

LA PERSISTENZA DEL CLASSICO: LA FIGURA DI CANACE

Brigida RANIERI

brigidaranieri@gmail.com

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

Thesaurus Latinae Linguae (Bayerische Akademie der Wissenschaften)

ABSTRACT

L'intervento si propone di analizzare il mitologema di Canace dalle fonti classiche fino alla ricezione in epoca moderna, con particolare riguardo per la produzione drammaturgica italiana. Ov. Her. 11 – il cui ipotesto letterario va certamente rintracciato nella tragedia frammentaria di Euripide, l'Aeolus (P. Oxy 27, 2457) – rappresenta la fonte principale di due tragedie cinquecentesche: la Canace del fiorentino Giovanni Falugi, composta nel 1529 e quella di Sperone Speroni del 1542. Il Falugi sembra pervenire a risultati apparentemente non meno originali rispetto alla successiva e straordinaria operazione teatrale speroniana; l'approccio dello Speroni alla tragedia, infatti, suscita notevole interesse, alla luce della querelle originata dalla stessa rappresentazione della Canace: tale polemica, scatenata dal Giraldi Cinzio, rappresenta lo scontro di due gusti, di due modi di concepire la letteratura e, in particolare, la tragedia e le sue finalità nel teatro italiano cinquecentesco.

PAROLE-CHIAVE

Ovidio, Heroides, modelli, ricezione, epistolografia, tragedia.

Nonostante la *relegatio* imposta da Augusto, la fortuna di Ovidio era grande già presso i suoi contemporanei; basti pensare al *Corpus Tibullianum*, nel quale i poemi attribuiti a Ligdamo e al ciclo di Sulpicia mostrano chiaramente l'influenza degli *Amores* e dell'*Ars Amatoria*.

A dispetto delle critiche di Seneca Retore, che in *Controv.* 9.5.17 *et propter hoc et propter alia quibus orator potest poetae similis uideri solebat Scaurus Montanum inter oratores Ovidium uocare; nam et Ouidius nescit quod bene cessit delinquere* (trad.: “ed è per questa e per altre ragioni che l'oratore è paragonabile al poeta; Scauro era solito appellare Montano tra gli oratori Ovidio; e infatti, Ovidio non sa bene cosa occorra toglier via”) sottolinea l'incapacità di Ovidio di fermarsi al momento opportuno, e di Quintiliano, che mette in luce come l'inabilità di Ovidio a controllare il proprio *ingenium*, gli ha impedito di eccellere come poeta (cfr. *Inst.* 10.1.98 *Ouidi Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*, trad. “mi sembra che la Medea di Ovidio dimostri quanto

quell'uomo avesse potuto eccellere, se avesse preferito governare il proprio ingegno anziché indulgervi”), già in età imperiale Ovidio era modello di stile e retorica per Seneca, Lucano e per le tragedie di Stazio. Le opere scritte durante, poi, l'esilio riscuotono particolare successo, come dimostrato dal *De Reditu* di Namaziano.

Nel Medioevo Ovidio continua a essere letto, tradotto e commentato, certamente più di altri autori latini; le opere d'amore e le *Metamorfosi* - un repertorio inesauribile di miti - guadagnano grandissima fama, tanto che per l'XI e il XII secolo si può parlare di una vera e propria *Aetas Ovidiana*. Le opere erotiche ispirano gli ideali della cavalleria e i *Remedia Amoris* sono considerati un vero trattato scientifico; fioriscono anche studi e traduzioni dell'*Ars Amatoria*, delle *Metamorfosi* e delle *Heroides*¹. Dante lo colloca tra i sommi poeti, con Omero, Orazio, e Virgilio; particolare interesse suscita in Petrarca Boccaccio. L'Umanesimo coltiva il genere epistolare delle *Heroides* e nel XV e XVI secolo le *Metamorfosi* influenzano il teatro elisabettiano e le opere di Shakespeare. Nel periodo romantico la produzione ovidiana dell'esilio vanta notevole successo, come mostrano le opere di Byron, Shelley, Puškin e Grillparzer.

Innegabile fonte di suggestioni e approfondimenti è certamente l'influenza delle opere di Ovidio - non solo le *Metamorfosi* - sulla musica: basti ricordare la *Dafne* di Rinuccini su musiche di Peri del 1595 e l'*Arianna* di Monteverdi su libretto di Rinuccini, rappresentata nel 1628; nella riforma del melodramma operata da Monteverdi, Gluck e Strauss la presenza delle opere di Ovidio è preponderante; basti considerare l'influenza ovidiana sulla *Dafne* di Strauss del 1838.

Questo contributo si propone di analizzare la ricezione dell'XI epistola delle *Heroides* ovidiane nel teatro italiano del XVI, con particolare attenzione a due tragedie - la *Canace* di Sperone Speroni e Giovanni Falugi - il cui modello letterario va rintracciato in *Ov. Her. 11*, l'epistola di Canace al fratello Macareo. L'epistola accoglie la paura e la protesta di una giovane figlia contro un padre violento, Eolo, che impone un gesto empio e un'altrettanto empia punizione alla scoperta del legame incestuoso dei suoi due figli: il suicidio obbligato della figlia e l'assassinio del nipote appena nato, frutto di quella relazione illecita.

Nell'epistola ovidiana *Canace*, prossima alla morte, scrive a Macareo, fratello, amante e padre di suo figlio e rievoca la propria infelice storia d'amore. La giovane fanciulla, che ignora cosa sia l'amore, si presenta al lettore in tutto il suo candore; la *puella*, infatti, non riconosce i segni dell'innamoramento e solo l'intervento della fidata nutrice chiarisce che è innamorata. Nell'abbassare gli occhi, apparentemente per timidezza, l'eroina focalizza l'attenzione sul proprio grembo, che reca i *signa* visibili del *furtivum onus*, il bambino concepito con l'amato fratello. La rievocazione del tentativo di aborto con *herbae* e *medicamina* rappresenta una scena particolarmente drammatica dell'epistola; le *audaces manus* della nutrice, tuttavia, non riescono a porre fine all'esistenza del feto e *Canace* si appresta a narrare il momento del parto: gli interventi diretti della nutrice e la sua icastica gestualità, con cui impone tangibilmente il silenzio all'eroina, provata dai dolori del travaglio e quasi *moritura*, enfatizzano il *pathos* del momento. Solo le parole dell'amato fratello, rievocate fedelmente dall'eroina, riescono a darle la forza di affrontare le ultime difficoltà e di portare a termine il parto. La nascita del bambino, frutto di una relazione incestuosa e illegittima, determina nell'eroina la consapevolezza delle proprie colpe, come è ben sottolineato dal termine *crimen*, ossessivamente presente nel corso della lettera. L'allestimento di un

¹ Cfr. e. g. una traduzione perduta dell'*Ars Amatoria* di Chrétien de Troyes databile alla fine del XII secolo, le *Metamorfosi* tradotte da Albrecht von Halberstadt (1210) e la traduzione in greco delle *Heroides* ad opera del Planude alla fine del XIII secolo.

finto sacrificio, architettato dalla nutrice come ‘escamotage’ per celare il neonato a Eolo, fallisce, poiché il bambino, *nimum uiuax*, manifesta la sua presenza con pianti e vagiti.

La situazione precipita rapidamente: a fronte della trasgressione, Eolo impone la morte al nipote appena nato e, *per nuntium*, invia alla figlia la spada con cui togliersi la vita. Negli attimi che precedono la morte, Canace destina i propri *mandata* alle sorelle e all’amato fratello: la richiesta è quella di una sepoltura comune a madre e figlio e di una vita vissuta nel ricordo della sua tragica esistenza. Pur nella drammaticità del momento narrativo, la conclusione della lettera offre l’immagine di un’eroina determinata e ferma nell’intento di obbedire ai *mandata patris*.

