

Sidera

[Home](#) / [Sidera](#) / **Sidera, n. 2. Romans de la Renaissance**

Sidera, n. 2. Romans de la Renaissance



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE



Gruppo di studio sul Cinquecento Francese

GRUPPO DI STUDIO SUL CINQUECENTO FRANCESE

Sidera, n° 2

Romans de la Renaissance

Atti della Giornata di Studi
(Verona, 14 dicembre 2012)

a cura di Daniele Speziari



ISBN 978-88-941890-5-6



9 788894 189056

Sidera, Collana del Gruppo, n° 2

2018

Caractérisé par une grande instabilité des formes et par une tendance marquée à l'expérimentation, le roman français de la Renaissance, comme l'a écrit Véronique Duché, «est un genre qui cherche sa voie». Ce volume, qui réunit les Actes de la journée d'études *Romans de la Renaissance* organisée par le Gruppo di Studio sul

Cinquecento francese le 14 décembre 2012 à Vérone, dans la lignée du colloque international de Gargnano (7-9 octobre 1993), se propose de rendre compte de la richesse et de l'effervescence de ce laboratoire que fut le roman français de la Renaissance, sans oublier les relations qu'il entretient avec les expériences littéraires d'autres pays européens (l'Italie notamment).

Les Auteurs : Michele Mastroianni, Paola Cifarelli, Magda Campanini, Susanna Villari, Daniele Speziari, Daniela Mauri

Introduction

DANIELE SPEZIARI (Università di Verona)

Romans de la Renaissance : entre hybridité et expérimentation

MICHELE MASTROIANNI (Università del Piemonte Orientale)

Il Tiers livre: la "chronique" cede il passo al "débat"

PAOLA CIFARELLI (Università di Torino)

Il Quart livre di Rabelais o la traduzione (quasi) impossibile

MAGDA CAMPANINI (Università di Venezia)

Al confine dei generi. Rifrazioni romanzesche nei Comptes amoureux

SUSANNA VILLARI (Università di Messina)

Una riflessione sulla teoria cinquecentesca del romanzo in Italia

DANIELE SPEZIARI (Università di Verona)

Narration et érudition dans L'Amant resuscité de la mort d'amour de Théodose Valentinian, roman à tiroirs

DANIELA MAURI (Università di Milano)

L'elisir e lo specchio: i romanzi barocchi di Béroalde de Verville
L'elisir e lo specchio: i romanzi barocchi di Béroalde de Verville

AL CONFINE DEI GENERI.
RIFRAZIONI ROMANZESCHE NEI *COMPTE AMOUREUX*

MAGDA CAMPANINI



**Commēt la Duchesse de Rosillon fut
Amoureuse de Guillien de Campestain.**
L

Perché inserire i *Comptes amoureux* della pseudo Jeanne Flore in una riflessione sul romanzo cinquecentesco?¹ Qual è il filo che lega questa raccolta di racconti pubblicata a Lione nei primissimi anni '40² del Cinquecento alla produzione romanzesca? Per mettere in luce questa correlazione – che in realtà, come vedremo, è piuttosto un'imbricazione portatrice di senso – si tratterà di situare il baricentro della riflessione ai confini del genere romanzesco, laddove il romanzo si fonde e si interseca con altre forme narrative, in questo caso la forma breve. Il fenomeno sul quale appuntare l'attenzione sarà quello dello sconfinamento e della compenetrazione di testi in altri testi, di forme di scrittura e modalità narrative in altre forme di scrittura e modalità narrative, nell'esplorazione di alcune dinamiche di contaminazione. Il fine saranno la ricerca e lo studio, applicati a questa raccolta lionese, di alcuni meccanismi che presiedono alla trasposizione di porzioni di materia romanzesca nella struttura della novella, non solo sul piano del passaggio intertestuale, ma anche a livello dello scambio intergenerico. Si cercherà quindi di seguire le tracce di singole sequenze romanzesche nel ricco substrato intertestuale di questa raccolta singolare, costruita come un mosaico di citazioni, trasposizioni, traduzioni e adattamenti di opere preesistenti che vanno dall'*Eneide* alle *Metamorfosi* di Ovidio, dal *Decameron* all'*Hypnerotomachia Poliphili*, dai romanzi tardomedievali francesi all'*Orlando innamorato*, per giungere al *Mambriano* e all'*Orlando Furioso*. La presente analisi si limiterà al primo dei sette racconti, uno dei più variegati

¹ In questa riflessione riprendiamo alcuni aspetti di due nostri saggi del 2012: *L'immagine riflessa. La rifrazione dei modelli nei Comptes amoureux di Jeanne Flore*, Venezia, Supernova, e *Effets de réfraction: la réécriture du modèle chevaleresque dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore*, «RHR», 75, 2012, pp. 119-142.

² Cfr. William KEMP, *Denys de Harsy et François Juste vers 1540: de La Pugnition de l'Amour contempné aux Comptes amoureux?*, in *Actualité de Jeanne Flore*, éd. D. Desrosiers-Bonin et É. Viennot, Paris, H. Champion, 2004, pp. 269-291.

dal punto di vista degli echi intertestuali. La messa a punto degli *emprunts* più significativi, presenti a livello di motivi narrativi, scelte tematiche e riprese testuali, precederà l'individuazione delle modalità mediante le quali si attua la manipolazione delle fonti responsabile della fusione di intere sequenze romanzesche nel crogiolo dei *Comptes*. Nella sua fase conclusiva, l'indagine si proporrà di valutare l'uso che l'autore – o meglio gli autori, visto che la raccolta è ormai ritenuta un'opera collettiva – fa della materia romanzesca e le modalità secondo le quali la piega alle esigenze della sua specifica costruzione narrativa.

