO G.B., *Rime amorse*, a cura di O. BESOMI e A. MARTINI, Panini, Modena 1987.

MARINO G.B., *Rime marittime*, a cura di O. BESOMI, C. MARCHI e A. MARTINI, Panini, Ferrara-Modena 1988.

MAURO O., *Orlando generoso. Dramma per il teatro d'Hannover*, Hannover 1691.

*Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti* [1954], a cura di G. GETTO, II, Utet, Torino 1996.

*P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, edidit W. S. ANDERSON, in aedibus B.G. Teubneri, Stuttgartiae et Lipsiae 1996.

PRETI G., *Poesie*, a cura di S. BARELLI, Antenore, Roma-Padova 2006.

RINUCCINI O., *Drammi per musica*, a cura di A. DELLA CORTE, Utet, Torino 1958.

*Romanzieri del Seicento*, a cura di M. CAPUCCI, Utet, Torino 1974.

TASSO T., *Aminta*, in ID., *Opere* [1956], a cura di B.T. SOZZI, II, Utet, Torino 1974.

TASSO T., *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. CARETTI, Einaudi, Torino 1971.

TESAURO E., *La metafisica del niente*, in *Panegirici e ragionamenti del conte D. Emanuele Tesauro Cavalier Gran Croce de' SS. Maurizio e Lazzaro dedicati alla regale Altezza di Madama Cristiana di Francia, Duchessa di Savoia, Reina di Cipri, Gloria del nostro secolo*, III, Zavatta, Torino 1660.

*Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. RAIMONDI, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. CANALI, Mondadori, Milano 1989.

### *Studi critici:*

ANGELINI F., *Il teatro barocco*, Laterza, Bari 1975.

ANGELINI F., *Narratori e viaggiatori*, in A. ASOR ROSA e F. ANGELINI, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi*, Laterza, Bari 1975.

*Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, II, *Quattrocento-Settecento*, Einaudi-Gallimard, Torino 1998.

ARICÒ D., *Anatomie della "dissimulazione" barocca*, in «Intersezioni», VII (1988), n. 3, pp. 565-576.

BÁRBERI SQUAROTTI G., *La morte dell'idillio*, in ID., *Fine dell'idillio: da Dante a Marino*, il Melangolo Genova - S. Salvatore Monferrato 1978.

- BARCHIESI A., *Narratività e convenzione nelle «Heroides»*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XIX (1987), pp. 63-90.
- BARCHIESI A., *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XVI (1986), pp. 77-107.
- BARCHIESI A., *Vers une histoire à rebours de l'élegie latine: le «Héroïdes» "doubles" (16-21)*, in *Élégie et épique dans la poésie ovidienne («Héroïdes» et «Amours»)*. En hommage à Simone Viarre, textes réunis par J. FABRE-SERRIS et A. DEREMETZ, Collection UL3 Travaux et recherches, Lille 1999.
- BATTISTINI A. - RAIMONDI E., *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino 1990.
- BATTISTINI A., *Il Barocco*, Salerno Editrice, Roma 2000.
- BESOMI O., *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975.
- BESOMI O., *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Antenore, Padova 1969.
- BORSETTO L., *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990.
- BORSETTO L., *L'«Eneida» tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Unicopli, Milano 1989.
- BORSETTO L., *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni, e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.
- BORSETTO L., *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio: Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Cleup, Padova 1996.
- CALCATERRA C., *Il Parnaso in rivolta*, Mondadori, Milano 1940.
- CHIDO D., *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000.
- CHIDO D., *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.
- CONTARINO R., voce *Filippi Marco*, in *DBI*, 47 (1997), pp. 700-701.
- CROCE B., *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, a cura di G. GALASSO, Adelphi, Milano 1993.
- CROCE F., *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, in ID., *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 7-92.
- DE MALDÉ V., *Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi secenteschi», XXXVII (1996), pp. 109-134:131-134.
- DELCORNO C., *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-155.
- DOGLIO M.L., *L'arte delle lettere: idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna 2000.
- GALLINARO I., «*Viva piaga*»: arie dalla «*Liberata*» e dal «*Furioso*», in *L'anima in Barocco. Testi del seicento italiano*, a cura di C. OSSOLA, Scriptorium, Torino 1995, pp. 159-184.
- GETTO G., *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969 (ora in ID., *Il barocco*