Fonte principale per la composizione dell’epistola di Canace è la tragedia frammentaria di Euripide, l’*Aeolus*, che narra il legame incestuoso tra i due figli di Eolo. È possibile integrare la trama frammentaria della tragedia attraverso la *hypothesis* (*P. Oxy* 27. 2457) e le notizie forniteci dallo Pseudo-Plutarco² e da Stobeo³, il quale riporta stralci dei *Tyrrhenica* di Sostrato; anche Sostrato, che tramanda il mito di Canace e Macareo, non si esprime nei termini di una storia d’amore legittimamente condivisa, ma di un atto di seduzione – se non addirittura di violenza – perpetrata da Macareo ai danni dell’ingenua Canace: φθείρω e i suoi composti διαφθείρω e προφθείρω, tramandati dalle fonti, hanno l’inequivocabile significato di “violentare, stuprare”⁴.

Sull’innovazione relativa alla storia d’amore condivisa tra fratello e sorella, suggestiva è l’ipotesi che Ovidio abbia preso spunto dagli *Aitia* di Callimaco, se è vero quanto afferma Filodemo nel II libro del Περὶ εὐσεβείας, in cui ricorda l’esistenza di un αἴτιον callimacheo sulla storia d’amore legittima tra Canace e Macareo⁵. Tuttavia, la testimonianza filodemea è ricostruita, pur con un certo margine di sicurezza, sulla base del papiro ercolanense *P. Herc.* 243.7 che, frammentario com’è, non risulta pienamente attendibile per leggere in Callimaco un modello ovidiano dell’11 epistola in relazione alla storia d’amore legittima e reciproca tra i due figli di Eolo. Sia nei frammenti callimachei che in quelli traditi da Filodemo l’espressione φιλεῖν Μακα- e, in particolare, l’uso del verbo φιλέω non possono lasciarci insensibili all’idea che, probabilmente, Ovidio abbia potuto leggere di Callimaco ciò che per noi è ormai perduto e usare anche i contesti callimachei a noi ignoti.

A tale ricostruzione letteraria della complessa vicenda di Canace e Macareo va anche aggiunta la non trascurabile testimonianza iconografica rappresentata da un vaso lucano databile intorno al 410 a. C., che ritrae una scena del dramma di Canace⁶. Nella raffigurazione pittorica l’eroina è rappresentata nel mezzo, giace con la spada nella mano destra immediatamente dopo essersi suicidata. Sul lato destro del vaso c’è Eolo, minaccioso, che con il suo bastone sembra indicare Macareo, collocato nella parte

² Cfr. Pseud – Plut. *Moralia* 321c = *Parallel. Min.* 28a.

³ Cfr. Stob. *Florilegium* 4.20.72 Wachsmuth = *FGrHist* 23 Fr. 3.

⁴ Si ricordi, tra l’altro, la parodia aristofanea di *Nub.* 1371-1372 e il relativo scolio ai versi, in cui il commediografo critica la tematica priva di moralità dell’*Aeolus* euripideo, che tratta non di una storia d’amore legittima e consenziente ma di violenza, per di più, incestuosa. La storia di Canace e Macareo diventa *exemplum* in Pl. *Leg.* 8.838c (con le relative annotazioni dello scoliasta), che critica aspramente l’amore incestuoso e si rintraccia anche in Dion. Hal. *Rhet.* 9.11 = II 345 Usener-Redermacher.

⁵ Cfr. Callim. *fr.* 308.

⁶ Il legame tra iconografia e produzione drammaturgica è ormai noto. La pittura vascolare dell’Italia meridionale, rispetto a quella della madrepatria, a soggetto prevalentemente mitologico, predilige la riproduzione di scene di commedie e tragedie attiche, rappresentate in ambito magnogreco, talvolta con lievi modifiche rispetto all’originale. Cfr. *LMC* 1.1, 1981, 398-399 s.v. ‘Aiolos’ (F. Giudice); *LMC* 5.1, 1990, 950-951, s.v. ‘Kanake’ (G. Berger-Doer); Trendall-Webster *Illustration of Greek Drama*, London 1971, 74, III 3.4.

opposta, con le braccia dietro la schiena, la testa reclinata, in atteggiamento di colpevole vergogna. Alle spalle di Macareo sembra esserci uno dei suoi fratelli, tre sorelle e una donna anziana che si presume sia la madre di Canace e Macareo, mentre, con tutta probabilità, dietro Eolo si trova la vecchia nutrice, che presto sarà punita per aver preso parte al misfatto. Dal gesto di Eolo sembra quasi di percepire anche la condanna di Macareo, complice, tanto quanto Canace, della 'liaison' incestuosa. Il destino di morte dei due fratelli, confermato dalle fonti, in questa testimonianza iconografica sembra spettare alla sola Canace; non sappiamo se la scena raffigurata sul vaso faccia riferimento all'*Eolo* di Euripide, ad una tragedia dal medesimo argomento per noi perduta, alla rappresentazione della stessa tragedia euripidea in ambito magnogreco modificata per il gusto del nuovo pubblico o, infine, ad una redazione del mito alternativa e non supportata dalle opportune testimonianze letterarie.



Pittore di Amico: particolare dell'idria con la scena del suicidio di Canace
(Museo Provinciale di Bari)

Nella creazione di *Her.* 11 le innovazioni ovidiane rispetto al modello euripideo riguardano il legame tra fratello e sorella, divenuto ora vincolo sentimentale fondato non su una violenza ma su una storia d'amore⁷, che l'eroina rievoca, però, senza indulgere sui particolari più morbosi dell'*eros* incestuoso. Il ruolo di Macareo – che certamente è di assoluto rilievo nella tragedia euripidea, poiché le sue argomentazioni si rivelano decisive nel persuadere Eolo del vantaggio del matrimonio tra consanguinei e i suoi movimenti scenici risultano funzionali allo sviluppo drammatico della vicenda –

⁷ In *Ov. Ars am.* 1.281-286 *parcior in nobis nec tam furiosa libido: | legitimum finem flamma uirilis habet. | Byblida quid referam, uetito quae fratris amore | arsit et est laqueo fortiter ulta nefas? | Myrrha patrem, sed non qua filia debet, amauit, | et nunc obducto cortice pressa latet* (trad.: “ il desiderio in noi è più moderato e non così furioso: la passione ha, nell'uomo, legittimi confini. Perché ricordare Biblide, che per il fratello arse d'amore proibito e coraggiosamente punì con il laccio il suo delitto. Mirra amò il padre, ma come una figlia non deve ed ora è chiusa dentro la corteccia che la stringe tutta”), non senza ironia Ovidio sottolinea la *furiosa libido*, che connota molti personaggi femminili del mito, i quali arsero d'amore incestuoso.

viene notevolmente ridimensionato, alla luce del ruolo di protagonista di Canace. Va sottolineato, tuttavia, che nell'epistola Macareo resta una presenza fondamentale; nel momento del travaglio, infatti, l'eroina rievoca l'ingresso dell'amato fratello nella camera da letto e, grazie alle sue parole e alla promessa di matrimonio, riacquista le forze per affrontare le difficoltà del parto e dare alla luce il figlio.