I *Comptes amoureux* si inscrivono nella tradizione della raccolta di novelle racchiuse in una cornice, che, in questo caso, mette in scena un cenacolo esclusivamente femminile, cioè un gruppo di *devisantes* indicate come vere e proprie sacerdotesse di Venere, che innalzano a valore assoluto la «sacrosainte divinité d'Amour» (I, riga 8).³ Un evidente e duplice intento didattico sorregge la raccolta. I sette racconti illustrano infatti la necessità di onorare le leggi di Amore assecondandolo, e, al contempo, sviluppano una dura requisitoria contro i matrimoni mal assortiti, celebrando invece l'unione felice tra i giovani amanti. A questo scopo, raccontano da un lato storie emblematiche di punizioni esemplari di donne che si sono dimostrate sprezzanti e crudeli verso i loro pretendenti e, dall'altro, storie che denunciano l'ingiusta condizione delle *malmariées*, vittime della gelosia dei mariti vecchi e impotenti. I temi di fondo sono dunque la punizione che spetta a chi disprezza Amore, la deplorazione dell'«impareil mariaige»⁴ e la glorificazione del sano impulso amoroso, da non confondere tuttavia con la lussuria. Sotto l'egida di Venere e Cupido, che intervengono continuamente nelle vicende narrate, le leggi di Amore, celebrate nel raffinato clima paganeggiante del cenacolo femminile, diventano i principi fondatori di una visione edonistica e di una micro-società ideale, in una prospettiva che fa dei *Comptes amoureux* i portatori non tanto di una morale alternativa in contrasto con quella ufficiale, – evidenti sono gli echi della *querelle des femmes* – quanto di una morale parallela riconosciuta e praticata all'interno di una cerchia ristretta di elette ed eletti in cui domina la dimensione del gioco.

Il primo racconto narra le vicende di Jean Andro, valoroso cavaliere lionese, e della giovane e bella Rosemonde, sposa di Pyralius, ricco, vecchio e ripugnante di aspetto. Geloso oltre ogni dire, quest'ultimo si rinchiude con la giovane moglie nell'inaccessibile Chateau Jaloux, cinto da una tripla cerchia di ponti levatoi sorvegliati da un gigante, da un leone e da un drago. Rosemonde, disperata, impietosisce con i suoi lamenti la dea Venere che intercede in suo favore presso il figlio, il quale, imbracciato l'arco, colpisce con le sue frecce dorate i cuori di Andro e Rosemonde che si innamorano. Esortato da Cupido, Andro parte alla conquista del castello; con il sostegno di Venere, che lo cosparge di un unguento celeste, e con l'aiuto di Ercole e Apollo, che combattono al suo fianco e spesso anche in sua vece, uccide i mostri, libera Rosemonde e la conduce nell'alcova preparata dalla dea dell'amore, mentre il vecchio marito geloso fugge perseguitato dalle Furie e si impicca.

L'eredità della tradizione cavalleresca traspare nello schema narrativo che regge la storia. Andro è il prototipo dell'eroe: bello, coraggioso, prode, innamorato. L'amore e il valore nelle armi sono sostenuti da un *merveilleux* cavalleresco intrecciato all'universo mitologico, testimoniato dalla presenza attiva di Venere, Amore, Apollo, Ercole, le Grazie e le Furie.

La narrazione rimaneggia e amalgama tra loro episodi e motivi narrativi derivanti dai «vieux romans» francesi – in particolare *Ysaïe le Triste* –⁵ e dalla produzione epico-cavalleresca italiana, in particolare dal *Mambriano*. È interessante notare come, in senso inverso, alcuni racconti lionesi –

³ *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi d'après l'édition originale (Lyon, 1537 env.) avec introduction, notes, variantes et glossaire par le Centre Lyonnais d'Études de l'Humanisme (CLEH) sous la direction de G.-A. Pérouse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 101.

⁴ *Jeanne Flore au lecteur*, ed. cit. p. 225.

⁵ Dobbiamo a Sergio Cappello l'identificazione del romanzo tardomedievale *Ysaïe le Triste* come una fonte fondamentale del primo racconto (Sergio CAPPELLO, *Le corps dans les Comptes amoureux: Pyralius le jaloux*, in *Studi offerti a Alexandru Niculescu*, Udine, Forum, 2001, pp. 23-42, ripreso in *Actualité de Jeanne Flore*, op. cit., pp. 187-208).

tra i quali il primo – che sviluppano la materia cavalleresca siano in parte ripresi qualche anno dopo da Jean des Gouttes e reimmessi in un quadro narrativo romanzesco. Come dimostra Pascale Mounier nell'apparato critico della sua recente edizione del *Philandre*, i *Comptes* nutrono la composizione di questo romanzo pubblicato ugualmente a Lione, presso Jean de Tournes, nel 1544.⁶ Si attua in questo modo un percorso circolare di materiali e motivi narrativi tratti da romanzi o, nel caso del *Mambriano*, da novelle intercalate alla narrazione poetica. Questi elementi vengono trasposti, fusi nel quadro novellistico della raccolta di arrivo e adattati al suo indirizzo ideologico per essere in seguito nuovamente ripresi, riamalgamati tra loro e reimpiegati in una nuova struttura romanzesca.