- letterario in Italia. *Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco*, premessa di M. GUGLIELMINETTI, Bruno Mondadori, Milano 2000).
- GETTO G., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»* [1958], Petrini, Torino 1972.
- GIAMPAGLIA I., *Studio critico su Antonio Bruni con particolare riferimento alle «Epistole Eroiche»*, Di Rubba, Roma 1926.
- GIRARDI E.N., voce *Battista Giuseppe*, in *DBI*, 7 (1965), pp. 259-261.
- GOZZI M., *Breve nota su alcuni volgarizzamenti della IV Eroide*, in «Studi sul Boccaccio», 34, 2006, pp. 273-281.
- GUGLIELMINETTI M., *Gli studi sul Barocco nel Novecento*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Salerno, Roma 2002, pp. 645-659.
- GUGLIELMINETTI M., *L'arte nel gioco della lascivia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Dovehouse Editions Inc., Ottawa 1989, pp. 121-137.
- GUGLIELMINETTI M., *La tecnica dell'allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, direttori: G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, IV, *L'attualizzazione del testo*, Salerno Editrice, Roma 1991, pp. 11-45.
- GUGLIELMINETTI M., *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BÀRBERI SQUAROTTI, III, Utet, Torino 1990.
- GUTHMÜLLER B., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere italiane», XLV (1993), n. 4, pp. 501-518 (poi in ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997).
- JACOBSON H., *Ovid's «Heroides»*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1974.
- JOLIVET J.-C., *Allusion et fiction épistolaire dans les «Héroïdes»: recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Ecole française de Rome, Roma 2001.
- JORI G., *Poesia lirica "marinista" e "antimarinista", tra classicismo e barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno, Roma 1997, pp. 653-726.
- LANDOLFI L., *Fondali del pathos elegiaco. Natura e lamento nelle «Heroides»*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLII (2000), n. 2, pp. 191-214.
- LANDOLFI L., *Scribentis imago: eroine ovidiane e lamento epistolare*, Patron, Bologna 2000.
- Letteratura italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, Einaudi, Torino 1990-1991.
- MARAVALL J.A., *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it. CH. PAEZ, introduzione di A. BATTISTINI, il Mulino, Bologna 1985.
- MINUTELLI M., *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso» [X, xx-xxiv]*, in «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), n. 3, pp. 401-464.
- MUTINI C., voce *Bruni Antonio*, in *DBI*, 14 (1972), pp. 597-599.
- NIGRO S.S., voce *Casaburi Urries Pietro*, in *DBI*, 21 (1978), pp. 35-36.
- NIGRO S.S., *Il Segretario*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. VILLARI, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 91-108.

- NIGRO S.S., *Il Segretario: precetti e pratiche dell'epistolografia barocca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. BORSSELLINO e W. PEDULLÀ, VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 507-530.
- PARATORE E., *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 239-301.
- PEDULLÀ A.M., DI RIENZO M., *Eros e thanatos nel romanzo barocco italiano*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, pp. 66-74.
- PIERI M., *Per Marino*, Liviana, Padova 1976.
- PÖSCHL V., *Esperienze d'amore nel libro delle «Eroidi»*, in *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 19-21 ottobre 1989, a cura di G. PAPPONETTI, Herder Editrice, Roma 1991, pp. 15-29.
- PROCACCIOLI P., voce *Della Valle Francesco*, in *DBI*, 37 (1989), pp. 748-750.
- RIDOLA M., *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Scorrano, Lecce 1955.
- RIDOLA M., *Arte e poesia in Antonio Bruni seicentista salentino*, Scorrano, Lecce 1956.
- ROMANI W., *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in *La traduzione. Saggi e studi*, Lint, Trieste 1973, pp. 389-402.
- ROSATI G., *L'elegia al femminile: le «Heroides» di Ovidio e altre "heroides"*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXIX (1992), pp. 71-94.
- SAVORETTI M., *L'«Eneide» di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, in «Critica letteraria», 112, 2001, pp. 435-457.
- SAVORETTI M., *Modelli e citazioni nell'«Eneida in toscano» di Aldobrando Cerretani*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, III, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1691-1704.
- SERRA C., *Contributo alla conoscenza di un letterato del Seicento napoletano: Lorenzo Crasso*, in «La Nuova Ricerca», 9-10, 2000-2001, pp. 127-156.
- Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di P. CHERCHI, Longo, Ravenna 1998.
- VILLARI R., *Elogio della dissimulazione. La politica nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- ZABUGHIN V., *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, Studi, Imitazioni, Traduzioni e parodie*, *Iconografia*, II, Zanichelli, Bologna 1923.
- ZANDRINO B., *La divina retorica: Emanuele Tesauro*, in *Antitesi barocche*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- ZATTI S., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella «Gerusalemme liberata»*, Olschki, Firenze 1976.

