

# **UCLA**

## **Carte Italiane**

### **Title**

Ariosto, Ovidio e la 'favola' di Fiordispina

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/7wc6r5t6>

### **Journal**

Carte Italiane, 2(2-3)

### **ISSN**

0737-9412

### **Author**

Primo, Novella

### **Publication Date**

2007

### **DOI**

10.5070/C922-3011330

### **Copyright Information**

Copyright 2007 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Ariosto, Ovidio e la 'favola' di Fiordispina.

*Novella Primo*

*Dipartimento Interdisciplinare di Studi Europei  
Università degli Studi di Catania*

Io non credo che fabula si conte  
che più di questa istoria bella fusse.

*(Orlando Furioso, XXV, 27, 5-6)*

## I. RISONANZE MITICHE

Italo Calvino definisce il *Furioso* come grande "atlante dei sentimenti" con un'immagine non solo efficace, ma anche in grado di suggerire nuove prospettive di lettura. L'atlante è infatti un repertorio, un libro esteso quanto lo è il mondo, ed Ariosto lega la varietà al diletto, facendone non solo espediente letterario, ma fedele rappresentazione della realtà. La sua tecnica di modulare la narrazione è semplicemente la 'forma' della percezione di un'esistenza insieme varia e contraddittoria, ben lontana da un codice rigido che manipola la realtà per trarne dimostrazioni di verità preconcepite. Il principio della varietà, tuttavia, ha una sua valenza ideologica perché veicola la profonda convinzione ariostesca dell'irriducibilità del mondo a quei codici totalizzanti che pretendono di spiegare tutta la realtà. Il *Furioso*, comunque, si può leggere come 'atlante', mappa, repertorio che vuole aderire all'esperienza più che all'ideologia e in cui i sentimenti sono indagati con finezza, sofisticazione e varietà. L'eros di Boccaccio, ad esempio, è al suo confronto un gioco di ruoli schematico, ripetitivo, elementare. Il poema di Ariosto, infatti, mantiene sempre i segni di una possibilità narrativa pluralistica e multiforme, conciliando le esigenze epiche di simmetria e chiusura con quelle romanzesche di arricchimento continuo. L'*Orlando Furioso* è libro totale, di un universo possibile, inglobante tutto il reale e l'irreale, il detto e lo scritto, il pensato e l'impensabile. È combinatore di stili e invenzioni, ricco di cultura e letture, ma 'leggerissimo' per l'armonia sonora di un ininterrotto ricercare e per la fusione di cultura classica e moderna, informazione e immaginazione, biblioteca e laboratorio...

Il poema, insomma, gioca il ruolo di mediatore fra il simbolico sociale e l'immaginario letterario, come avviene nella raffigurazione di tante eroine femminili.

È infatti proprio nel nome delle donne che si apre l'*Orlando Furioso* di Ariosto, suggerendo già dall'*incipit* la loro posizione di preminenza quali eroine di molte avventure. Tradizionalmente esse rappresentano la natura molteplice dei sentimenti umani: Angelica la bellezza, Bradamante e Fiordiligi la fedeltà, Olimpia l'amore tradito, Doralice l'incostanza, Alcina la magia, Isabella la castità. In realtà le figure femminili del *Furioso* sono estremamente complesse, così come complesso è il modo di guardarle da parte di Ariosto che non ha nei loro confronti un atteggiamento univoco. Infatti ogni donna del poema, pur possedendo una sua specificità che la distingue dalle altre, non è mai monolitica e riassume in sé le caratteristiche di altri personaggi. Ad esempio, Angelica è sì la donna che sfugge e non si concede, ma è anche una maga quando riesce a sottrarsi con l'anello fatato alle *avances* dei suoi pretendenti, divenendo invisibile; Bradamante è una donna guerriera, destinata a divenire moglie e madre, ed incarna, quindi, col suo ruolo di promessa sposa del capostipite degli Estensi un principio d'ordine, una funzione salvifica che riassorbe l'effetto, altrimenti inquietante, della sua immagine di donna-amazzone. E ancora la maga Alcina, descritta secondo i canoni tradizionali della bellezza rinascimentale, si rivela poi forma ingannevole quando sotto le belle apparenze compare una vecchia ripugnante, mentre la dolce Isabella, per mantenere la fede al suo amore, sa essere fredda e calcolatrice. Una caratteristica unificante è data dalla giovinezza: quasi tutte le eroine ariostesche sono *puellae* belle e innamorate; significativa è l'assenza delle madri delineate soltanto col riferimento a Beatrice, madre di Bradamante, mentre la vecchiezza, come esemplificano i personaggi di Alcina e di Gabrina, si coniuga alla bruttezza fisica e morale. I casi di amore coniugale (ad esempio Fiordiligi e Brandimarte) non sono numerosi: generalmente le vicende si concludono, nel poema, prima del matrimonio o con esso. Non sappiamo, quindi, quale sarà la sorte di Angelica, Olimpia o di Bradamante dopo il nuziale *happy end*. In genere i personaggi che sopravvivono sono quelli incoerenti, nel senso ariostesco di mutabili, adattabili, educabili (Angelica, Doralice...), mentre invece muoiono, o comunque sono penalizzati, coloro che agiscono con estrema coerenza (Isabella, Fiordiligi...).

Nel mondo ariostesco appare, insomma, confermata quella mutevolezza e indefinibilità dell'essenza femminile che costituiva certamente

oggetto abituale di discussione nella corte rinascimentale e in particolare in quella ferrarese, ma che verrà anche teorizzata in sede psicoanalitica.<sup>1</sup>

Di contro alla prevalente misoginia dei trattatisti del tempo,<sup>2</sup> Ariosto riesce a proporre figure femminili poliedriche e finemente caratterizzate e, per ottenere questo risultato, attinge ampiamente alla cultura classica, compiendo una originalissima operazione di riscrittura delle varie fonti. Il poema di Ariosto si rivela, infatti, come un meta-testo in cui convergono esperienze letterarie diverse ed è ravvisabile l'influenza non solo di modelli cavallereschi, ma anche classici. Per molto tempo, la tendenza predominante è stata quella di affiliare *l'Orlando Furioso* al poema epico di Virgilio, minimizzando il debito nei confronti di Ovidio. In realtà, i rilievi effettuati da alcuni commentatori e soprattutto i molteplici riferimenti testuali presenti nel poema ariostesco, avvalorano l'idea di derivazioni non certo casuali.<sup>3</sup> Sicuramente le caratteristiche ovidiane di *variatio*, di demitizzazione, il porre l'accento più sull'erotismo che sull'eroismo erano ben più congeniali ad Ariosto del tono celebrativo e unitario dell'epica virgiliana. Per quanto concerne, poi, il costituirsi delle figure femminili ariostesche, è dimostrabile che molte di esse ricalchino quelle ovidiane. E così dietro la fuga di Angelica o la strenua difesa della castità da parte di Isabella, possiamo intravedere in filigrana le tante ninfe fuggitive ovidiane; nella disperazione di Olimpia si ravvisano i tanti monologhi delle eroine abbandonate delle *Heroides*, così come la maga Alcina, divenendo artefice di trasformazioni, ripropone in chiave magico-fabulistica la tematica metamorfica.<sup>4</sup>

Fra le innumerevoli fonti del *Furioso*, preferiamo fissare la nostra attenzione su una soltanto, quella ovidiana e, seguendo il filo annaliante della metamorfosi, scegliamo un episodio che si presta a far luce sia sul 'pianeta-donna' secondo la visione ariostesca, sia sul significativo interscambio con le *Metamorfosi* di Ovidio.