Quanto ai *Comptes amoureux*, essi mettono sostanzialmente in atto adattamenti – prevalentemente la traduzione – delle forme italiane della scrittura cavalleresca e sentimentale. Gli intrecci tra opere come l'*Innamorato*, il *Mambriano* e – anche se in misura minore, lo vedremo – il *Furioso*, di cui i racconti offrono per la prima volta alcuni frammenti di traduzione in francese, rendono visibile una forte permeabilità tra genere breve e narrazione complessa di materia epico-eroica e sentimentale. Allo stesso tempo, questo fenomeno di traslazione si salda con la ripresa della materia medievale, eredità della *chanson de geste* e dei romanzi bretoni tardivi. Alla confluenza fra tradizione romanzesca autoctona, 'nuova' forma del poema cavalleresco e tracce riconducibili all'*Hypnerotomachia Poliphili*, i *Comptes* si presentano come un'opera le cui stratificazioni non solo aumentano lo spessore intertestuale dell'opera e ne accrescono la dimensione di autonomia creativa nell'elaborazione delle fonti, ma tendono a traslare i piani della composizione narrativa di matrice romanzesca e di quella di matrice novellistica fino a farli convergere, aprendo così nuovi passaggi, slittamenti e sovrapposizioni tra modalità di racconto diversificate trasposte in chiave di adattamento in un *unicum* che fa dell'ibridità la sua cifra distintiva.

Inizieremo la nostra indagine sulla 'stratigrafia' compositiva dei *Comptes* dalla sequenza dell'assalto al castello e del combattimento contro i mostri, tratta perlopiù da *Ysaïe le triste*. L'utilizzo di questo romanzo medievale tardivo è riscontrabile nell'intreccio e in alcune topiche narrative come l'imprigionamento della moglie da parte del marito vecchio e geloso, la conquista, da parte di un eroe indomito e innamorato, di un castello ritenuto inespugnabile e i mostri che sorvegliano il luogo di prigionia. La dinamica che si instaura è innescata dalla fusione – sul piano del discorso e della combinazione di sequenze e segmenti narrativi – di questo e di altri ipotesti, ripresi, riaggregati e riplasmati in una forma nuova.

La seconda opera che incide significativamente nell'elaborazione di questo racconto è il *Mambriano* (1509), poema epico-cavalleresco di Francesco Bello, detto il Cieco da Ferrara.⁷ Ristampato dieci volte, non fu tradotto in francese, il che ci dimostra che l'autore lionese aveva letto l'originale italiano, di cui i *Comptes* forniscono il primo, seppur parziale, adattamento. Tra le numerose digressioni che caratterizzano il *Mambriano*, alcune riprendono il modello dell'*Orlando innamorato* e assumono la forma di novelle, spesso completamente staccate dalla narrazione e introdotte a scopo di piacevole diversivo o di insegnamento morale. Una di queste, la quarta, situata tra il XV e il XVI canto, è la fonte utilizzata dalla pseudo-Jeanne Flore. La novella si configura come una storia esemplare narrata da Carminiano al vecchio Pinamonte per distoglierlo dall'amore per la giovane Bradamante. Si svolge ad Atene e ha come protagonisti Agrisippo, ricco, vecchio e ripugnante, la sua giovane e bella sposa Lipomena e il suo innamorato Filomense. Agrisippo, gelosissimo, fa costruire in riva al mare una torre inaccessibile e vi rinchiude la moglie. Filomense, giovane e avvenente, subisce la vendetta degli dei per avere ucciso il delfino che trainava il loro

⁶ Pascale MOUNIER, *Introduction à Jean des GOUTTES, Philandre*, éd. P. Mounier, Paris, Classiques Garnier, 2015.

⁷ Il *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano* fu composto da Francesco Bello detto il Cieco da Ferrara nell'ultimo decennio del Quattrocento e dato alle stampe nella città estense, presso Giovanni Marzocchio, nel 1509. Il poema, dalla trama aggrovigliata e ricca di episodi secondari, si inserisce nella tradizione del romanzo cavalleresco italiano, attingendo ad un vastissimo repertorio di fonti che vanno dal ciclo di Carlomagno ai romanzi della Tavola Rotonda all'antichità classica.

carro: Cupido lo fa innamorare di Lipomena che gli appare alla finestra della torre. Il giovane si strugge e languisce, fino a che sua madre con uno stratagemma riesce a farlo introdurre nella torre, nascosto in un forziere, e incontrarsi con Lipomena durante le assenze del marito. Dopo un mese il vecchio, insospettito, chiede alla moglie di giurare sulla pietra della verità di non averlo tradito. Lipomena, con l'aiuto di Filomense, escogita una formula di giuramento ambigua che le permette di essere riconosciuta innocente e poi si appella al Senato e ottiene che anche Agrisippo giuri. Rifiutatosi di farlo, quest'ultimo sarà condannato a essere imprigionato nella torre, dove morrà vittima di un nuovo inganno. Lipomena, divenuta sua erede, una volta passato il periodo di lutto, sposerà il suo giovane amato.