Sebbene la nascita del bambino non derivi da uno *stuprum*, tuttavia, essa non è neppure il frutto di un legittimo *coniugium*: la sconsiderata reazione di Eolo alla vista del nipote non scaturisce dal legame incestuoso dei figli - le fonti testimoniano, infatti, che il re dei venti acconsente al matrimonio tra consanguinei - ma dal concepimento del figlio fuori dal legittimo *coniugium*. Il testo euripideo rappresenta la cartina di tornasole per comprendere la declinazione 'elegiaca' della vicenda; il lettore (antico e moderno) si trova anche nella posizione di considerare la morte di Canace e di suo figlio come la punizione per l'amore incestuoso nutrito dall'eroina per il fratello Macareo; i testi giuridici romani, infatti, esprimono chiaramente il divieto di contrarre matrimonio tra fratello e sorella (cfr. Gai. *Inst.* 1.61; Ulp. 5.6) e, più in generale, tra genitori, figli e fratelli, che compongono il nucleo familiare 'elementare'. Del resto, nella coscienza collettiva romana l'incesto rappresenta il sovvertimento di una tra le più naturali norme del vivere civile ed è collocato al sommo grado nella gerarchia dei crimini, insieme al parricidio e all'antropofagia⁸. Un altro elemento di novità riguarda la sorte del neonato, destinato a morire nello stesso giorno della nascita, *imperante Aeolo*, sbranato da bestie feroci. Seppure incerte in relazione alla sorte del neonato, le fonti non ne attestano la morte, come accade invece nell'epistola ovidiana: la giovane madre, infatti, nel suo ultimo *mandatum* a Macareo, chiede di essere sepolta e compianta insieme al figlio morto prematuramente.

L'undicesima epistola delle *Heroides* di Ovidio rappresenta la fonte principale della tragedia di Sperone Speroni, *Canace*, composta nel 1542, ad un anno di distanza dall'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cinzio⁹; l'approccio del padovano alla tragedia

⁸ Cfr. Cic. *Rosc. Am.* 70 *Quanto nostri maiores sapientius! qui cum intellegent nihil esse tam sanctum quod non aliquando uiolaret audacia, supplicium in parricidas singulare excogitauerunt ut, quos natura ipsa retinere in officio non potuisset, ei magnitudine poenae <a> maleficio summouerentur. In sui uoluerunt in culleum uiuos atque ita in flumen deici* (trad.: "Quanto più saggiamente la pensarono i nostri antenati! Ben vedendo che qualunque cosa, anche la più sacra e inviolabile, nel progredire nel tempo, rimane soggetta agli oltraggi di una sfrenata arditezza, seppero inventare contro i parricidi un supplizio straordinario, per cui, a coloro che la natura non avesse saputo tenere a bada, qualcosa facesse l'atrocità della pena, per tenerli lontano dall'eccesso. Vollero che fossero rinchiusi vivi dentro un sacco di cuoio e gettati nel fiume") e Quint. *Inst.* 5.10.19 *omnia autem credibilia, in quibus pars maxima consistit argumentationis, ex huius modi fontibus fluunt: 'an credibile sit a filio patrem occisum, incestum cum filia commissum', et contra ueneficium in nouerca, adulterium in luxurioso: illa quoque, 'an scelus palam factum', 'an falsum propter exiguam summam', quia suos quidque horum uelut mores habet, plerumque tamen, non semper: alioqui iudubitata essent, non argumenta* (trad. "tutta la credibilità, su cui si fonda la massima parte dell'argomentazione, emana da fonti di questo genere: se sia credibile che un padre sia stato ucciso da un figlio o che sia stato commesso un incesto con una figlia, e, al contrario, se lo sia l'avvelenamento del figliastro in una matrigna e l'adulterio in un dissoluto; ugualmente se siano credibili un delitto commesso alla luce del sole e una frode per poco denaro; ciascuna di queste azioni, infatti, prevede come un suo codice di comportamento, ma lo prevede di solito, non sempre; altrimenti si tratterebbe di non prove di ragionamento, quanto di elementi certi").

⁹ Giambattista Giraldi si presenta come un'intellettuale attento al meccanismo teatrale nel momento della sua traduzione in messaggio verbale, in stretto rapporto con il pubblico e lo spettatore. L'opera di Sperone Speroni si configura come la risposta polemica alla produzione del Giraldi. Al 'meraviglioso' della scena giraldiana, nella *Canace* Speroni contrappone un mondo mitico e favoloso, in cui il tema dell'incesto e

suscita notevole interesse, soprattutto alla luce della *querelle* che ne deriva, alimentata fin da subito dallo stesso Giraldi Cinzio¹⁰. Questa polemica rappresenta lo scontro di due gusti, di due modi di concepire la letteratura e, in particolare, la tragedia e le sue finalità¹¹.

La *Canace* non ci è giunta in una redazione completa, come dimostrato dalle varianti, seppur di lieve entità, tra le testimonianze manoscritte e, soprattutto, dall'assenza dei cori¹². L'apertura del dramma è affidata all'Ombra del figlio, frutto dell'amore incestuoso dei due fratelli e destinato dal nonno Eolo ad essere appena nato strangolato e dato in pasto alle bestie: l'Ombra del bambino non ancora nato anticipa *ante factum l'argumentum* della tragedia, definisce i genitori "arditi e scelerati" (v. 4), riferisce esplicitamente della vendetta di Venere su Eolo, colpevole di aver scatenato la tempesta contro la flotta troiana guidata da suo figlio Enea e narra la propria morte (vv. 80-81 del vero corpo mio che a brano a brano | dilaceraro i cani)¹³. Rispetto ai modelli letterari, la prima novità speroniana consiste nell'idea dell'incesto tramato e messo in atto da una divinità.

Un'altra novità emerge subito dopo l'ingresso in scena di Eolo, re dei venti: nel giorno in cui si consuma il dramma – nel rispetto delle unità aristoteliche – Eolo si prepara a festeggiare il diciottesimo compleanno dei suoi due unici figli gemelli, Canace e Macareo; Eolo, dunque, non è più padre di sei figli maschi e sei figlie femmine, come attestato in Hom. *Od.* 10.1 sqq. e nell'*Aeolus* di Euripide (cfr. *P. Oxy* 27.2457). Eolo rappresenta il padre e sovrano soddisfatto del proprio benessere: come marito è fiero della bellissima Deiopea, concessagli in premio da Giunone per aver colpito i Troiani con la tempesta, e come padre è orgoglioso dei due figli gemelli. Invano, il Consigliere ammonisce il re a non essere troppo sicuro di sé e della felicità della sua casa, ricordandogli la potenza di Venere, madre di quell'Enea da lui colpito con venti e tempeste: certo della protezione di Giunone, Eolo desidera solo che si celebrino i festeggiamenti per i due figli. La reiterata sottolineatura dell'amore paterno verso i figli

delle implicazioni etico-sociali che esso comporta, perde in intensità critica; tuttavia, la scelta di moduli stilistici e metrici assai vicini a quelli petrarcheschi rappresentano un richiamo ai principi aristotelici, esasperati dalla spettacolarità del Giraldi.

¹⁰ Giambattista Giraldi Cinzio è autore del *Giudicio Anonimo* sulla *Canace*, come ha dimostrato C. Roaf, *Sperone Speroni. Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giraldi Cinzio. Scritti contro la Canace ed Epistola latina*, Commissione di Testi di lingua, Bologna, 1982 XIII-CXXXIII.