## II. LA 'FAVOLA' DI FIORDISPINA

Nello sviluppo diacronico delle vicende riguardanti la guerriera Bradamante, la storia di Fiordispina<sup>5</sup> si innesta come una vera e propria fiaba, un 'a parte' che merita un approfondimento.

A raccontare questa vicenda, per molti aspetti atipica nell'universo narrativo del *Furioso*, è Ricciardetto, fratello gemello di Bradamante. Il racconto (XXV, 22-70) che egli fa a Ruggiero si può dividere in due macrosequenze, a loro volta articolabili in più tempi:

1) Innamoramento di Fiordispina alla vista di Bradamante, scambiata per un guerriero / Rivelazione della vera identità di Bradamante / Tormento di Fiordispina (XXV, 22-45).

2) Risoluzione felice dell'episodio grazie allo stratagemma di Ricciardetto che finge di essere Bradamante mutata in uomo (XXV, 46-70).

Centrale è dunque il motivo dell'avventura amorosa costruita sullo scambio di persona, che richiama l'Ariosto autore delle *Commedie* e segna senza dubbio uno dei più notevoli influssi dell'opera comica sul poema. Ma soprattutto l'episodio rientra nel più ampio tema della metamorfosi magica caratteristica del *Furioso* e costituisce un'esemplare "narrazione mimetica" con le sue zone in rilievo e in ombra, col suo gusto degli equivoci, in un continuo volgersi dalla fantasia alla realtà e da questa alla fantasia.

Un accenno a questa vicenda si ha già nel canto XXII (36-47), quando Bradamante e Ruggiero vengono fermati da una donna in lacrime che chiede loro soccorso per un giovane condannato al rogo,<sup>6</sup> nella cui descrizione Bradamante ravvisa il fratello Ricciardetto. Quest'ultimo si trova spesso al centro di equivoci, per la perfetta somiglianza con la sorella che rende difficile distinguerli l'uno dall'altro.<sup>7</sup> Si preannuncia il tema della gemellarità e quindi anche del doppio, centrale in questa storia.

La 'favola' di Fiordispina, raccontata proprio da Ricciardetto, ha però inizio propriamente nel canto XXV, allorché si verifica l'incontro tra la donna e Bradamante che, ferita alla testa, ha dovuto accorciare i suoi lunghi capelli ed è addormentata su "le tenere erbe." L'incontro avviene secondo il *topos* del *locus amoenus*, riproponendo il tema bella donna-bella natura, ma con una sostanziale differenza. Bradamante, donna guerriera, priva dell'elmo, ma non dell'armatura, è scambiata per un cavaliere e Fiordispina se ne innamora fino ad osare di confessare per prima il suo sentimento:

E quando ritrovò la mia sirocchia  
tutta coperta d'arme, eccetto il viso,  
ch'avea la spada in luogo di conocchia,  
le fu veder un cavalliero aviso.  
La faccia e le viril fattezze adocchia  
tanto, che se ne sente il cor conquiso;  
la invita a caccia, e tra l'ombrese fronde  
lunge dagli altri al fin seco s'asconde.

Poi che l'ha seco in solitario loco  
 dove non teme d'esser sopraggiunta,  
 con atti e con parole a poco a poco  
 le scopre il fisso cuor di grave punta.  
 Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco  
 le mostra l'alma di disio consunta.  
 Or si scolora in viso, or si raccende;  
 tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende.

(XXV, 28-29)<sup>8</sup>

Le due ottave giocano sul contrasto tra il lessico guerresco usato per descrivere le caratteristiche virili del “cavalliero” incontrato (“coperta d'arme, la spada, le viril fattezze”) e la terminologia propria della letteratura amorosa con le note metafore del cuore trafitto e dell'incendio d'amore (“il fisso cuor di grave punta, occhi ardenti, sospiri di fuoco”). In queste ottave viene anche rapidamente riassunto quanto era stato già narrato nell'*Innamorato* di Boiardo,<sup>9</sup> in cui però Bradamante manteneva un atteggiamento abbastanza ambiguo, accettando di sostenere la parte maschile ed esprimendo il proprio imbarazzo soltanto dentro di sé. L'ariostesca progenitrice degli Estensi cerca, invece, di chiarire subito la situazione, appellandosi alla necessità di difendere comunque la propria dignità. Ma anche questa rivelazione non è sufficiente ad attenuare la passione di Fiordispina, anzi la rende tanto più forte, quanto più priva di ogni ipotesi di sbocco e di soddisfacimento:

*Per questo non si smorza una scintilla  
 del fuoco della donna innamorata.  
 Questo rimedio all'alta piaga è tardo:  
 tant'avea Amor cacciato inanzi il dardo.*

*Per questo non le par men bello il viso,  
 men bel lo sguardo e men belli i costumi;  
 perciò non torna il cor che già diviso  
 da lei, godea dentro gli amati lumi.*

(XXV, 32, vv. 5-8; 33, vv.1-4)

Sembrirebbe quasi che Fiordispina tenda a sottovalutare ogni impedimento, com'è ribadito dall'anafora (“per questo non”) e dalla ripetizione della litote (“men bello / men bel / men belli”) in cui viene

usato lo stesso aggettivo con desinenze diverse (poliptoto) per descrivere i vari pregi di Bradamante. Ancora una volta è da notare il fitto uso di metafore (“scintilla, fuoco, piaga, dardo”) topiche nella letteratura amorosa e l’immagine del cuore ‘diviso’ della fanciulla, che vive nello sguardo della persona amata (“godea dentro gli amati lumi”).

Il “disio” di Fiordispina è il motore di tutto l’episodio ariostesco, la condizione necessaria per lo svolgersi della vicenda che vede la giovane creatrice e promotrice dell’azione.<sup>10</sup> Questo elemento costituisce già un primo legame con le vicende d’amore delle *Metamorfosi* ovidiane, tutte generate da un vedere e un desiderare (“vidit et incaluit,” *Met.* III; 37,1) che richiedono un soddisfacimento immediato. In Ovidio troviamo frequentemente amori a prima vista, senza complicazioni psicologiche, che richiedono un soddisfacimento immediato. In genere questo si verifica da parte maschile, mentre le donne prendono raramente l’iniziativa amorosa, ma quando accade, si tratta di passioni più durevoli o più torbide. È quanto accade anche nella storia di Fiordispina, che, tuttavia, trascolora nel fiabesco.

### III. SIMMETRIE CON LA FONTE OVIDIANA

La storia di Fiordispina è modellata sull’episodio di Ifi delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* IX, v. 726-763).

La Ifi ovidiana è una fanciulla cretese innamoratasi della giovane Iante; l’amore sarà realizzabile solo con la trasformazione di Ifi in maschio per opera di Iside. Ariosto riprende materiali molto precisi da questa vicenda, ma la declina in modo diverso.