La trama della novella del *Mambriano* presenta analogie e differenze rispetto a quella del racconto. Alla ripresa fedele del motivo del triangolo amoroso non corrisponde la trasposizione fedele dei tratti caratterizzanti dei personaggi, né lo sviluppo dell'intreccio. Mentre nell'opera italiana sono l'astuzia e l'inganno a permettere un epilogo favorevole agli amanti, nel racconto lionese gli elementi in grado di ribaltare la situazione di partenza e di condurre al lieto fine sono le virtù guerriere del cavaliere e, soprattutto, l'intervento delle divinità. Se la presenza attiva degli dei è un elemento che i *Comptes* sviluppano rispetto al *Mambriano* e che determina lo svolgimento degli eventi, gli stratagemmi e gli inganni come motore dell'azione scompaiono dal racconto lionese. Al loro posto si erge il valore di Andro, sostenuto tuttavia dall'imprescindibile aiuto degli dei. Questo aspetto si salda all'adesione, da parte della coppia di amanti, alla «religion d'amour» e rende il loro agire conforme alla legge di Venere, che salvaguarda il diritto della donna, vittima delle angherie del marito, all'amore condiviso, indipendente dal vincolo del matrimonio e, al di là delle costrizioni sociali o familiari, concepito come piacere e soddisfacimento dei sensi.

Il sistema dei personaggi è costruito su una netta separazione tra virtuosi e malvagi la cui discriminante è l'adesione o meno alla religione d'amore. Se questo aspetto contrappone all'iniziativa intraprendente e alla furbizia inventiva dei personaggi del *Mambriano* (in particolare quello della madre) una spiccata passività dei due eroi del racconto, sottomessi a Venere e Cupido – la cui funzione di aiutanti dei loro sudditi fedeli o, viceversa, di oppositori crudeli di chi ignora o disprezza l'imperativo dell'amore condiviso è sottolineata costantemente – questa stessa passività si esplica come devozione a Venere e rende il loro agire conforme alla legge divina, facendo dell'adulterio un atto di giustizia. Rispetto alle furbesche risorse dei personaggi del *Mambriano*, la devozione di Andro e Rosemonde, perennemente guidati da Amore e Venere che reggono i fili delle loro vicende e li preservano dalle sventure, esalta l'importanza del soccorso di Amore ai suoi fedeli in pericolo e condanna i matrimoni di convenienza.

Le interferenze con *Ysaïe le triste*, che Sergio Cappello ha il merito di aver segnalato per la prima volta, non sono meno significative, a cominciare da quelle situate sul piano onomastico; «Pyralius le jaloux» è infatti il nome del marito geloso sia nel romanzo sia nel racconto. La scelta del nome del personaggio e l'attribuzione della sua funzione nel racconto appaiono con evidenza come segni di una trasposizione diretta. La sovrapposizione con *Ysaïe le triste* si ferma comunque al nome del marito, che nel romanzo medievale non viene descritto fisicamente, mentre nel racconto è oggetto di una descrizione minuziosa che mette in luce fin nei minimi dettagli il suo aspetto ripugnante. Questo ritratto tra l'orrido e il grottesco si rifà quasi letteralmente al *Mambriano*, ma porta anche tracce dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, fonte primaria di un analogo ritratto di vecchio decrepito e impotente tracciato, a tinte molto più fosche, nel terzo racconto. Come si vede siamo già qui in presenza di una doppia rifrazione di testi romanzeschi italiani – pur di natura molto diversa.

Mettiamo ora a confronto il ritratto del *Mambriano* e quello dei *Comptes*:

Mancato gli era il natural calore,
E 'l naso già se gli appressava al mento;
Le spalle avea incurvate, e il suo colore
Era continuamente macilento;

E col fiato sonava a tutte l'ore
 Il corno, e mai non gli mancava il vento;
Sempre alla bocca avea bavose schiume.
 E con gli occhiali appena vedea lume.

Tosse, doglie di fianchi, natte e gotte,
Catarrri, mal di milza e di pulmone
Il combatteano sempre il dì e la notte,
Tal che ancor me ne vien compassione;
Le gambe avea piagate e le man rotte,
 E stando in questa asperrima prigione
 D'affanni, s'invaghì d'una fanciulla
 Qual era appena uscita dalla culla.
 (Mambriano, XV, 86-87)⁸

[...] la naturelle chaleur par longues maladies estoit faillye, et jà estaincte par le merite de ses longs et vieulx ans, et oultre ce, se trouvoit si difforme et malheureux en beaulté qu'il ressembloit plustost quelque monstre, que non pas homme humain: car il eust la teste grosse et lourde, herissée de rude et aspre cheveleure, jà envieillie et grise, le front ridé, les sourcilz gros et espaix, les yeulx tous chassieux et enfoncez en la teste, les joues plattes et maigres, le nez aquilin et long, tant qu'il attouchoit presque jusques au menton, qui le contraignoit parler d'une voix enrouée et casse, le col tres petit et gros assis sur espaules clinantes miserablement vers terre non en autre façon que de ces anciens corps qui pas à pas cheminent à la mort: il avoit tousjours la couleur pasle, et fade, comme si les puantes harpyes luy eussent halené sus le visaige, et son manger tres hordement pollu. De l'estomach luy issoit une espaisse et fetide haleyne à travers une puante, noyre et baveuse bouche: si qu'il sembloit l'exhalation d'Avernus, par où descendit Eneas aux Enfers. Une seiche touz, griefves douleurs de flans et de reins, catherres dangereux, pourriture de poulmon confligeoient nuict et jour sans repos avec luy: de sorte, Amoureuces Compaignes, que encores me prent il pitié et grande compassion que si belle Damoselle les dures destinées à celle infamie et pourriture de mary voulurent joindre: car oultre ce il avoit les jambes playées et les mains toutes bruslées de je ne sçay quel mal contagieux. (*Comptes amoureux*, I, r. 47-69)