¹¹ Il Giraldi critica aspramente l'"inconsiderata composizione" di Sperone Speroni, che mette in scena di un dramma dal soggetto scandaloso, assolutamente sganciato dalle coordinate del *docere* e contro i dettami aristotelici, con l'utilizzo di personaggi non "mezani", ma del tutto "scelerati", incapaci, pertanto, di suscitare la vera catarsi; il Giraldi ritiene la tragedia speroniana "sozza e scelerata materia", indegna della messa in scena, poiché priva di qualsiasi intento morale. L'attacco giraldiano coinvolge anche la *contaminatio* delle fonti a sua disposizione (*Ov. Her.* 11 in relazione all'amore incestuoso dei due figli di Eolo e Verg. *Aen.* 1.50-80 sulle nozze di Eolo e Deiopea), la lingua 'infarcita' di petrarchismi, privi, tuttavia, dello spessore e della profondità del Petrarca e, infine, l'uso della polimetria, caratterizzata dalla mescolanza di endecasillabi, settenari e quinari, non di rado rimati, inconcepibile per il Giraldi, che, invece, ritiene l'endecasillabo l'unico metro in grado di conferire la giusta *gravitas* alla rappresentazione drammatica.

¹² Sulla storia editoriale della *Canace* si rinvia a R. Cremante, *Teatro del Cinquecento*, Milano 1988, 457-458 e alla utile e pregevole nota ai testi di C. Roaf, *Sperone Speroni*, LXXI-LXXXVI. Si veda, inoltre G. Moro, *Appunti sulla preistoria editoriale dei Dialogi e della Canace*, *Filologia Veneta* 1989, vol. II, 193-218.

¹³ Evidente è qui l'allusione al modello ovidiano, rievocato anche nell'aspetto linguistico, come emerge dall'espressione "dilaceraro i cani" (v. 81) che riprende *Her.* 11.112 *ei mihi! natali dilacerate tuo*; la perifrasi "a brano a brano" della tragedia speroniana (v. 80), poi, allude chiaramente ad *Her.* 11.122 *sparsa, precor, nati collige membra tui*: in entrambi i contesti si insiste pateticamente sulla tragedia morte del neonato, abbandonato nelle selve e preda delle bestie feroci.

“Canace e Macareo, due occhi miei | due occhi suoi | comune, unico bene” (vv. 142-144) e il ritratto di Eolo “grato, divoto, umile” (v. 160) sono il tratto più vistoso della distanza dal modello ovidiano: in *Her.* 11, infatti, Eolo è figura assolutamente negativa e fin dalle prime battute si configura come bersaglio dell’amara invettiva di Canace.

Nel secondo atto Deiopea, angosciata, rivela alla cameriera il sogno premonitore della vendetta di Venere: l’ansia e il turbamento della madre, tuttavia, cedono di fronte all’invito della domestica a non lasciarsi ingannare dalle illusioni notturne. La *dramatis persona* di Deiopea è elemento di novità rispetto sia al testo euripideo sia a quello ovidiano; nella tragedia speroniana la madre di Canace e Macareo assume ad un ruolo fondamentale per la macchina scenica: l’espedito del sogno premonitore di Deiopea determina, infatti, la confessione dell’“impeto fatal” di Macareo verso la sorella (v. 639).

Poco dopo, infatti, Macareo entra in scena e apprende dalla cameriera del profetico sogno della madre; rimasto solo con il Famiglio, dà voce al suo stato d’animo:

605 Questo sogno materno,
se come è buon pittore
del mio fallo amoroso, onde io divenni
di mia sorella sposo,
così della vendetta minacciata
610 fosse vero profeta, io crederei
che i dì della mia vita
pochi fossero e rei.
Ma quel vero intelletto che dal cielo
alla mente materna
615 mostra in sogno il mio error sotto alcun velo,
sa ben che ‘l mio peccato
non da malizia mortale,
ma fu celeste forza
che ogni nostra virtù vince et ammorza.
620 Amo infinitamente e volentieri
le bellezze, i costumi e le virtù
di mia sorella e parmi
che indegnamente degno
saria di sentimento e di ragione
625 chi sì rare excellenze non amasse
ovunque ei le trovasse.
Ma degnamente indegno
sarei d’esser mai nato,
se con vile intenzione
630 e disonesto fine
mosso fossi ad amare
le sue doti divine.
Vili seco, io nol nego,
e disoneste fur le opre mie;
635 ma n’ebbi quel che non pur non sperai,
ma mai non disiai
Spinse allor mie membra
non propria eletione,
ma uno impeto fatal che intorno al core
640 mi s’avolve in quel punto e in vece d’alma
mosse il mio corpo frale
e sforzollo a far cosa
orribile a chi l’ode,
a chi la fe’ odiosa.
645 Da quel tempo io son visso
vile e grave a me stesso e se non fosse

che io son caro a colei che mi è sì cara,
già con la propria mano
arei di vita scosse
650 queste mie membra ardite e scelerate.
Or vivo con l'empiezza
del mio grave peccato,
che spense il nome e la ragion fraterna,
do cagione a mio padre
655 di divenir spietato,
crudelmente estinguendo
col sangue de' suoi figli
la sua pietà paterna.

Il lungo monologo di Macareo rappresenta un grande novità rispetto all'epistola ovidiana, in cui il ruolo dell'amato fratello è visibilmente ridimensionato, alla luce della scelta di una voce narrante femminile. Il ruolo protagonista di Macareo è qui mutuato dal dramma euripideo, in cui il figlio di Eolo svolge un ruolo fondamentale per l'evoluzione della vicenda drammatica¹⁴.

Sebbene non escluda la consapevolezza di aver commesso atti generalmente deplorabili, l'esplicita e 'scandalosa' sincerità di Macareo¹⁵ mostra la necessità di giustificarsi, senza, però, rinnegare il particolare legame con la sorella. E' uno dei rarissimi casi nel teatro tragico, in cui un personaggio incestuoso provi a spiegare, a giustificare la pulsione verso un consanguineo: Macareo ammette l'impeto amoroso, lo considera irresistibile, inevitabile, fatale, ingenerato dalle doti straordinarie dell'amata sorella. Macareo non esclude la possibilità che le sue azioni possano danneggiare Eolo e lascia percepire l'efferatezza delle reazioni paterne dinanzi alla scoperta del loro misfatto: dalle sue parole non emerge l'idea di una crudeltà innata in Eolo, come in *Her.* 11.9-12 *ut ferus est multoque suis truculentior euris, / spectasset siccis uulnera nostra genis. / Scilicet est aliquid cum saevis uiuere uentis; / ingenio populi conuenit ille sui* (trad.: "crudele com'è e molto più feroce dei suoi stessi venti, guarderebbe a guance asciutte le mie ferite. Serve pur a qualcosa vivere con i crudeli venti; è congeniale all'indole del suo popolo"), la *pietas* paterna è qui messa a dura prova dall'intemperanza filiale.

Nel terzo atto entra in scena Canace, in preda alle doglie del parto ormai imminente; l'ingresso in scena dell'eroina tragica è aspramente criticato da Giraldo Cinzio, in quanto espressione di 'sconvenienza', alla luce del statuto tragico del personaggio, e di 'immoralità', poiché si tratta di una donna prossima al concepimento del frutto del suo amplesso incestuoso.

O Giunone Lucina,
Dea de' parti, dea
de' nascenti mortali,
finalmente una volta
765 ponga fine a' miei mali
la tua bontà infinita.
Certo, e tu il sai, questa infelice salma

¹⁴ Le sofistiche argomentazioni di Macareo riescono a persuadere Eolo dell'utilità del matrimonio tra consanguinei (cfr. *Fr.* 15-16; 20-22 Kn.).