In Ovidio la vicenda erotica si intreccia ad una cupa storia familiare: la madre di Ifi, disobbedendo al marito, ha dovuto nascondere fin dalla nascita il vero sesso della figlia. Ifi è vissuta sotto sembianze maschili insieme alla coetanea Iante, cresciuta accanto a lei fin da bambina; i rispettivi padri hanno poi decretato il matrimonio tra i due giovani:

[...] nata est ignaro femina patre,  
iussit ali mater puerum mentita; fidemque  
res habuit neque erat ficti nisi conscia nutrix.  
Vota pater soluit nomenque imponit avitum;  
Iphis avum fuerat. Gavisa est nomine mater,  
quod commune foret nec quemquam falleret illo.  
Indecepta pia mendacia fraude latebant;  
cultus erat pueri; facies, quam sive puellae,

sive dares puero, fuerat formosus uterque.  
 Tertius interea decimo successerat annus,  
 cum pater, Iphi, tibi flavam despondet Ianthen  
 (...) Par aetas, par forma fuit primasque magistris  
 acceperere artes, elementa aetatis, ab isdem.  
 (*Met.* IX, 705-719)<sup>11</sup>

Nel verso 705 l'iperbato ("ignaro femina patre") mette in risalto la vera identità sessuale di Ifi ("femina") in contrapposizione all' "ignaro patre." Tutta la descrizione della giovane gioca poi sull'ambiguità: dal nome ("quod commune foret"),<sup>12</sup> all'aspetto ("facies... formosus uterque"), alla stessa somiglianza tra Ifi e Iante, il cui amore sembrerebbe un classico caso di scelta oggettuale narcisistica ("par aetas, par forma... ab isdem"), ma in realtà segnato da un'incolmabile differenza. Attraverso il modulo stilistico della ripetizione, Ovidio esprime, l'assoluta uguaglianza del soggetto e dell'oggetto del desiderio, mettendo in rilievo l'identità in un rapporto impossibile.

La vicenda ariostesca ignora ogni *background* familiare e pone in contrasto l'aspetto virile di Bradamante con la femminilità di Fiordispina. Il montaggio narcisistico è semmai evidente nella versione boiardesca, tutta tesa a mettere in risalto la somiglianza tra le due donne:

Quivi smontarno le due damigelle.  
 Bradamante avia l'arme ancora intorno  
 l'altra uno abito bianco fatto a stelle  
 quale eran d'oro, l'arco e i strali e 'l corno;  
 ambe tanto leggiadre, ambo sì belle,  
 ch'avrian di sue bellezze il mondo adorno.  
 (*Imm.* III, IX, 25, 1-6)

Nel caso del personaggio ovidiano, il matrimonio potrebbe mettere in pericolo la sua stessa sopravvivenza fisica; per lei l'innaturalità del sentimento provato è sovradeterminata dalla negatività della sua condizione femminile. La sua disforia la conduce verso un disperato *cupio dissolvi*: "Vellet nulla forem" (*Met.* IX, 735). Per Fiordispina, invece, non vi sono impedimenti, pericoli e interdetti diversi da quello sottolineato dalla passione; l'unica causa della pena della fanciulla ariostesca è costituita dalla forza del suo impossibile desiderio:

D'ogni altro amore, o scelerato o santo  
 il desiato fin sperar potrei;  
 saprei partir la rosa da le spine  
 solo il mio desiderio è senza fine!

(XXV, 34, vv. 5-8)

Fiordispina vede la propria impossibile soddisfazione quasi come una divisione dentro il proprio stesso nome (“saprei partir la rosa dalle spine”),<sup>13</sup> così come nel nome di Ifi (che è usato ugualmente sia al maschile che al femminile) è presente tutta l’ambiguità del personaggio. Un caso analogo di scissione del nome proprio si verifica anche nelle ultime parole proferite da Brandimarte, come prova del grande amore per Fiordiligi, esempio di donna fedele:

Orlando, fa' che ti ricordi  
 di me ne l'orazione tue grate a Dio,  
 né men ti raccomando la mia *Fiordi...*  
 ma dire non potè: ....*ligi*, e qui finio.

(XLII, 14, 1-4)<sup>14</sup>

Fortemente icastica appare la scissione del nome della donna amata da Brandimarte (*Fior-diligi* sta per ‘amo un fiore’) che non a caso era stata definita “da lui diletta” (VIII, 89,2). Qui la *imesis* diventa un esatto equivalente della morte, della separazione definitiva e simboleggia il soggetto diviso dal linguaggio nella ricerca dell’oggetto desiderato.

Tornando alla nostra favola, le maggiori consonanze con il testo ovidiano sono, invece, riscontrabili nelle ottave 34-37 che presentano il tormento di Fiordispina:

Né tra gli uomini nati né tra l'armento  
 che femina ami femina ho trovato:  
 non par la donna alle altre donne bella,  
 né a cervie cervia, né all'agnelle agnella.

(XXV, 35, 5-8)

Nec vaccam vaccae, nec equas amor urit equarum  
 urit oves aries, sequitur sua femina cervum.  
 Sic et aves coeunt interque animalia cuncta  
 femina femineo correpta cupidine nulla est.

(*Met.* IX, 731-734)<sup>15</sup>

Si tratta di un vero e proprio calco da Ovidio. Le negazioni in posizione anaforica (“né” ripetuto quattro volte, “non, nec” nel testo latino) scandiscono il ragionamento delle due eroine, in cui significativamente vengono opposti, come termine di paragone, sostantivi di caso e numeri diversi, ma di genere uguale (“donna / donne;” “cervie / cervia;”

“agnelle / agnella;” in Ovidio, “vaccam / vaccae,” “equos / equarum”), quasi a voler sancire l'inconciliabilità di termini identici.<sup>16</sup> E ancora:

In terra, in aria, in mar sola son io  
che patisco da te sì duro scempio  
e questo hai fatto acciò che l'error mio  
sia nell'imperio tuo l'ultimo esempio.  
(XXV, 36, 1-4)

[...] “quis me manet exitus,” inquit  
Cognita quam nulli, quam prodigiosa novaeque  
cura tenet Veneris?  
(Met. IX, 726-728)<sup>17</sup>

Nel suo dialogo disperato con Amore, Fiordispina vede l'unicità della propria condizione inquadrata in un cronotopo ancora più ampio di quello indicato da Ifi.