Il rapporto di filiazione che lega i due testi è evidente. Tuttavia, rispetto al modello, il ritratto di Pyralius si mostra ancora più sovraccarico di dettagli e maggiormente incline a sottolineare l'aspetto ripugnante del vecchio con un'insistenza quasi morbosa. La descrizione del racconto francese è molto più minuziosa nell'enumerare i particolari repellenti del volto e del corpo del vecchio. Il ritratto fisico di Pyralius, quasi raccapricciante nei suoi dettagli iperbolicamente negativi ascrivibili al canone della *vituperatio*, è il perfetto opposto dei ritratti idealizzati ed erotizzati di Andro e di Rosemonde. L'intervento di amplificazione condotto sul testo del Cieco da Ferrara emerge nell'accentuazione della connotazione fortemente negativa mediante l'inserimento di numerosi elementi che descrivono più dettagli del viso e di una parte del busto del vecchio (capelli, fronte, sopracciglia, occhi, guance, collo, spalle), ma anche di altri particolari repellenti e antierotizzanti (la voce e l'alito) rispetto alla fonte cavalleresca italiana. A questi interventi si somma l'amplificazione dei periodi mediante sottolineature enfatiche e una sovrabbondanza di comparazioni che potenziano ulteriormente la carica degradante del ritratto e l'effetto di orrido. Oltre al *Mambriano*, il modello dell'*Hypnerotomachia Poliphili* è lungi dall'essere estraneo alla composizione. Dal romanzo del Colonna – in questo caso, da una novella inserita nella seconda parte – la pseudo-Jeanne Flore trae del resto più di un tassello per la sua opera. La stessa novella colonniana, nella quale è presente il ritratto orrido di un marito decrepito, funge da ipotesto primario nel terzo dei *Comptes* e da ipotesto meno diretto, ma pur sempre attivo, nel primo

⁸ Francesco BELLO, detto il CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*. Introduzione e note di G. Rua, Torino, UTET, 1926.

racconto. Qui alcuni degli elementi introdotti per accrescere la crudezza della rappresentazione della fisicità degradata riecheggiano la descrizione contenuta nell'*Hypnerotomachia*, peraltro utilizzata come fonte diretta nell'analoga descrizione prodotta nel terzo racconto:

[...] uno homo patricio, di bona conditione di parentella et richo, ma vechio et di praecipite evo et occidua senectute, più che lui, per essere assuto, non monstrava, pervenuto quasi alla dubia aetate. Et aliquantulo le gene erano dependule, gli ochii ulcerati, tremule mane, halito fetido [...] Il fiato del quale pareva una aurea i putrida cloaca et di fetulente pantanacio. La sua rictante bucca teniva gli pallidi labii patorati et crispuli et cum voce absona, et, quasi dentulo, nel pallato supernate erano restato se non dui fracessi dentoni et caverniculosi, quale petra pumicea; et di sotta quatro altri, dui per lato, quassantise et nel suo sito instabili. La barba dura como gli pili di uno auriculoso asino, como vepre pongienti, promissa et canescente; gli vermigli ochii madenti et lachrymosi, il naso silo, negli sui hiati boscoso et hiulco et muculento et lumacoso et sempre roncho [...]. Il volto fedo et la testa di morphea albente et le guance varucose et sopra gli ochi gli cilii turgenti; la gulla cum hispida pelle, quale di una testudine pallustre diforme et gangavata; [...] (HP, p. 407-408)⁹

Dietro la figura del marito geloso dei *Comptes* si mostra non solo l'Agrisippo della novella del *Mambriano* e, in maniera più sfumata, il vecchio marito immondo della novella del Colonna, ma anche, al di là delle pagine dedicate al ritratto, il personaggio di un altro vecchio geloso, Folderigo, marito di Leodilla, protagonista di una novella inserita nell'*Orlando Innamorato*, i cui echi più diretti si riproducono nel sesto racconto, dove agisce un altro marito geloso. Ecco allora che – dalla matrice classica all'elaborazione del Colonna, dai versi del Cieco da Ferrara a quelli del Boiardo – si produce una stratificazione su più piani che a volte si intersecano e legano tra loro più racconti, dando voce a risonanze multiple e incrociate.

Lo possiamo verificare in alcuni passi, mettendo in parallelo i versi dell'*Innamorato*, quelli del *Mambriano* e il testo dei *Comptes*:

Lui me condusse con solenne cura,
 Con pompa e con trionfo glorioso
Ad una rocca che ha nome Altamura,
 [...]
 Là mi stavo io, de ogni diletto priva,
 E campi e la marina a riguardare,
Perché la torre è posta in su la riva
D'una spiaggia deserta, a lato al mare:
 [...]
 E esso teme del vento che soffiava,
E del sol che lucea da quella parte,
Dove Ordauro al presente dimorava;
E con gran cura, diligenza ed arte
Ogni picciol pertugio vi serrava,
 [...]
 (*Orlando Innamorato*, I, XXII, 13)¹⁰

Se 'l sole alcuna volta dilatava
I raggi suoi nel viso di costei
Incontinente il vecchio sospettava
E dicea contra quella: Io non vorrei
Che ti rapisse, e favole allegava,
Narrandogli che Giove e gli altri Dei

⁹ Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*. edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1980, pp. 407-408; indicheremo d'ora innanzi questa edizione con la sigla HP.