¹⁵ Naturalmente il monologo di Macareo rappresenta uno dei momenti più bersagliati dalla implacabile censura giraladiana (cfr. C. Roaf 1982, *Sperone Speroni*, 104-105 "e mi hanno molte volte mosso a riso le sciocchezze che fa dire questo autore a Macareo nella terza scena del secondo atto per volersi scusare della sceleraggine, dicendo, doppio molti viluppi, che uno impeto, che 'vece d'alma mosse le sue membra, a ciò che lo 'ndusse, le quali membra egli chiama pure ardite e scelerate, quasi ch'egli si pensasse che col fingere ciò con questa sua filosofica finzione (inconsideratamente come face) venire da' dei, debba lavare il peccato e la sceleraggine da Macareo").

non è men grave all'alma
 che al corpo afflitto e stanco.
 770 Con lei ho poco andare
 a morirmi d'affanno
 o a palesar mia colpa e mia vergogna,
 e non senza mio danno.
 775 Nasci, figlio infelice
 Di più infelice madre;
 tempo è che tu mi lievi
 o di vita o d'affanno.
 Ma a cui nasci, infelice
 figliuolo mio? A cui nasci?
 780 A cui ti partorisco?
 D'augei preda e di cani
 nascer ti veggio, a' pesci
 partorirò, infelice,
 le tue membra innocenti.
 785 Me il veleno o il ferro
 aspetta, se la vista paurosa
 del fiero padre armato
 di minacce e di sdegno
 non mi basta morire.
 790 O materna pietade,
 che lo strazio futuro
 del mio parto innocente
 mi fai parer presente,
 o coscienza degna
 795 che ognor mordi e trafiggi
 l'anime scelerate:
 deh, perché non troncate,
 anzi che ciò m'avengna,
 lo stame a cui si attiene
 800 questa mia vita indegna?

Canace supplica Giunone che, in qualità di Lucina, è deputata ad assistere le partorienti, di porre fine ai suoi tormenti; l'eroina presagisce la triste sorte, a cui il nascituro è destinato a causa dell'ira del padre Eolo; analogamente all'eroina ovidiana, la Canace speroniana ritrae Eolo, spaventoso alla vista (v. 787 “se la vista paurosa”) e “fiero padre armato” (v. 786). Inoltre, sottolinea che alla scoperta dell'incesto e del neonato, frutto di quell'amore illecito, Eolo non le riserverà solo minacce e sdegno, ma il veleno e il ferro, strumenti di morte. L'“Anrede” al figlio evoca con chiarezza il desiderio di Canace di mettere al mondo il figliolletto, pur nella consapevolezza del suo tragico destino (v. 778-779 “infelice | figliuolo mio”): l'anafora di “nasci” e le accorate interrogative retoriche (vv. 778-780) sottolineano con patetica drammaticità la sofferenza della figlia di Eolo, presaga della morte certa che attende lei stessa e suo figlio. La rievocazione dell'assenza di Lucina in *Her.* 11, 55 *mors erat ante oculos, et opem Lucina negabat* (trad.: “la morte era dinanzi ai miei occhi e Lucina negava il suo aiuto”) evolve nella patetica apostrofe a Giunone Lucina della tragedia speroniana. L'apostrofe al figliolletto presenta notevoli punti contatto (cfr. e. g. l'anafora di *nate* e di “nasci”) con l'apostrofe al figlio in *Her.* 11.111-118 *nate, dolor matris, rapidarum praeda ferarum, | ei mihi! natali dilacerate tuo; | nate, parum fausti miserabile pignus amoris: | haec tibi prima dies, haec tibi summa fuit; | non mihi te licuit lacrimis perfundere iustis | in tua non tonsas ferre sepulcra comas; | non super incubui, non oscula frigida carpsi, | diripiunt auidae uiscera nostra ferae* (trad.: “figlio, dolore di tua madre, preda di belve rapaci, sbranato, ahimè, nel giorno della tua nascita, figlio, pegno sventurato di un amore infausto, questo per te è stato il primo giorno, questo per te

l'ultimo. Non mi fu concesso di versare su di te giuste lacrime, non di deporre sulla tua tomba i miei capelli recisi; non vegliai su di te, non colsi da te freddi baci; fiere voraci dilanano le mie viscere"). Inoltre, il v. 781 d'augei preda e di cani, allude inequivocabilmente ad *Her.* 11.83-84 *iamque dari paruum canibusque auibusque nepotem / iusserat in solis destituique locis* (trad.: "E già aveva ordinato di gettare il nipotino in pasto ai cani e agli uccelli e di abbandonarlo in luoghi deserti"), in cui l'eroina ovidiana rievoca il funesto *mandatum patris* di esporre il neonato e darlo in pasto a uccelli rapaci e cani famelici.

La catastrofe segue l'iter tradizionale: la nutrice tenta di nascondere il neonato con un finto sacrificio a Giunone; i vagiti del neonato ne causano la scoperta e la reazione del re dei venti è terrificante: ordina subito l'assassinio e l'esposizione del neonato e invia un pugnale a Canace, perché si dia la morte (cfr. vv. 1367-1399)¹⁶. Deiopea invita Eolo alla clemenza ed alla moderazione, offre se stessa come degna di punizione, in quanto donatagli in sposa da Giunone proprio per aver scatenato la tempesta contro Enea: la regina rievoca gli *exempla* di Pasifae e di Biblide, ricorda che lo stesso Giove si è unito alla sorella Giunone e tenta di dimostrare ad Eolo l'innocenza dei figli; di fronte all'irremovibilità del marito, esplose la protesta della regina, che intuisce quale sarà il vero dramma di Eolo: non poter morire, una volta pentitosi della sua crudeltà verso i figli.

Nell'ultima scena interviene Macareo, smarrito, perché non conosce ancora la sorte toccata a Canace (vv. 1608-1618 *Venti fratei (perché già molti mesi / son divenuto un vento / di continui sospiri (e forse in vento / tosto andrà la mia vita), / voi che sapete appieno / ogni cosa e ogni passata, / che fa quel dispietato / che pur mi è padre? / Vive nella sua ira / disio della mia morte? / vive l'anima mia?*). Il monologo di Macareo ben illustra lo stile della scrittura speroniana: qui, come del resto altrove, emerge quella "vocalità madrigalistica, su cui la trasgressione morale e sessuale dell'incesto si squilibra vistosamente e sembra insognarsi in un melismo svagato" (cfr. M. Ariani, *Il puro artificio. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella Canace di Sperone Speroni*, *Il Contesto* 3, 1977, 136).

Di intensa drammaticità, poi, sono le parole gli *extrema verba* di Canace, riportare dal Ministro a Macareo, in particolare quelle dei vv. 1757-1765: *ma se di questo / mio figliuolo innocente, / chi altri offese se non forse / me meschina e sé stesso, / vieni a prendere vendetta, per pietade / piacciati d'indugiarla / almen fin che io sia morta, / sì che mi passi il core / quel tuo coltelli e non questo dolore*. L'eroina chiede al Ministro di portar via l'infelice figlioletto solo dopo la sua morte, così da non soffrire alla vista straziante della perdita del figlio. Canace non manca di sottolineare l'ingiustizia della vendetta paterna, che si scatena contro un bambino innocente *che altri mai non offese se non forse / me meschina e sé stesso* (vv. 1759-1760); l'espressione mostra tratti di