La fonte ovidiana si limitava a parlare di una “cognita... nulli... cura ... Veneris,” Ariosto allarga molto oltre il territorio dell' “imperio” di amore (“in terra in aria, in mar...”), citando poi altri *exempla* di amori innaturali, ma comunque vivibili:

La moglie del re Nino ebbe disto  
il figlio amando, scelerato et empio,  
e Mirra il padre, e la cretense il toro:  
ma gli è più folle il mio, ch'alcun dei loro  
(XXV, 36, 5-8)

La femina nel maschio fe' disegno,  
sperone il fine, et ebbelo, come odo:  
Pasife ne la vacca entrò del legno,  
altre per altri mezzi e vario modo.  
(XXV, 37, 1-4)

Ne non tamen omnia Crete  
monstra ferat, taurum dilexit filia Solis,  
femina nempe marem; meus est furiosior illo  
si verum profitemur, anior, tamen illa secuta est  
spem Veneris, tamen illa dolis et imagine vaccae  
passa bovem est et erat, qui deciperetur, adulter  
(Met. IX, 735-740)<sup>18</sup>

All'unico *exemplum* citato da Ovidio (Pasifae e il toro, uno dei *monstra* di Creta, patria di Ifi) si aggiungono qui quelli degli amori incestuosi di Semiramide (“la moglie del re Nino”) e di Mirra (anch'essa eroina metamorfica<sup>19</sup>), il cui monologo dolente in Ovidio è volto non a sottolineare la singolarità della sua passione, bensì a ricercare altri casi analoghi al suo nel mondo della natura:

[...] coeunt animalia nullo  
cetera delicto, nec habetur turpe iuvencae  
ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx  
quasque creavit inquit pecudes caper, ipsaque, cuius  
semina concepta est, ex illo concipit ales.  
Felices, quibus ista licent! Humana malignas  
cura dedit leges et quod natura remittit  
invida iura negant.

(Met. X, 326-331)<sup>20</sup>

Ariosto ricorda la storia incestuosa di Mirra insieme ad altri esempi di passione illecita in cui è stato possibile raggiungere l'oggetto del desiderio, ma trascura però di raccontare sino alla fine le sua vicenda, rivelando così che la violazione dell'interdetto viene pagata con una metamorfosi.

Significativi anche i seguenti versi:

Ma se volasse a me con ogni ingegno  
Dedalo non potria scioglièr quel nodo  
che fece il mastro troppo diligente.

(XXV, 37, 5-7)

(*Met.* IX, 741-744)<sup>21</sup>

Natura d'ogni cosa più possente  
(XXV, 37, 8)

Huc licet et toto sollertia confluat orbe,  
ipse licet revolet ceratis Daedalus alis,  
quid faciet? Num me puerum de virgine  
doctis / artibus efficiet? Num te mutabit, Ianthe?

At non vult natura, potentior omnibus istis.

(*Met.* IX, 758)<sup>22</sup>

Ifi non accetta la propria condizione femminile, che invece Fiordispina non vuole mutare: la “mancanza” non è in lei, ma nell'oggetto del suo amore. E infatti Ariosto, nel riscrivere i versi dell'impossibile sogno di trasformazione di Ifi (per mano del mitico artefice cretese), elimina proprio l'accento a un cambio di sesso da parte di Fiordispina, condensando tutte le possibilità di equivoci e di scambi nella metafora del nodo (“non potria scioglièr quel nodo”). La situazione di Fiordispina sarebbe tutt'al più riconducibile ai casi di “inversione occasionale,”<sup>23</sup> nei quali l'inaccessibilità di un oggetto sessuale normale, può far dirigere la scelta oggettuale verso una persona del medesimo sesso. In altri termini, Fiordispina avverte l'innaturalità del suo sentimento, ma non riesce ad estirparlo. Per questo sogna il *prodigium*, cioè la trasformazione dell'oggetto del suo amore.

Il travaglio di Fiordispina descritto nelle ottave 34-37 è incorniciato da una duplice *climax* ascendente, rispettivamente all'inizio e alla fine del suo monologo:

sospira e piange e mostra doglia immensa

(XXV, 33, 8)

così si duole e si consuma et ange

(XXV, 38,1)

che ancora una volta, sfrutta il noto *topos* della donna disperata, molto usato da Ovidio nelle *Heroides* nel descrivere le reazioni delle sue eroine abbandonate.<sup>24</sup>

## IV. "L'IMAGINE DEL SONNO"

Ariosto descrive con precisione la notte in cui le due fanciulle giacciono vicine (XXV, 39-44): nel letto "commune," al sonno tranquillo di Bradamante si oppone l'agitata veglia di Fiordispina, interrotta però da un sonno tanto "breve" quanto significativo ai fini della nostra indagine:

Commune il letto ebbon la notte insieme,  
 ma molto differente ebbon riposo;  
 che l'una dorme, e l'altra piange e geme  
 che sempre il suo desir sia più focoso.  
 E se 'l sonno talor gli occhi le preme,  
 quel breve sonno è tutto immaginoso:  
 le par veder che 'l ciel l'abbia concesso  
 Bradamante cangiata in miglior sesso.  
 Come l'infermo acceso di gran sete,  
 s'in quella ingorda voglia s'addormenta,  
 ne l'interrotta e turbida quiete,  
 d'ogni acqua che mai vide si rammenta;  
 così a costei di far sue voglie liete  
 l'immagine del sonno rappresenta.

(XXV, 42; 43, 1-6)

Se pensiamo che, conformemente alla teoria onirica freudiana, il sogno non è altro che l'appagamento allucinatorio di un desiderio, il caso di Fiordispina ne è la conferma (XXV, 43, 5-6). Il sogno scaturisce, infatti, dal rapporto tra il desiderio inconscio e i residui diurni, cioè quegli elementi dello stato vigile del giorno precedente (in questo caso l'incontro con Bradamante) che ricompaiono nelle libere associazioni del sognatore. Generalmente, però, i problemi della veglia riaffiorano nel sogno in forma "spostata" e simbolica per l'azione repressiva della censura. In questo caso, invece, il desiderio di Fiordispina è reso in modo esplicito e non mediato ("le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata in miglior sesso, XXV, 42, 7-8). La sua soddisfazione viene però subito vanificata dalla prova di realtà ("Si desta; e nel destar mette la mano, / e ritrova pur sempre il sogno vano," XXV, 43, 7-8). Inoltre, al risveglio, Fiordispina non "rinnega" il desiderio manifestatosi durante il sogno, ma continua a rilanciarlo con le sue ingenue preghiere agli dei:

Quante prieghi la notte, quanti *voti*,  
 offerse al suo Macone e a tutti i dei,  
 che con miracoli apparenti e noti  
 mutassero in miglior sesso costei!  
 ma tutti vede andar d'effetto *vòti*,  
 e forse ancora il ciel ridea di lei.

(XXV, 44, 1-6)

In questi versi la rima equivoca (“voti/ vòti”) mette ulteriormente in risalto la vacuità delle sue invocazioni. Nel mito ovidiano è invece la madre di Ifi, Teletusa, a supplicare le divinità:

Isi, [...]  
 fer, precor, “inquit” opem nostroque medere timori.  
 [...] Quod videt haec lucem, quod non ergo punior, ecce  
 consilium munusque tuum est; miserere duarum,  
 auxilioque iuva.

(*Met.* IX, 773, 775, 779-781)<sup>25</sup>

I suoi voti saranno esauditi, mentre, nel caso di Fiordispina, l'*happy end* appare subordinato ad un espediente boccaccescamente tutto umano.