¹⁰ Matteo Maria BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di M. Anceschi, Milano, Garzanti, 1978.

**Opprimon spesso le cose terrestre,
E detto ciò serrava le finestre.**

Ultimamente volendosi torre
Tal gelosia fe' fare un'alta torre,

**E questa fu piantata in riva al mare
Fuora della città ben quattro miglia
Né alcuno altro che lui poteavi entrare,
Quantunque fosse della sua famiglia ;
(Mambriano, I, XV)**

Tant vous en dis je que par celle difference sordit en peu de jours et s'engendra au cueur de l'infortuné Pyralius telle ardeur de Jalouzie, que son plaisir nuptial tourna en amaire tristesse et plaincte, l'assurance en souspeçon eterne. Dont n'osoit il plus dès lors en avant partir loing de sa maison, ne abandonner sa femme, non aultrement que l'avaricieux Euclio n'osoit perdre la veue de l'huys de son hosyel de paour qu'on ne luy desroba son thresor enfouy sous la cheminée. Si advint que le Soleil ung jour espandit les dorez rais de sa lumiere par sus le chrystalin visaiage de ceste-cy : dont soubdain le vieillart infame entra en grosse frenesie et souspeçon. Si disoit : « Certes, Rosemonde, je ne permettray point que le blond Phæbus, lascif et petulant Dieu, vous voye si à loisir ». Puis alleguoit force fables et comptes des amoureux exploitz du Sire de l'isle Erratique : aussi de Juppiter, disant que le plus souvent iceux violateurs des chastes couches maritales, se transportoient en terre pour ravir les jeunes Damoiselles. Par ce poinct perdit Agenor sa chere fille Europa, et Amphitriou de Thebes fut fait coqu. Ce disant le malheureux impetueusement serroit la fenestre. (I, r. 79-97)

Ritornando al piano onomastico e ai suoi legami con *Ysaïe le triste*, notiamo che oltre a Piralius anche un altro personaggio, il nano che assiste il cavaliere Marc nel romanzo medievale, viene ripreso nel racconto lionese, con lo stesso nome – Tronc – e la stessa funzione che aveva nella fonte.

Un ulteriore elemento affine si riscontra sul piano della toponomastica: in *Ysaïe le triste*¹¹ lo Chateau du Pont de Dolleur (§577) diventa, dopo la conquista da parte di Marc, lo Chateau du Pont Honné (§579). Analogamente, lo Château Jaloux dei *Comptes* – il cui nome evoca lo Chastel Envieux, un'altra rocca conquistata da Marc nell'avventura seguente – diviene, dopo la vittoria di Andro e la morte di Pyralius, il « Palais de joye et assurance » (I. 702) dove i due amanti infine si uniranno. Il cambiamento del nome del castello nelle diverse fasi dell'avventura è collegabile a una trasformazione analoga che si verifica nell'*Orlando Innamorato*. Lì Ranaldo, dopo aver bevuto alla fonte del disamore, fugge da Palazzo Zoioso dove Angelica, innamorata di lui, lo aveva accolto e giunge a Rocca Crudele, luogo maledetto che ha visto consumarsi l'atroce dramma di Marchino e Stella. L'identità dei due toponimi Palazzo Zoioso e « Palais de joye » e il passaggio – che nelle due opere segue una direzione inversa – tra un *locus amoenus* configurato come nido d'amore e un *locus horridus* impregnato di cruda sofferenza, instaura un riflesso speculare che lascia trasparire un parallelismo tra il racconto francese e il poema cavalleresco italiano.

Nella scena del combattimento si assiste invece – come abbiamo anticipato – a una ripresa fedele del romanzo tardo medievale. Come sottolineato da Sergio Cappello,¹² alle tre porte del Pont de Dolleur corrispondono le « troys entrées » dello Château Jaloux. In entrambi i casi, il percorso per entrare nel castello è estremamente periglioso. Per primo un ponte, molto stretto e lungo venti piedi, conduce a una torre sorvegliata da un temibile gigante. Segue un secondo ponte che porta a un'altra torre difesa da un leone affamato e incatenato e, infine, un terzo ponte oltre al quale si trova una porta controllata da un drago. Il valoroso cavaliere riuscirà ad entrare nel castello e, a differenza

¹¹ Le citazioni sono tratte da *Ysaïe le Triste, roman arthurien du Moyen Âge tardif*, texte présenté et annoté par A. Giacchetti, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1989.

¹² Sergio CAPPELLO, *Le corps dans les Comptes amoureux: Pyralius le jaloux*, art. cit.