¹⁶ Tratti di evidente analogia emergono dal confronto con l'epistola ovidiana: la Canace di *Her.* 11.93-96 *interea patrius uultu maerente satelles / uenit et indignos edidit ore sonos: / "Aeolus hunc ense mittit tibi" – tradidit ense – / "et iubet ex merito scire, quid iste velit"* (trad.: "Nel frattempo giunse uno servo del padre, e afflitto in volto pronunciò queste parole crudeli: «Eolo ti invia questa spada – mi consegnò la spada – e ordina che tu arguisca, in base alla tua colpa, che cosa significhi») riporta le parole del *satelles* del padre, che comunica all'eroina il *mandatum patris*; nel contesto speroniano, l'ordine di Eolo risulta ancora più patetico, alla luce dei duplici strumenti di morte affidati al Consigliere e dell'ironico-tragica indicazione finale, che Canace prenda il coltello, che uccide più in fretta con meno dolore (vv. 1372-1390 *prendi tu questo mio / coltello et in un nappo / con vino metti questo / veleno. Con tai due / guise di morte all'albergo / di quella scelerate / di mia figliuola e dille: / Eolo, tuo re e padre, ti comanda / come re che tu prenda / l'una di queste, l'altra / prenda la tua nutrice. / Ma sì come tuo padre ti consiglia / che tu debba pigliare / per te quella del ferro, più tosto / e con men pena uccide. / Tanta appunto e non più di te pietade / gli ha lasciato nel core / la tua sceleritate*).

affinità con *Her.* 11.107-109 *quid puer adimist tam paucis editus horis? / quo lesit factu uix bene natus auum? / si potuit meruisse necem meruisse putetur* (trad.: “Che male ha commesso un bimbo venuto al mondo da così poche ore? Appena nato, che cosa ha fatto per offendere il nonno? Se ha potuto meritare la morte, si pensi pure che l’abbia meritata”), in cui l’eroina sottolinea che un bambino appena nato non può ledere in alcun modo nessuno, tanto più il nonno, a cui è legato da un vincolo di consanguineità.

Dopo il suicidio obbligato di Canace, si assiste al tardivo pentimento di Eolo, che a colloquio con il Ministro, spera di salvare Macareo, unico figlio scampato alla sua tremenda vendetta; il re dei venti manifesta la disperazione con toni straordinariamente patetici, che ne enfatizzano il cambiamento d’animo:

Misero me, con quanta infamia eterna
1940 m’ho procurato il danno
onde non fia giamai che mi ristori!
Quanto è peggiore errore
uccider l’uno e all’altro figliuolo
dar cagioni di morire,
1945 che non è che ami l’un l’altro fratello
di non lecito amore.
Veramente in quel modo
che ‘l con la sua luce
copre il giorno i splendori
1950 delle stelle minori,
col mio cieco furore
fatto ho sparir l’errore
de’ miei figli in maniera
che la presente e la futura etade,
1955 scordatasi del tutto
de llor falli amorosi,
biasimerà solamente
la mia crudelitate.

L’apertura del monologo di Eolo assume i tratti di una ‘confessione’, in cui emerge non solo il pentimento, come mostra l’incipitario “misero me” (v. 1939), ma anche la riflessione sul concetto di giustizia. Se nel corso della tragedia Eolo ha sottolineato che la pietà non deve impedire il corso naturale della giustizia, sembra ora che egli preferisca l’amore incestuoso dei due figli alla loro morte; il re dei venti comprende l’inutilità della vendetta, strumento inadeguato a placare l’animo sconvolto di un padre profondamente ferito. Eolo imputa al “cieco furore” (v. 1951) la vendetta, che coincide con l’‘eliminazione fisica’ della fonte di ira e tormento, i figli e il nipote, come icasticamente sottolinea l’espressione *ho fatto sparir l’errore / de’figli miei* (vv. 1952-1953)¹⁷. Il cieco furore della tragedia speroniana sembra corrispondere precisamente alla *tumida ira* di Eolo in *Her.* 11.15 *imperat, heu! uentis; tumidae non imperat irae*: in entrambi i contesti, infatti, Canace dà rilievo alla componente ‘ferina’ del re dei venti, alla sua incapacità di auto-controllo. Nella Canace speroniana, tuttavia, il cieco furore di Eolo raggiunge esiti assai più tragici, perché Eolo impone la morte dei

¹⁷ E ancora una volta è pungente la critica del Giraldi sulla tragedia speroniana, cfr. Roaf, *Sperone Speroni*, 152-153 “è da notare che egli reputa minor fallo che i suoi figliuoli così sconciamente e così sceleramente si siano amati, che non è stato il suo in avere usato giustizia in darli in morte; né qui bisogna fuggire alla pietà paterna, perché in molto minori peccati che non è che un fratello ingravidì la sorella, si vede che i gusti padri in uccidere i figliuoli hanno preposto la giustizia alla pietà; delle quali cose l’istorie parlano largamente. E esso Eolo poco di sopra ha detto, parlando col suo sciocco consiglieri, che non è lecito che la pietà impedisca la sua giustizia e perciò non vuole ascoltare i figliuoli che si difendano con lacrime e co’ sospiri; e il simile disse anco Deiopea”.

suoi due unici figli e del nipote, unico erede; la Canace ovidiana, al contrario, spera che l'amato fratello viva nel ricordo di lei e del figlioletto¹⁸.

E ancora sul modello di *Her. 11* e con l'apporto sostanziale dell'*Ippolito* di Seneca, il fiorentino Giovanni Falugi compone una tragedia, *Canace*, dedicata ad Ippolito de' Medici nell'anno della sua elezione a cardinale, avvenuta il 10 gennaio del '29 e pubblicata solo nel 1974 da Riccardo Bruscastelli - con risultati non meno originali rispetto alla straordinaria operazione teatrale speroniana, sebbene poco tenuti in considerazione dalla critica; più che di una tragedia, si tratta di un'opera 'mescidata', poiché non è ben chiara la collocazione del testo in un preciso genere letterario cinquecentesco e, come sottolinea Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova 1996, 46 "la più vistosa caratteristica della tragedia appare la curiosa combinazione fra un argomento classico, risolto in un genere illustre, e una coloritura popolare, che non si esplica solo nella riduzione dei tragici eventi in un'atmosfera domestica, quasi casalinga, ma si esprime anche in un linguaggio colloquiale, spesso screziato di vernacolo". Si tratta, infatti, di un dramma che confina con più generi letterari (commedia, tragedia, rappresentazione sacra, farsa), in cui non di rado sconfinava. Priva di prologo, la *Canace* del Falugi si apre con l'ingresso in scena, di senecana memoria, delle Furie infernali, Alletto e Megera¹⁹: ben consapevole della sua capacità di infrangere gli equilibri (Atto I, scena I v. 33 *ché s'il delibro, i' rompo ogni concordia*), Megera rivela al pubblico di essersi diretta in Eolia, mossa dall'invidia per la pace e la tranquillità del regno di Eolo; ha infuso, quindi, l'amore nel cuore dei suoi due figli del re dei venti, Canace e Macareo.