## V. COME SALMACE E ERMAFRODITO

L'indomani Bradamante si sottrae molto rapidamente a quest'atmosfera carica di ambiguità e nell'accomiarsi da Fiordispina riceve un cavallo e ricche vesti. Tornata dai suoi a Montalbano, l'eroina narra la storia che le è capitata, risvegliando nel suo gemello Ricciardetto il ricordo di un proprio “disio” precedentemente interrotto.<sup>26</sup> All'impossibilità e al nodo insolubile (si ricordi XXV, 37) che caratterizza la passione di Fiordispina, Ricciardetto cerca di opporre una “speme.” Amore ordisce così altri nodi facendo nascere nel giovane il desiderio di sostituirsi alla sorella, di cui riveste l'armatura (XXV, 50). Come ben evidenzia il Ferroni,<sup>27</sup> l'inganno del fratello di Bradamante appare giustificato dal sogno stesso di Fiordispina: la sua natura gemellare gli garantisce il modo di rendere possibile l'impossibile; e il suo atteggiamento pratico e realistico (“l'amar senza speme è sogno e ciancia,” XXV, 49,6 e “mi par che buono / sempre cercar quel che diletta sia,” XXV, 51, 1-2) appare complementare alla passionale ostinazione della figlia di Marsilio nel regno dell'illusione. È

da rilevare che il sesto verso dell'ottava 49 "che l'amar senza speme...." sembra riprendere, con una funzione rovesciata, il lamento di Ifi: "Spem est quae capiat, spes est quae pascat amorem" (*Met.* IX, 749).

Il travestimento di Ricciardetto non è però lineare come quello della sorella (che si veste da guerriero per assumere funzioni militari maschili), ma si regge su diversi livelli con i vari cambi degli abiti che permettono di simulare una mutazione di sesso:

Tutti m'aveano tolto così in fallo  
 com'hai tu fatto ancor per Bradamante  
 tanto più che le vesti ebbi e 'l cavallo  
 con che partita ella era il giorno inante.  
 Vien Fiordispina di poco intervallo  
 con feste incontra e con carezze tante.

(XXV, 53, 1-6)

Poi fattasi arrear una sua veste  
 adorna e ricca, di sua man la spiega  
 e come io fossi femina, mi veste  
 e in reticella d'oro il crin mi lega.  
 Io muovo gli occhi con maniere oneste,  
 né ch'io sia donna alcun mio gesto niega  
 La voce ch'accusar mi potea forse,  
 sì ben usai, ch'alcun non se ne accorse.

(XXV, 55)

Ricciardetto riceve dunque gli abbracci di Fiordispina (che gli attribuisce una natura femminile) in abito maschile e viene fatto travestire da donna, ingenerando altri equivoci, che lo portano ad essere guardato "con lascivo sguardo" (XXV, 56, 8) da altri cavalieri in un ironico *qui pro quo*.

Si potrebbe anche notare un rimando al mito di Salmace e Ermafrodito (*Met.* IV, 271-415) se si vuole vedere la radice del tema dello scambio dei gemelli di sesso differente, nella scoperta dell'indeterminatezza sessuale che l'individuo porta in se stesso.

Salmace, bellissima ninfa della Caria, innamoratasi del giovane Ermafrodito ottiene dagli dei di poter essere eternamente unita a lui:

Vota suos habuere deos; nam mixta duorum  
 corpora iunguntur faciesque inducitur illis  
 una, velut, si quis conducat cortice ramos,

crescendo iungi pariterque adolescere cernit  
 sic ubi complexu coierunt membra tenaci,  
 nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici  
 nec puer ut possit; neutrumque et utrumque videtur.

(*Met.* IV, 373-379)<sup>28</sup>

Hermaphroditus ait: "nato date munera vestro,  
 et pater et genetrix, amborum nomen habenti,  
 quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde  
 semivir et tactis subito mollescat in undis.

(*Met.* IV, 383-386)<sup>29</sup>

Salmace rappresenta quasi un'eccezione nell'universo femminile delle *Metamorfosi* ovidiane, in quanto è l'unica ninfa che non si identifica col suo statuto maschile e non subisce, ma commette lei stessa violenza sul giovane amato.<sup>30</sup>

Nel poema ariostesco, se Fiordispina ama la stessa persona in entrambi gli aspetti sessuali, si può forse anche dire che Bradamante presenta in se stessa la duplice personalità maschile e femminile, e appare in un caso uomo (a Fiordispina) e donna in un altro (a Ruggiero). È qui messa in risalto la fondamentale androginia di ogni individuo, il quale solo in un lungo processo evolutivo ritrova la propria identificazione prevalente, pur conservando tracce di entrambi i sessi.<sup>31</sup> Comunque, la questione che interessa il *Furioso* non è forse tanto quella dell'ambiguità sessuale in quanto tale, quanto piuttosto più specificatamente quella del processo di adattamento alla sessualità predominante, questione che è legata direttamente al tema dell'educazione e maturità di Ruggiero e Bradamante che infatti, prima del matrimonio, tornerà in famiglia, riassumendo compiti prettamente femminili.

Per meglio simulare la sua avventura "transessuale," Ricciardetto prepara l'amata con un racconto-inganno che si inserisce col suo tono favolistico, dentro la tradizione dell'affabulazione magico-metamorfica (XXV, 60-64). Ricciardetto racconta cioè di aver salvato una ninfa insidiata da un fauno, dotata di poteri magici di trasformazione e di modifica di rapporti naturali:

"Non m'avrai (disse) dato aiuto invano:  
 ben ne sarai premiato e riccamente  
 quando chider saprai, perché son ninfa  
 che vivo dentro a questa chiara linfa;

(XXV, 61, 5-8)

et ho possanza di far cose stupende,  
 e sforzar gli elementi e la natura.  
 Chiedi tu, quanto il mio valor s'estende,  
 poi lascia a me di satisfarti cura.  
 Dal ciel la luna al mio cantar discende,  
 s'agghiaccia il fuoco e l'aria si fa dura,  
 et ho talor con semplici parole  
 mossa la terra et ho fermato il sole.

(XXV, 62)

La metamorfosi ariostesca si proietta su di uno sfondo di primitiva ed elementare magia, in cui i fatti soprannaturali avvengono con estrema semplicità e naturalezza. Inoltre è interessante osservare come nell'inverosimile racconto di Ricciardetto, agente di metamorfosi sia una donna (così come la maga Alcina, VI, 38,2) che agisce con "semplici parole" e, seppur incapace di difendere se stessa, riesce a realizzare ogni altrui desiderio:

Ebbile a pena mia domanda esposta  
 ch'un'altra la vidi attuffata;  
 né fece al mio parlar altra risposta,  
 che di spruzzar ver me l'acqua incantata:  
 la quale non prima al viso mi si accosta,  
 ch'io (non so come) son tutta mutata.  
 Io 'l veggo io 'l sento e a pena vero parmi:  
 sento in maschio, di femina, mutarmi.

(XXV, 64)

Ricciardetto ha dunque inventato un abile artificio per dar corpo ad una metamorfosi immaginaria che sembra appagare le fantasie della principessa.

Anche per questa "trasformazione" i rimandi classici sono numerosi.

Intanto lo spruzzo d'acqua incantata sul viso della falsa Bradamante ricorda quello con cui Diana tramuta Atteone, colpevole di averla vista nuda, in cervo:

Quae, quamquam comitum turba stipata suarum,  
 in latus obliquum tamen astitit oraque retro  
 flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,

quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem  
 perfudit spargensque comas ultricibus undis  
 addidit haec cladis praenuntia verba futurae.