## INDICE DEI NOMI

- ACCETTO TORQUATO, 26n., 27n., 41 e n., 56 e n., 120  
ALEANDRO GIROLAMO, 20, 65n.  
ANDERSON WILLIAM SCOVIL, 75n., 121  
ANGELINI FRANCA, 107n., 108n., 121  
ANGUILLARA GIOVANNI ANDREA dell', 18n., 120  
APOLLONIO RODIO, 69  
APPIANO ALESSANDRINO, 25  
APULEIO, 22  
ARICÒ DENISE, 27n., 121  
ARIOSTO LUDOVICO, 15, 16, 19 e n., 21, 58n., 88n., 99 e n., 102 e n., 108 e n., 109n., 111, 112, 115, 117n., 120  
ARISTENETO, 15  
ARTALE GIUSEPPE, 40n., 120  
ASOR ROSA ALBERTO, 107n., 121  
ASSARINO LUCA, 90n.
- BÁRBERI SQUAROTTI GIORGIO, 10, 61 e n., 66n., 121, 123  
BARCHIESI ALESSANDRO, 72n., 76n., 77n., 83 e n., 122  
BARELLI STEFANO, 51n., 121  
BATTISTA GIUSEPPE, 24, 29 e n., 67, 90, 120  
BATTISTINI ANDREA, 19n., 39n., 73n., 122, 123  
BELLI FRANCESCO, 90n.  
BEMBO PIETRO, 65n.
- BESOMI OTTAVIO, 46n., 49n., 56n., 121, 122  
BIONDI GIOVANNI FRANCESCO, 90n.  
BISII GIRAMO ROMANO (pseud. di GIOVANNI AMBROGIO MARINI), 107n.  
BOCCACCIO GIOVANNI, 79 e n., 80 e n., 81 e n., 120  
BOIARDO MATTEO MARIA, 23  
BONARELLI PROSPERO, 22, 111 e n., 120  
BORNECQUE HENRI, 33 e n., 119  
BORSELLINO NINO, 37n., 124  
BORSETTO LUCIANA, 17n., 18n., 122  
BRANCA VITTORE, 80n., 120  
BRUNI ANTONIO, 9, 10, 11, 20 e n., 21 e n., 22, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43 e n., 44 e n., 46 e n., 47, 49, 50 e n., 51, 52, 53 e n., 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61 e n., 62, 63, 64, 65 e n., 66, 74 e n., 75 e n., 76, 78, 79 e n., 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87 e n., 88, 90, 92, 93, 94 e n., 95, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108 e n., 112, 113 e n., 116 e n., 117, 119
- CALCATERRA CARLO, 73n., 122  
CAMILLI CAMILLO, 17 e n., 119  
CANALI LUCA, 72n., 121  
CAPUCCI MARTINO, 107n., 121  
CARAMUEL LOBKOWICZ JUAN, 30, 31  
CARETTI LANFRANCO, 53n., 121  
CARLI FERRANTE, 16