di quanto narra il romanzo, non si batterà a duello con Piralius, perché il vecchio marito geloso fugge codardamente e si impicca, uscendo molto poco onorevolmente di scena. Non solo il motivo della vecchiaia laida – la *senectus deformis* – ma anche la connotazione morale totalmente negativa del personaggio, che è refrattario anche al codice cavalleresco, è segno di una scelta che risponde a un progetto narrativo autonomo, pur se basato su un fitto intreccio di riprese e rielaborazioni di testi preesistenti. Al di là delle sue ascendenze tardo-medievali, si tratta di un personaggio che si lega in linea diretta a fonti moderne, alle quali lo accomuna la sua funzionalità, nell'economia della narrazione, alla denuncia della condizione della *malmariée*. Il valore e l'onore del vecchio Piralius tardo-medievale, che si riscatta incrociando le armi con il giovane cavaliere non possono trovare spazio nella logica del racconto. Qui infatti la costruzione del personaggio mira a metterne in evidenza la ripugnanza fisica e la spregevolezza morale, allo scopo di esasperare l'ingiusto squilibrio della sua unione con la sua giovane sposa e, al contempo, il contrasto con la bellezza, la nobiltà e la virilità di Andro, evocata dal suo stesso nome. La bellezza di quest'ultimo non lascia insensibile neppure Venere che, dopo averne contemplato la perfezione, lo unge con un balsamo prodigioso per proteggerlo dagli assalti del gigante Caignazo. Anche questa sequenza che precede il combattimento ci rivela una sovrapposizione di ipotesti e una matrice romanzesca. L'unguento magico è infatti presente in *Ysaïe le triste*, dove il fedele nano Tronc, in un intervallo del combattimento, unge le ferite di Marc con «un précieux onguement».¹³ Come opportunamente segnalato da Gilles Polizzi, è presente però anche in un episodio dello *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes in cui la Dame de Norison cosparge con un balsamo magico ricevuto dalla fata Morgane il corpo nudo di Yvain ferito¹⁴. Se la fonte primaria del racconto lionese resta molto probabilmente *Ysaïe le triste*, l'interferenza con l'episodio di *Yvain* potrebbe avere costituito lo spunto per la trasformazione al femminile – oltre che per la divinizzazione – del personaggio che applica l'unguento, visto che nei *Comptes amoureux* questo personaggio è Venere, assistita dalle Grazie. Si noti infine che l'unzione non ha lo scopo di lenire le ferite dell'eroe – come avviene nel romanzo – ma di proteggere preventivamente l'integrità di un corpo destinato a distinguersi nelle armi, ma anche nell'amore:

Si [Vénus] le comanda desarmer par ses trois Graces: lesquelles de leurs mains délicates et blanches, tost le devestirent [...]. [Elle] tira d'ung petit coffret une boïcte faicte d'une esmeraude: et de l'unguent en lava elle mesme tout le corps du Chevallier. Si sentoit bon l'ambroïse celeste dequoy l'unguent fut composé. Puis cella fait, le feit revestir et armer et luy donna un celeste et divin baiser [...] (I, r. 530-534).

Diversamente dal corpo dell'eroe del romanzo medievale, il corpo di Andro, preservato dalla violenza del combattimento, non sarà deturpato dalle ferite, ma manterrà la sua bellezza riconosciuta e resa quasi immortale dal «celeste et divin baiser» della dea. Quello di Andro è un corpo «renaissant»,¹⁵ celebrato in tutta la sua magnificenza, un corpo predestinato all'amore e per questo preservato e mantenuto intatto, grazie alla protezione di Venere che lo farà passare indenne attraverso il combattimento contro i mostri e affrontare vittoriosamente l'assedio metaforico finale nell'alcova di Rosemonde, sottolineato dalla chiusa salace della storia:

¹³ «Et après soupper Tronc aparella le cheval Marcq, et Tronc desvesti Marcq, se luy oïnst sez plaies d'un précieux onguement que il avoit, mais tantost se radouba, et toute nuit fu armés» (*Ysaïe le Triste, roman arthurien du Moyen Âge tardif*, ed. cit., par. 568, p. 434).

¹⁴ Cfr. Gilles POLIZZI, *La fable réifiée: la mise au féminin dans l'écriture des trois premiers Contes amoureux de Jeanne Flore*, in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, ed. M. Clément e J. Incardona, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 228. L'autore avanza l'ipotesi che questo romanzo di Chrétien de Troyes avrebbe potuto essere stato letto nell'ambiente lionese nell'adattamento di Pierre Sala. In quest'ultimo è la cameriera della Dame de Norison che spalma il corpo di Yvain usando troppo unguento, notazione che conferisce ironia a questa variante.

¹⁵ Sergio CAPPELLO, *Le corps dans les Comptes amoureux: Piralius le jaloux*, art. cit., p. 208.

L'heureux Amant se teust, et commença de faire ses approches près de la forteresse amoureuse. Laquelle longuement ne peult souffrir la batterie qu'elle ne se rendit. (I, 827-830).

A un'analogia metafora sessuale, quella della giostra, ricorre peraltro il Cieco nel raccontare il primo incontro tra Filomense e Lipomena, a riprova delle numerosissime interferenze con il *Mambriano*:

E s'alcun cavalier acquistò mai
Onore in giostra per bene operarsi,
Filomense fu desso, a non dir ciancie,
Che in men d'un ora ruppe quattro lancie.
(*Mambriano*, I, XVI, str. 62, vv. 5-8)

Un altro circuito intertestuale si attiva nella narrazione delle ultime fasi dell'assedio, il duello mortale tra Andro e il gigante armato di un «boulet de feu». Siamo in presenza dell'integrazione alla trama del racconto di un elemento proveniente dall'*Orlando Furioso*: la mazza infuocata del misterioso cavaliere – in seguito identificato come Sdegno – accorso in aiuto di Orlando che si sta battendo contro un serpente (la Gelosia):

[...]
La lancia ha in pugno, e la spada al suo loco,
E la mazza all'arcion, che getta foco.
Piena d'un foco eterno è quella mazza,
Che senza consumarsi ognora avampa:
Né per buon scudo o tempra di corazza
O per grossezza d'elmo se ne scampa.¹⁶