(*Met.* III, 186-191)<sup>32</sup>

Il mutare di sesso è invece presente nel già ricordato mito di Ifi:

Non secura quidem, fausto tamen omine laeta  
 mater abit templo; sequitur comes Iphis euntem,  
 quam solita est, maiore gradu; nec candor in ore  
 permanet et vires augentur et acrior ipse est  
 vultus et incomptis brevior mensura capillis;  
 plusque vigoris adest, habuit quam femina.

(*Met.* IX, 785-791)<sup>33</sup>

È una metamorfosi che mostra una delle rare distinzioni sessuali che si possono trovare nel “poema di Narciso,” tanto più interessante se pensiamo che Ovidio fa seguire questo mito a quello dei gemelli Biblide e Cauno, dove predomina il miraggio dell’incesto e della completezza narcisistica (*Met.* IX, 451-665).

Un esito analogo al mito di Ifi ha anche la storia di Ceneo (*Met.* XII; 146-209 / 460-535), un tempo fanciulla di nome Ceni, che dopo aver subito violenza da Nettuno, ottiene di divenire un guerriero invulnerabile:

Utque novae Veneris Neptunus gaudia cepit:  
 “Sint tua vota licet “dixit” secura repulsae;  
 elige quid voveas”; (eadem hoc quoque fama ferebat)  
 “magnum” Caenis ait “facit haec iniuria votum,  
 tale pati iam posse nihil; da femina ne sim,  
 omnia praestiteris” [...]

(*Met.* XII, 198-203)<sup>34</sup>

In seguito però nel combattimento contro i Lapiti e i Centauri, Ceneo è sepolto dai suoi nemici, sotto i tronchi d’albero che la soffocano:

Saxa trabesque super totosque involvite montes  
 vivacemque animam missis elidite silvis;

silva premat fauces, et erit pro vulnere pondus.

(*Met.* XII, 507-509)<sup>35</sup>

Da questa morte Ovidio gli attribuisce una metamorfosi in uccello; altre varianti parlano di un ritorno, negli Inferi, alla sua primitiva natura femminile. Ceneo aveva chiesto di essere mutato in uomo per non dover subire più violenza.

La femminilità “rinnegata” riaffiora però nella morte per asfissia di Ceneo: una morte senza le ferite né il sangue, come sarebbe stato proprio di un guerriero.

Comunque, fatta eccezione per il mito di Atteone, la cui metamorfosi ha un valore chiaramente punitivo, gli altri due casi di trasformazione sono invece dei premi.

#### VI. AL TERMINE DEL ‘GIOCO’ METAMORFICO

Il ritmo che scandisce la notte felice di Fiordispina e di Ricciardetto è modulato in antifrasi con le fasi della precedente notte infelice. Se il tormento della fanciulla si era svolto nel buio, ora si ha la piena luce (“coi torchi accesi che pareva di giorno,” XXV, 58, 4) e, ancora, un altro esempio di parallelismo rovesciato si ha tra l’ottava 44 (“Quanti prieghi la notte, quanti voti,” XXV, 44, 1) e la 69: “se fu quel letto la notte danti / pien di sospiri e di querele gravi...” (XXV, 69, 1-2).

Dopo la delusione di fronte al “sogno vano,” Fiordispina è ora incerta sullo statuto del reale, dubita che la realtà stessa sia un sogno:

così la donna, poi che tocca e vede  
 qual di ch’avuto avea tanto desire,  
 agli occhi al tatto a se stessa non crede  
 e sta dubbiosa ancor di non dormire;  
 e buona prova bisognò a far fede  
 che sentia quel che le pareva sentire  
 “Fa Dio (disse ella), se son sogni questi,  
 ch’io dorma sempre, e mai più non mi desti.”

(XXV, 67)

La realizzazione del desiderio non si lascia, dunque, fissare nella sua concretezza, ma si proietta nella perdita della coscienza, nel tempo di un sogno interminabile: “se son sogni questi, / c’io dorma sempre...”

Tutta la vicenda si risolve così in una oscillazione e sovrapposizione tra realtà e sogno, nella fantasia di una felice indistinzione tra

Sesso maschile e femminile. Questa storia non viene però collocata in un sopramondo ideale, ma viene vista come un'esperienza materiale, descritta con termini a volte anche realistici o paragoni banali:

Non rumor di tamburi o suon di trombe  
 furon principio all'amoroso assalto  
 ma baci ch'imitavan le colombe,  
 (XXV, 68, 1-3)

Non con più nodi i flessuosi acanti  
 le colonne circondano e le travi,  
 di quelli che con noi legammo stretti  
 e colli e fianchi e braccia e gambe e petti.  
 (XXV, 69, 5-8)

Nella similitudine dei "flessuosi acanti" si può anche scorgere un'altreco dell'episodio ovidiano di Ermafrodito e Salmace: "Utve solent hederæ longos intexere truncos" (*Met.* IV, 365). Il paragone non è però di segno negativo come nel testo ovidiano, in cui la 'mescolanza' tra i sessi è vista come qualcosa di minaccioso e inquietante.

Nel momento di maggiore pienezza si conclude la *fabula* che il fratello di Bradamante ha raccontato a Ruggiero:

La cosa stava tacita fra noi,  
 sì che durò il piacer per alcun mese  
 pur si trovò chi se n'accorse poi,  
 tanto che con mio danno il re lo 'ntese.  
 Voi che mi liberaste da quei suoi  
 che ne la piazza avean le fiamme accese,  
 comprender oggimai potete il resto;  
 ma Dio sa ben con che dolor ne resto.  
 (XXV, 70).

Il lettore è già stato informato nel canto XXII che Ricciardetto è stato scoperto e salvato dal rogo da Ruggiero e la rapida conclusione, come evidenzia Ferroni,<sup>36</sup> si pone sotto il segno di un dolore che non ha bisogno di spiegazioni (e a cui la rima equivoca attribuisce tutto il suo peso di "resto" insormontabile) e che era già stato preannunciato all'inizio del racconto con il chiasmo "gioia al principio e al fin martir" (XXV, 25, 4).

Né Ricciardetto né Ariosto si danno più cura di informarci sul destino di Fiordispina; non sappiamo, pertanto, se abbia scoperto l'inganno, né quali siano state le conseguenze della sua avventura. E così il gioco gemellare-metamorfico dell'Ariosto, se ha portato a colmare una "mancanza" ha creato però un altro vuoto, lasciando lontano quella parvenza di una felicità impossibile aperta dal sogno di Fiordispina.