Segue l'ingresso in scena di Eolo, *pater familias* affettuoso, contraddistinto da un'insolita pacatezza, sicuro com'è dei propri beni materiali, del regno, dell'amore e del rispetto dei suoi due gemelli. Analogamente alla tragedia speroniana, il ritratto del re dei venti si pone in netto contrasto con il modello ovidiano di *Her. 11*; alla luce dell'esito della vicenda, già noto al lettore|spettatore, le parole di Eolo si presentano fortemente ironiche (Atto I, scena II vv. 144-153 *E se 'l tutto considero, ben parmi | esser a Giove più che gli altri caro, | non tanto per favor di regno o d'armi, | o della deità che sempre dura | e di fortuna el variar non teme, | quanto in trovar sì liberal e larga | Natura, che 'n dua figli espresso mostra | quanto ben possa infonder ne' mortali. | In costor mi contento, in questi tali | allegra sta la senettute nostra*). In Ov. *Her. 11.7-16* *Ipse necis cuperem nostrae spectator adesset | autorisque oculis exigeretur opus. | Ut ferus est multoque suis truculentior euris, | spectasset siccis uulnera nostra genis. | Scilicet est aliquid cum saevis uiuere uentis; | ingenio populi conuenit ille sui. | Ille Noto Zephyroque et Sithonio Aquiloni | imperat et pinnis, Eure proterue, tuis. | Imperat, heu! uentis; tumidae non imperat irae | possidet et uitii regna minora suis* (trad.: "Vorrei che lui stesso fosse presente come spettatore alla mia morte e che l'atto fosse compiuto sotto gli occhi del responsabile. Crudele com'è e molto più violento dei suoi Euri, starebbe a guardare le mie ferite a occhi asciutti. Certo conta qualcosa vivere con i venti

¹⁸ La polemica che scatena la pubblicazione della *Canace* tra il Gibaldi e lo Speroni si configura come lo scontro tra le teorie cinquecentesche sulla tragedia e, più in generale, sulla letteratura, in pieno evolversi in quel periodo storico. Nell'*Apologia* e nelle *Lezioni* lo Speroni risponde a tutte le accuse di Giambattista Gibaldi Cinzio.

¹⁹ Come nota R. Bruscastelli, *Canace*, Commissione per i testi in lingua, Bologna 1974, XXV-XXVII, la descrizione di Alletto fornita dal Falugi è assai vivace e sembra rifarsi al realismo toscano del Sacchetti e del Pulci, con evidente allusione alla presentazione di Aletto in Verg. *Aen* 7.341-358.

selvaggi; egli è in sintonia con l'indole del suo popolo. Comanda a Noto e a Zefiro e ad Aquilone Sitionio e alle tue ali, Euro violento. Comanda ahimè ai venti; non comanda alla sua ira ribollente e possiede regni inferiori ai suoi vizi”) si assiste alla pungente invettiva di Canace contro Eolo. La descrizione ovidiana di Eolo si configura come un'accorta pièce retorica, che parte dalla constatazione del difficile compito di domare i *saevi venti* per giungere all'ironica – ma, tuttavia, drammatica – conclusione dell'incapacità di domare la sua *tumida saeuitia*, che lo porterà ad imporre la morte alla figlia e al nipote appena nato

Nel secondo Canace esprime il proprio turbamento amoroso, secondo la topica dell'innamoramento delineata dalla letteratura erotico-elegiaca latina e mutuata più di recente da Petrarca (cfr. *RVF* 134 *Pace non trovo e non ho da far guerra*):

Ahimè, qual duol, qual accidente nuovo,
 qual intrinseco ardor, qual negritudine,
 qual insulto e pestifero morbo,
 qual sollecito stimulo
 5 sento io in me fuor di consuetudine?
 E di celarlo pur mi sforzo e provo,
 e partir dal pensier fallace e orbo:
 ma mostrol più se d'occultarlo simulo.
 Non dolce sonno più el mio occhio vela,
 10 non più di fior mi piace ornar le tempie,
 non per selve vagar con arco e strale,
 non dar al tempio incensi;
 né per gemme o per veste doppie o scempie
 el mio dolor alleggerisce o cela,
 15 ché questo incendio pessimo e mortale
 barbicato è ne l'ossa e 'n tutti e sensi.
 Che cosa è questa? Or di letizia scoppio,
 or in languor miserella m'affrango;
 or canto, e nel cantar lacrime gemo;
 20 or fuggo quel ch'io bramo,
 or bramo quel per cui mi dolgo e piango.
 O incognito mal contrario e doppio!
 Chè tutta ardita sono e tutta temo,
 e 'n un punto medesimo amo e disamo.

(Atto II, scena I vv. 1-25)

La Canace falugiana descrive le nuove e straordinarie sensazioni che si agitano nel suo animo, attraverso che le convenzionali descrizioni fornite dal poeta e amante elegiaco; non a caso, le immagini offerte dall'eroina tragica sono del tutto affini a quelle di Canace in Ov. *Her.* 11²⁰: dolore, ardore, malattia, incendio che divampa nelle

²⁰ Ov. *Her.* 11.25-32 *ipsa quoque incalui qualemque audire solebam, | nescio quem sensi corde tepente deum. | Fugerat ore color, macies adduxerat artus, | sumebant minimos ora coacta cibos; | nec somni faciles et nox erat annua nobis | et gemitum nullo laesa dolore dabam. | Nec cur haec facerem, poteram mihi reddere causam | nec noram quid amans esset; at illud eram* (trad.: “Anch'io m'infiammai e, mentre il cuore si scaldava, avvertii quel dio a me sconosciuto del quale sentivo parlare. Il colorito era scomparso dal mio viso, la magrezza mi aveva assottigliato le membra, la bocca assumeva a forza pochissimo cibo; non era facile dormire e la notte, per me, era lunga come un anno e gemevo, pur non essendo colpita da alcun dolore. Non potevo darmi una ragione del mio comportamento e ignoravo cosa fosse essere innamorata, ma lo ero”). In particolare, il v. 9 non dolce sonno più el mio occhio, combina i contesti di Catull. 51.11-12 *teguntur | lumina nocte* (trad.: “gli occhi sono velati dalla notte”), Prop. 1.1.33 *nam me nostra Venus noctes exercet amaras* (trad.: “la mia Venere mi tormenta con notti amare”) e Ov. *Her.* 11.29 *nec somni faciles et nox erat annua nobis* (trad.: “non riuscivo a prendere sonno e la notte era lunga quanto un anno”).

membra, pianto e sentimenti antitetici che Canace è incapace di comprendere. Il termine “miserella”, con cui la fanciulla si definisce al v. 18, è una chiara allusione a *miser*, aggettivo di elegiaca memoria, che designa la condizione del poeta amante, profondamente sconvolto dalla passione amorosa, come ben si evince da Prop. 1.1.1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (trad.: “Cinzia con i suoi occhi belli prese me, misero”).

Come prescrive la convenzione del ruolo drammatico, dapprima la *nutrix* si rifiuta di collaborare, ma dopo aver appreso le intenzioni suicide della fanciulla, decide di aiutarla e le suggerisce di scrivere una lettera al fratello per confessargli il suo amore. La Canace falugiana appare diversa da quella ovidiana: è certamente una Canace mediata dalla figura della Fedra di Ov. *Her.* 4 e della tragedia senecana, una Canace più affine a Biblide di *Met.* 9.523 sqq.; l’eroina falugiana rivendica la legittimità del suo impulso amoroso verso il fratello, con disinvoltura e audacia; appare straordinariamente moderna, se si considera che il dramma del Falugi è rimasto inedito fino all’edizione di R. Bruscajoli del 1974 (cfr. *supra*). Nel monologo che chiude il secondo atto, l’eroina desidera riveder l’amato fratello, teme corra pericoli nei boschi e, soprattutto, che Venere possa trattenerlo tra le sue braccia; prega, poi, Diana di accompagnarlo lungo il cammino e proteggerlo dalle fiere²¹.

Canace parla d’amore senza mostrarsi turbata dalle tradizionali riserve verso il legame incestuoso; la topica ammissione dell’onnipotenza di Amore fa quasi pensare a una giustificazione degli atti compiuti: l’eroina tragica, infatti, è incapace di opporre resistenza al dio Amore. Anche in *Her.* 11, nell’elencare i segni dell’innamoramento, l’eroina non fa riferimento all’incesto, che invece rappresenta, invece, il tratto distintivo della sua storia d’amore.