- CASABURI URRIES PIETRO, 30 e n., 31 e n., 67, 121  
 CATULLO, 91, 99n., 100 e n., 120  
 CAVALLO GUGLIELMO, 123  
 CERRETANI ALDOBRANDO, 18n., 120  
 CHERCHI PAOLO, 124  
 CHIODO DOMENICO, 16 e n., 17 e n., 22n., 24n., 122  
 CICERONE, 20  
 CICOGNINI GIACINTO ANDREA, 111 e n., 120  
 CLARETTI ONORATO, 15  
 CLAUDIANO, 30  
 CONTARINO ROSARIO, 17n., 64n., 120, 122  
 CORNELIO GALLO, 91  
 CRASSO LORENZO, 9, 10, 23 e n., 24 e n., 25 e n., 26, 28, 35 e n., 38 e n., 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 e n., 49 e n., 69, 70, 71 e n., 72, 73, 74, 75 e n., 76, 77, 78, 83, 90, 94, 95, 119  
 CRISIPPO, 30  
 CROCE BENEDETTO, 48 e n., 122  
 CROCE FRANCO, 43 e n., 44n., 52 e n., 53n., 65n., 105n., 107n., 108n., 115 e n., 122  
 DE MALDÉ VANIA, 16n., 29n., 54n., 121, 122  
 DELCORNO CARLO, 16 e n., 122  
 DELLA CASA GIOVANNI, 65n.  
 DELLA CORTE ANDREA, 100n., 121  
 DELLA VALLE FEDERICO, 25, 26, 27  
 DELLA VALLE FRANCESCO, 9, 16 e n., 20, 21, 22, 35, 59 e n., 60, 64, 65, 83, 84, 85, 86, 87, 98 e n., 100 e n., 101, 102 e n., 104, 105, 106, 114, 115, 116, 117 e n., 119  
 DEREMETZ ALAIN, 83n., 122  
 DI FILIPPO GIROLAMO, 24  
 DI RIENZO MICHELINA, 90n., 124  
 DITTI CRETESI, 23  
 DOGLIO MARIA LUISA, 68n., 122  
 DOLCE LODOVICO, 18 e n., 23, 120  
 ERODIANO, 25  
 EURIPIDE, 69  
 FABRE-SERRIS JAQUELINE, 83n., 122  
 FARDELLA GASPARE, 19n.  
 FEDELI PAOLO, 123  
 FERRERO GIUSEPPE GUIDO, 121  
 FIGIOVANNI CARLO, 17 e n., 119  
 FILIPPI MARCO, 9, 17 e n., 18, 19, 21, 22, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 111, 112, 119  
 FONTANELLA GIROLAMO, 29 e n., 64n., 67, 120  
 GALASSO GIUSEPPE, 48n., 122  
 GALLINARO ILARIA, 111 e n., 122  
 GETTO GIOVANNI, 25 e n., 43n., 62n., 67 e n., 68 e n., 79 e n., 80n., 90n., 99n., 105 e n., 121, 122, 123  
 GIAMPAGLIA IGNAZIO, 123  
 GIARDINA ANDREA, 123  
 GIRALDI CINZIO GIAMBATTISTA, 23  
 GIRARDI ENZO NOÈ, 29n., 123  
 GIUSEPPE FLAVIO, 22  
 GIUSTINO GIUNIANO, 22, 25  
 GOZZI MARIA, 123  
 GRILLO ANGELO, 46n.  
 GUARDIANI FRANCESCO, 123  
 GUGLIELMINETTI MARZIANO, 15n., 25n., 121, 123  
 GUTHMÜLLER BODO, 17n., 123  
 IMPERIALI GIAN VINCENZO, 46n.  
 INDRIS GIOVAN MARIA BOEMO (pseud. di GIOVANNI AMBROGIO MARINI), 107n.