Oltre a proporre il tema della ricerca della propria identità sessuale, la "favola" ariostesca dimostra da un lato come l'amore si corredi ad un desiderio di completezza, dall'altro rappresenta l'impossibilità, ontologicamente connaturata all'uomo, di realizzarlo. Questo aspetto dell'eros, poi mirabilmente scandagliato dalla psicoanalisi, era già stato delineato da molti esponenti della classicità tra cui Platone, Lucrezio (*De rerum natura*, IV, 1108 segg.) e per l'appunto Ovidio. Nella vicenda da noi presa in esame, la metamorfosi principale, quella di Ricciardetto è, in realtà, solo simulata, come avviene anche, in un altro canto, col travestimento zoomorfo di Norandino (XVII, 46), così come il sogno di Fiordispina è "cangiata in miglior sesso" (XXV, 42) rappresenta una metamorfosi immaginaria. Ma, nella storia, si trovano anche riferimenti diretti a personaggi ovidiani insieme a citazioni letterali delle *Metamorfosi*.<sup>37</sup> Inoltre, la tecnica ovidiana di moltiplicazione dello spazio interno dell'opera mediante i racconti incastonati in altre narrazioni, trova un corrispondente nelle novelle ariostesche che hanno spesso una funzione paradigmatica ed esplicativa di una data argomentazione.

Le metamorfosi sono certo alla base dell'architettura del poema di Ovidio, come elemento coesivo e costitutivo di tutta l'opera, nel *Furioso* i miti metamorfici, pur non costituendo il fondamento unitario e caratterizzante della narrazione, assumono spesso una funzione risolutrice della *fabula*. Tutte le metamorfosi del *Furioso* sono reversibili, temporanee (come nel caso di Astolfo trasformato in mirto), spesso funzionalizzate alla rivelazione di una data "verità." Esse assumono pertanto una funzione non assolutizzante che porta all'accentuazione del carattere magico e fiabesco della narrazione, sminuendone il valore punitivo o sacrificale presente nel poema latino.

Ariosto riesce a gestire magistralmente, sul piano narrativo, tutto lo spessore di una tradizione stratificata, che racchiude in sé concezioni anche molto diverse tra loro, "trasformandole" e riproponendole con significativi accenti personali.

## Note

1. Fin da tempi dei Tre saggi sulla teoria sessuale (1905), Freud dichiara che solo la vita amorosa dell'uomo è accessibile alla ricerca psicoanalitica, "mentre quella della donna [...] è ancora avvolta in un'oscurità impenetrabile," è un dark continent (Freud, Sigmund. *Tre saggi...* Torino: Boringhieri, 1975, p. 4). Ciononostante Freud cerca di definire quale sia la struttura della femminilità stessa, puntando sull'analisi delle varie fasi del suo sviluppo a partire dall'infanzia. Lacan andrà oltre, asserendo l'indefinibilità della donna, non monoideica come l'uomo, ma aperta verso uno spazio infinito, il che mostra l'assoluta disimmetria di struttura tra i due sessi e, ancora una volta, sancisce l'inafferrabilità della donna che, a dirla con lo psichiatra francese, "n'est pas toute" (Lacan, Jacques. *Ancora. Il seminario. Libro XX (1972-73)*. Torino 1983, p. 8). Cfr. *infra*, p. 20.

2. Vv., Aa. *Trattati del Cinquecento sulla donna*. A cura di Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 1913, p. 283.

3. Se per la ricostruzione delle fonti cavalleresche nell'*Orlando Furioso* disponiamo dello studio ormai 'canonico' di P. Rajna. *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Firenze: Sansoni, 1876 e di tanti altri contributi successivi, più lacunoso è lo *status quaestionis* per la disamina delle derivazioni classiche. Oltre ai commenti cinquecenteschi del *Furioso* (A cura di Tullio Fausto da Longiano, Lodovico Dolce, Alberto Lavezuola), si veda lo studio di A. Romizi. *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*. Torino: Paravia, 1896. Fra gli studi recenti molto accurata è la ricostruzione di S. Jossa. *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996. Per quanto riguarda i rapporti tra Ariosto e Ovidio non esistono monografie esplicitamente dedicate all'argomento; i contributi più interessanti, condotti in chiave comparatistica e di ricezione dei modelli, sono di D. Javitch. "Rescuing Ovid from the Allegorizers: The Liberation of Angelica, *Furioso X*." *Comparative literature* XXX (1978): 97-107; Id., "The influence of the *Orlando Furioso* on Ovid's *Metamorphoses* in Italian." *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* XI (1981): 1-21. Quest'ultimo studio, recentemente tradotto in italiano con il titolo "Affiliazioni alle *Metamorphoses* di Ovidio" (in Id., *Ariosto classico*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 125-153), è dedicato prevalentemente alle traduzioni cinquecentesche del poema ovidiano modellate sull'ottava ariostesca.

4. Per studi su singoli personaggi ariosteschi secondo questa prospettiva, cfr. Primo, Novella. "Presenze metamorfiche nell'*Orlando Furioso*." *Riscontri* XXI, 3-4 (1999): pp. 9-30 (in particolare pp. 20-25 per il personaggio di Angelica) e Id., "Magia e metamorfosi nell'Alcina ariostesca." *Un dono in forma di parole: Studi dedicati a Giuseppe Savoca*. A cura di AA.VV. La Spezia: Agorà, 2002,

pp. 295-311. Per una rilettura della pazzia d'Orlando in chiave metamorfica, cfr. Ciavolella, Massimo. "La licanropia d'Orlando." *Il Rinascimento. spetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Belgrado, 17-21 aprile 1979*. A cura di AA.VV. Firenze: Olschki, 1982, pp.311-323.

5. I principali punti di riferimento per l'analisi qui proposta sono gli studi di Pio Rajna. "Ricciardetto e Fiordispina." *Todd Memorial Volumes. Philological Studies, vol. II*. New York: Fitzgerald-Taylor, 1930, pp. 91-105; e soprattutto Giulio Ferroni. "Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso." *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. A cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella. Palermo: Sellerio, 1982, pp. 137-159.

6. "Amando una gentil giovane e bella, / che di Marsilio re di Spagna è figlia, / sotto un vel bianco e in feminil gonella, finta la voce e il volger de le ciglia, egli ogni notte si giacea con quella, / senza darne sospetto alla famiglia: / ma sì segreto alcuno esser non puote, / ch'a lungo andar non sia che 'l vegga e note." (XXII, 39).

7. Si consideri, ad esempio, la sorpresa di Ruggiero nella seguente ottava: "Rugger come gli alzò gli occhi nel viso, / che chino a terra e lacrimoso stava, / di veder Bradamante gli fu avviso, / tanto il giovine a lei rassimigliava. / Più dessa gli pareo, quanto più fiso / al volto e alla persona il riguardava; / e fra sé disse: -O questa è Bradamante / o ch'io non son Ruggier com'era inante." (XXV, 9).

8. Tutte le citazioni dell'*Orlando Furioso* sono tratte da: Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso*. A cura di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 1976.

9. Matteo Maria Boiardo. *Orlando Innamorato*. A cura di Giuseppe Aneschi. Milano: Garzanti, 1978, Libro III, IX, 11-12.

10. Leggiamo infatti: "l'alma di *disio* consunta" (XXV, 29,6), "che può far che 'l *desir* non la consumi" (XXV, 33, 6), "il *desiato* fin" (XXV, 34, 6), "solo il mio *desiderio* è senza fine!" (XXV, 34, 8), "del folle e del van *disio* si studia trarla" (XXV, 38, 7), "che sempre il suo *desir* sia più focoso" (XXV, 42, 4). Corsivi nostri.