Il racconto opera in questo punto una nuova commistione tra la traccia di fondo di *Ysaïe le triste* e l'elemento ariostesco,¹⁷ identificato recentemente da Gilles Polizzi: la mazza «pleine d'un feu éternel». Assente nel romanzo medievale, essa evoca le fiamme dell'inferno, fondendosi con l'immagine dal «foco eterno» dell'Ariosto. Unita al nome attribuito dalla pseudo-Jeanne Flore al gigante – Caignazo, rivisitazione evidente di Cagnazzo, famoso diavolo dantesco – questa evocazione sviluppa un immaginario infernale con lo scopo non solo di incupire fortemente il quadro della narrazione, ma di contrapporre il fuoco dell'inferno al fuoco dell'amore:

[Caignazo] delibera qu'il brusleroit son ennemi [...] Dont luy lancea il son boulet de feu en maniere de plombée contre l'estomach : et alors, chose espouventable, s'espantoit en l'air tel feu et fumée comme si la forge des Siciliens Cicloppes, Vulcanus les hastant à l'œuvre. Si eus testé le Chevallier bruslé, ne fut que, ainsi comme un venin par l'autre venin est estainct, le feu d'amours, qui estincelloit dens son corps, estaignoit celle infernalle chaleur [...] [Caignazo] fatigue assez sa plombée ignivome pour en brusler son adversaire, mais le proeux Andro lavé de l'unguent celeste ne pouvoit aultre chaleur sentir, que celles d'Amours (I, 597-603 ; 621-623).

Il campo semantico del fuoco pervade tutto il passo: alla materialità del fuoco distruttore della mazza – che evoca visioni infernali – si contrappone la metaforicità profana della fiamma amorosa.

La convergenza e la compresenza, in questo come negli altri racconti della raccolta, di ipotesi diversificate e appartenenti a generi narrativi diversi rafforzano la composizione di un vero e

¹⁶ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992, XLII, 53-54, pp. 1246-1247.

¹⁷ Gilles POLIZZI, *La fable réifiée [...]*, art. cit., pp. 223-238 (229-230). Cfr. anche, dello stesso autore, *Le paroxysme amoureux dans deux réécritures françaises de l'Hypnerotomachia Poliphili (1542 et 1546)*, «RiLUne», 7, 2007, pp. 65-87, dove si riporta la descrizione di un meccanismo che ha le stesse caratteristiche della mazza infuocata di Caignazo e che è contenuta nella *Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio, pubblicata nel 1540 a Venezia e tradotta nel 1556 da Jacques Vincent, primo traduttore francese di Boiardo.

proprio mosaico testuale. La sequenza della presa del castello, il motivo della *malmariée* e i clichés a esso collegati – la bella imprigionata nella torre, l'affaccio alla finestra, lo scambio di lettere – delineano il legame con la tradizione eroico-cavalleresca che avviene secondo due modalità distinte: il recupero della materia romanzesca francese di ascendenza medievale e l'adesione al poema cavalleresco italiano, sfruttato in particolar modo nelle sue interferenze di genere con la novella. Il tutto è filtrato secondo un'ottica attenta all'assunto della raccolta, che incanala i materiali narrativi di cui si serve verso un rafforzamento della tesi di fondo.

In questo amalgama di 'vecchio' e di 'nuovo' viene da un lato assicurata la trasmissione e la promozione della materia cavalleresca autoctona e, dall'altro, accolta, riplasmata e diffusa la 'nuova' produzione cavalleresca italiana. Inoltre, la forte impronta dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, non tanto nel primo quanto nel secondo e nel terzo racconto che esulano dalla presente analisi, amplia e arricchisce ulteriormente il fenomeno di interazione con il genere romanzo – nel suo tessuto composito che ingloba novelle come parte di un progetto unitario – oltre a essere indice della penetrazione dell'enigmatica opera del Colonna in Francia, dato significativo dal momento che tutte le trasposizioni contenute nei *Comptes* sono forme di traduzione parziale anteriori alla prima traduzione integrale francese del 1546.

Pur allineandosi alla forma della raccolta di novelle a cornice, i *Comptes amoureux* accolgono e assimilano al loro interno porzioni di romanzi, siano essi in prosa o in versi, appartenenti alla vecchia tradizione francese o alla produzione italiana più recente, non solo del poema cavalleresco, ma anche di quell'«abnorme romanzo misteriosofico»¹⁸ che è l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Nel racconto che abbiamo letto da vicino, la pseudo-Jeanne Flore sfrutta la struttura composita dei romanzi italiani e, tra le maglie della tecnica dell'*entrelacement*, si appropria di alcuni inserti narrativi presenti nelle fonti sotto forma di novella in versi o di storia esemplare per trasporli nella raccolta, riplasmarli e farne dei tasselli narrativi dei suoi racconti. La costruzione delle storie lionesi presuppone la permeabilità dei modelli e propone un ideale di composizione variegata, fondata sulla contaminazione di topiche e sulla fusione di generi narrativi diversi. Il romanzo francese medievale in prosa e il poema epico italiano sono scissi in alcune delle loro componenti narrative, riassemblati e ricomposti in una nuova dinamica creativa. La raccolta diventa così il luogo di un montaggio di forme e contenuti appartenenti a tradizioni diverse, un vero e proprio laboratorio in cui si incrociano le forme della narrazione.

¹⁸ Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, traduzione e cura di M. Ariani e M. Gabriele, 1998, vol. I, quarta di copertina.