- JACOBSON HOWARD, 63n., 123  
JOLIVET JEAN-CHRISTOPHE, 123  
JORI GIACOMO, 64n., 123
- LAFAYE GEORGES, 99n., 120  
LANDOLFI LUCIANO, 74n., 123  
LATTANZIO, 30  
LIBERALE MOTENSE, 23  
LOREDANO GIOVAN FRANCESCO, 16, 23,  
89 e n., 90n., 120
- MALATO ENRICO, 123  
MARAVALL JOSÉ ANTONIO, 73n., 123  
MARCHI COSTANZO, 49n., 121  
MARINI GIOVANNI AMBROGIO, 107  
MARINO GIOVAMBATTISTA, 10, 15 e n.,  
16, 17 e n., 20 e n., 27, 28, 46n.,  
49n., 50n., 53n., 54n., 56 e n., 65n.,  
66n., 121  
MARTINI ALESSANDRO, 49n., 56n., 121  
MAURO ORTENSIO, 111 e n., 121  
MICHIELE PIETRO, 9, 22 e n., 23, 28, 35  
e n., 37, 38 e n., 41, 47, 50, 58n., 83,  
84n., 88, 89, 90, 91, 92, 102, 104 e  
n., 108, 109, 110, 119  
MINUTELLI MARZIA, 123  
MONTEVERDI CLAUDIO, 100n.  
MUTINI CLAUDIO, 21n., 123
- NANNINI REMIGIO, 18 e n., 119  
NICEFORO GREGORA, 22  
NIGRO SALVATORE SILVANO, 27n., 30n.,  
37n., 56n., 120, 123, 124  
NONNO PANOPOLITA, 22, 53n.
- OMERO, 22, 91, 93n.  
OSSOLA CARLO, 40n., 64n., 111n., 121, 122  
OVIDIO, 9, 15 e n., 16, 20, 22, 30, 33 e  
n., 34 e n., 53n., 63n., 67, 68, 69 e  
n., 70 e n., 71n., 72 e n., 75 e n., 76,  
77n., 78n., 83, 90, 91, 98n., 99 e n.,  
103n., 119, 121
- PAEZ CHRISTIAN, 73n., 123  
PALLAVICINO FERRANTE, 90n.  
PAPPONETTI GIUSEPPE, 67n., 124  
PARATORE ETTORE, 15n., 72n., 121, 124  
PEDULLÀ ANNA MARIA, 90n., 124  
PEDULLÀ WALTER, 37n., 124  
PEROLLI MARIO, 19n.  
PERS CIRO di, 23  
PETRARCA FRANCESCO, 65n., 85n., 99  
PETRONIO ARBITRO, 20  
PIERI MARZIO, 124  
PISANI BALDASSARRE, 9, 28 e n., 119  
PLATONE, 90  
PLUTARCO, 22  
PORTE DANIELLE, 33n., 119  
PÖSCHL VIKTOR, 67 e n., 68n., 124  
POZZI GIOVANNI, 49n., 121  
PRETI GIROLAMO, 16, 46n., 51n., 121  
PRÉVOST MARCEL, 33n., 119  
PROCACCIOLI PAOLO, 16n., 64n., 124
- RAIMONDI EZIO, 107n., 121, 122  
RIDOLA MARIO, 124  
RINUCCINI OTTAVIO, 100n., 121  
RIZZO GINO, 11, 20n., 21n., 29n., 46n.,  
65n., 113, 119, 120  
ROMANI WERTHER, 17n., 124  
ROSATI GIANPIERO, 124
- SALVADORI ANDREA, 9, 28 e n., 119  
SALVADORI EMANUELA, 34n., 70, 77 e n., 119  
SAVORETTI MORENO, 9, 10, 18n., 124  
SCAGLIA GIACOMO, 16  
SEGRE CESARE, 40n., 58n., 64n., 120, 121  
SENECA, 20, 23, 39, 44, 46  
SERRA CATERINA, 23n., 124  
SOZZI BORTOLO TOMMASO, 110n., 121

- SPERANZA FRANCESCO PAOLO, 23  
STAZIO, 23  
STROZZI GIULIO, 21, 22
- TACITO, 22  
TASSO BERNARDO, 23  
TASSO TORQUATO, 15, 16, 19, 20, 21,  
23, 53n., 56n., 61n., 84n., 88, 92n.,  
110n., 121  
TESAURO EMANUELE, 27 e n., 28n., 56,  
68 e n., 120, 121  
TIBULLO, 91  
TITO LIVIO, 22, 25
- TORCIGLIANI MICHELANGELO, 23  
TRAVERSI VALERIA, 22n., 119
- VALIER ANDREA, 23  
VENDRAMIN PAOLO, 23  
VILLARI ROSARIO, 27n., 37n., 123, 124  
VIRGILIO, 20, 22, 30, 72 e n., 121  
VIRGILIO POLIDORO, 22
- ZABUGHIN VLADIMIRO, 18n, 124  
ZANDRINO BARBARA, 27 e n., 28n., 56  
e n., 124  
ZATTI SERGIO, 88 e n., 124