11. "e nacque una femmina all'insaputa del padre, / la madre ordinò di allevarla spacciandola per un maschio; la cosa / fu creduta, e soltanto la nutrice sapeva di quest'inganno. / Il padre sciolse il voto imponendole il nome del nonno, / Ifide, e di questo nome la madre fu lieta, / perché era comune a uomo e donna, e in esso non c'era inganno. / La pia menzogna restava dunque nascosta; / l'abbigliamento era da maschio, l'aspetto - lo si attribuisse / a un maschio o una femmina - era comunque bellissimo. / Passarono dunque tredici anni quando tuo padre, / ti promise in sposa la bionda Iante, la vergine / più lodata per la dote della bellezza tra le ragazze di Festo, / la stessa età, la stessa

bellezza e appresero / dagli stessi maestri le prime nozioni.” Tutte le citazioni e traduzioni dalle *Metamorfosi* sono tratte da Ovidio. *Opere*. Traduzione di Guido Paduano. Torino: Einaudi (Biblioteca della Pléiade), 2000.

12. Cfr. S. M. Wheeler. “Changing names: the miracle of Iphis in Ovid, *Metamorphoses* 9.” *Phoenix* LI (1997): 190-202.

13. Ferroni, G., op. cit., p. 149, n.16.

14. Corsivi nostri.

15. “La vacca non ama la vacca, né la cavalla / un'altra cavalla, il montone fa innamorare la pecora, la cerva segue / il cervo; così si accoppiano anche gli uccelli, e fra tutti / gli animali nessuna femmina arde d'amore per un'altra femmina.”

16. Osserva a questo proposito Luigi Galasso (Ovidio, op. cit., p.1267): “Notevole la forma dell'espressione: quando Ifide si rappresenta l'amore tra femmine, usa dei poliptoti (v. 731 *vaccam vaccae ... equas... equarum*; v. 734 *femina femineo*), quando invece accenna a quello secondo natura del maschio per la femmina, per indicare i due partner ricorre a termini diversi: non solo *ores aries* (v. 732), ma *sua femina* (invece del semplice *cerva*) *cervum*.”

17. “Che fine mi aspetta, / presa come sono da una passione inaudita, mostruosa?”

18. “Eppure, perché a Creta avvenissero / tutte le mostruosità, la figlia del Sole / ha amato un toro, ma era pur sempre una femmina che amava un maschio. / a dire il vero, il mio amore è ancora più folle. / lei seguì una speranza d'amore, e con un'immagine falsa di vacca / fu posseduta dal toro, e c'era un adultero da ingannare.”

19. *Met.* X, 300-517.

20. “Tutti gli altri animali si accoppiano / senza distinzione; non fa vergogna che una giovenca / sia montata da tergo dal padre; il cavallo si unisce / con la propria figlia, il capro possiede le capre che ha procreato / e la femmina dell'uccello concepisce da chi col suo seme / l'ha concepita. Felici quelli che possono farlo. Lo zelo dell'uomo / ha fatto leggi cattive, e quello che la natura concede, / la legge invidiosa lo nega.”

21. “Anche se si riunisse qui tutto l'ingegno del mondo, / e tornasse qui Dedalo con le ali di cera, / che farebbe? È forse in grado con la sua scienza di rendermi / da vergine, maschio? O può trasformare te, lante?”

22. “Ma non [vuole] la natura, che è più potente di loro.”

23. Freud, Sigmund. *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905). Torino: Boringhieri, 1975, p. 19.

24. “Talor si batte il viso e il capel frange, / e di sé contra sé cerca vendetta” (XXV, 38, 3-4).

25. "Iside [...] aiutaci, e soccorri la nostra paura. / [...] Se mia figlia è viva, e non sono punita, / è tuo consiglio e tuo dono. Abbi pietà di entrambe, / aiutaci."

26. "Di Fiordispina gran notizia ebb'io, / ch'in Siragozza e già la vidi in Francia, / e piacquer molto all'appetito mio / i suoi begli occhi e la polita guancia: / ma non lasciai fermarvisi il disio; / che l'amar senza speme è sogno e ciancia. / Or quando in tal ampiezza mi si porge, / l'antiqua fiamma subito risorge" (XXV. 49).

27. Ferroni, G., op. cit., p. 153.

28. "Gli dei esaudirono i suoi desideri; si mescolano / i corpi dei due e assumono un solo aspetto; / come due rami, se si rivestono di cortecia, si vedono / col tempo saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo. / quando le membra si sono unite in un abbraccio tenace, / non sono più due, ma una forma doppia, e non può più dirsi / femmina né ragazzo, ma sembra entrambi e nessuno dei due."

29. "Ermafrodito disse: 'Padre mio e madre mia, / concedete a vostro figlio, che ha il nome di entrambi, / che qualunque uomo arriva a queste onde, ne esca / mezzo uomo, e si rammolisca appena toccata l'acqua.'"

30. Galvagno, Rosalba. *Le fantasme et la métamorphose chez Ovide*, (tesi di dottorato), Université de Paris VII; 1989, e Id., *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris: Panormitis, 1995, p.13.

31. Com'è noto, il mito dell'androginia era già presente nel *Convivio* di Platone (XIV-XVI). Secondo il racconto che fa nel dialogo Aristofane, un tempo erano tre i sessi degli uomini (maschile, femminile, ermafrodito). Zeus fece dividere ogni uomo in due parti, per cui da quel momento gli uomini cercano di ricongiungersi con la propria metà perduta.

32. "Sebbene fosse / premuta dalla folla delle sue compagne, / si volse di fianco e girò indietro / il viso; avrebbe voluto aver pronte le frecce - / prese quello che aveva, l'acqua, e ne bagnò il volto / dell'uomo e, inondando i capelli del frotto / vendicatore, aggiunse parole presaghe di futura rovina."

33. "Non tranquilla ma lieta del fausto augurio, / ma con passo più lungo del solito; non le resta in viso / la consueta bianchezza, crescono le sue forze, i lineamenti / sono più duri, più corti i capelli sparsi, / ha più vigore di quello che aveva da donna. Infatti / tu che eri femmina, sei adesso un ragazzo."

34. "Il tuo desiderio sarà al sicuro da ogni rifiuto; / scegli quello che vuoi'. Anche questo narrava la fama. / Rispose Cenide: 'Questa violenza produce un desiderio / grande, di non poter più subire una cosa simile. / Fammì non essere donna, e mi avrai dato tutto.'"

35. "Rovesciategli addosso macigni, tronchi e montagne intere, / tirategli

addosso le selve per soffocare il respiro longevo! / Che una selva gli schiacci la gola, e il peso varrà altrettanto / come una ferita.”

36. Ferroni, G., op. cit., pp. 158-159.

37. Riferimenti a personaggi delle *Metamorfosi* presenti nell'episodio di Fiordispina: Mirra (XXV, 36, 7 e *Met.* X, 299-518), Pasifae (XXV, 37, 3 e *Met.* IX, 735-740); Citazioni letterali delle *Metamorfosi*: XXV, 35 (Ifi, *Met.* IX, 731-735), 44 (Ifi, *Met.* IX, 773-781), 69 (Salmace, *Met.* IV, 365).