Nell’incontro tra Macareo e la nutrice, l’amato fratello riceve la lettera di Canace, delatrice del sentimento d’amore; solo sulla scena, Macareo legge ad alta voce l’epistola, squisitamente ovidiana, inviata dalla sorella: la lettera è caratterizzata dalla fitta trama di echi alle *Heroides* – oltre all’epistola di Canace, sono anche presenti allusioni alla lettera di Fedra – e alla lettera di Biblide del IX libro delle *Metamorfosi*. L’espedito drammatico della lettera, di plautina memoria²², si ritrova anche nella tragedia erudita cinquecentesca (cfr. Tasso, *Torrismondo*), come residuo della commedia elegiaca medievale, i cui testi più rappresentativi sono da rintracciare nella *Virginia* dell’Accolti, nella *Conversione di Maria Magdalena* dell’Alamanni e, in particolare, nella *Panfila* del Pistoia, in cui l’epistola ha la precisa funzione di svelare il tormento amoroso della protagonista.

²¹ Il monologo tragico dell’eroina falugiana, oltre che dai soliloqui di memoria euripidea recitati sulla scena della protagoniste di drammi, sembra influenzato dai versi dell’epistola di Aretusa a Licota; in Prop. 4.3.23-28 *dic mihi, num teneros urit lorica lacertos? / num grauis imbellis atterit hasta manus? / haec noceant potius, quam dentibus ulla puella / det mihi plorandas per tua colla notas! / dicis et macie uultum tenuasse: sed opto / e desiderio sit color iste meo* (trad.: “dimmi, la lorica non brucia le tenere braccia? L’asta pesante non rovina le tue mani non adatte alla guerra? Mi provocherebbero più dolore, però, i segni dei morsi di un’altra fanciulla su tutto il tuo collo. Mi si dice che hai il volto emaciato: ma spero vivamente che questo pallore derivi dal desiderio di me”), con pungente ironia Aretusa teme che l’attrezzatura militare possa nuocere al suo Licota; la preoccupazione maggiore, tuttavia, deriva dal pensiero di eventuali *notae* sul collo dell’amato marito procurate da un’altra donna e da *macies* e *pallor* ingenerati dalla passione per nuovo amore.

²² Nello *Pseudolus* plautino (vv. 20 sqq.), la prima scena della commedia è incentrata sull’epistola di Fenicio e Calidoro, che l’amante infelice porta con sé e che rappresenta la testimonianza tangibile delle pene d’amore del protagonista, oltre che espedito drammatico, che informa gli spettatori dell’antefatto della commedia.

L'articolazione della lettera è retoricamente ben strutturata: Canace dichiara subito che il movente della lettera è Amore; dichiara subito che solo il fratello può soccorrerla nel suo tormento amoroso (vv. 198-209 o *Macareo, la man tremante muove / a dirti quel piangendo colla penna / che non avrebbe la timida bocca / avuto ardir in tua presenza sprimere. / Tu se' colui, tu se' colui che puoi / e perder e redimere / Canace – a te sol tocca – / che per te in petto porta el fuoco d'Etna, / e che spegner ha cerco gli ardor suoi / colle lacrime calde e co' singulti; / e non ch'avergli occulti / hanno riaccese più faville nuove*); confessa di aver anche pensato al suicidio, ma si mostra decisa a rivelare dove “Amore e sorte” (v. 219) la conducono. Dopo la convenzionale argomentazione addotta per legittimare l'incesto, unione condivisa da uomini e anche da divinità, con la menzione delle celebri coppie mitiche Giove|Giunone e Saturno|Opi, segue l'invito, di oraziana memoria, a vivere nella giovinezza il loro amore, con evidente allusione alle parole di Biblide a Cauno²³:

Ma gli anni nostri giovanili e teneri
235 non ricercan saper altri decreti
(se decreti può farsi contra Amore)
che, dove lui la strada ci apparecchi,
andar per quella, e l'altre fantasie
osservin questi vecchi
240 che non han più valore.
E d'esser ne l'amor giocondi e lieti
tutt'i comodi abbiàn, tutte le vie,
ché non cade fra noi d'amor sospetto,
e 'n sicuro diletto
245 possiàn ad Eolo esser figli e generi:
ché non ci ha fatti d'un sol ventre nascere
Natura tanto equal, tanto conformi,
se non perché d'animo, corpo e 'ngegno,
stessimo uniti e 'ncatenati sempre,
250 e sie in dua menti un unico desio.
(Atto III, scena IV vv. 234-250)

Canace conclude il monologo con la convenzionale invocazione ad Imeneo a giungere propizio a sancire l'unione illegittima con Macareo:

Imeneo non cel nieghi:
venga con liete ciglia,
e Vener con tenace corda legghi
325 in un amor, un talamo, una carne,
per sempre el figliol d'Eolo e la figlia.
(Atto III, scena V vv. 322-326)

Il canto del coro, con cui si chiude il terzo atto, mette in luce il motivo delle nozze funeste, ampiamente attestato nelle *Heroides*²⁴: Imeneo fugge e al suo posto giunge una

²³ Cfr. Ov. *Met.* 9.540-560.

²⁴ Sul motivo delle nozze funeste cfr. Ov. *Her.* 11.101-104 *tolle procul, decepte, faces, Hymenaeae, maritas / et fuge turbato tecta nefanda pede! / ferte faces in me qua fertis, Erinyes atrae, / et meus ex isto luceat igne rogos!* (trad.: “Allontana, Imeneo tradito, le fiaccole nuziali e fuggi agitando il passo da questa casa esecrabile! Fosche Erinni, volgete verso di me le fiaccole che impugnate ed il mio rogo si illumini del vostro fuoco!”). Il matrimonio funesto e lo scambio tra il cerimoniale nuziale e quello funerario è un *topos* ampiamente attestato, a partire dalla tragedia greca (cfr. Soph. *Ant.* 810-826; Eur. *Tro.* 308-352 e implicito già in Aesch. *Ag.* 748), poiché elementi del rito nuziale, quali divinità, fiaccole e canti, possono essere trasferiti anche al rito funebre. Nella produzione drammaturgica e vascolare greca sono frequenti i casi in cui il rito nuziale tende ad essere sovvertito; il passaggio della giovane donna alla

delle Erinni; Giunone e Lucina non forniscono aiuto al parto dell'eroina e le belve banchetteranno con la "carne guasta": lo scenario apocalittico e gli oscuri presagi scatenati dal mondo naturale amplificano la portata della censura del coro sulle nozze occulte di Canace e Macareo:

D'infernal fuoco e i vapor Etneo
 Arde la teda al profanato tempio,
 e dal coniugio abominando e empio
 330 fugge Imeneo.
 Non saran questi dal sacro cesto
 Insieme stretti di Venere bella,
 ma da l'Erinne sanguinosa e fella
 d'angue funesto.
 335 Non verrà luno né Lucina casta
 A l'infelice e mal concetto parto,
 ma belve, per aver col sangue sparto
 la carne guasta.

(Atto III, coro vv. 327-338)

Dopo la brusca cesura temporale, rappresentata dai nove mesi di gravidanza (inammissibile infrazione delle unità aristoteliche), nel quarto atto si consuma la catastrofe: dopo il lungo e doloroso travaglio, Canace dà alla luce il neonato e viene allestito il finto sacrificio; gli avvenimenti sono rievocati dalla nutrice a colloquio con il servo Sidone (Atto IV, scena III vv. 201-218 *E come al fato e a natura piacque, | ancor di lui si venne ingravidando. | Ma come della sua fraude m'accorsi, | acciò non fussi al padre e gli altri nota, | con erbe e 'ncanti ogni rimedio porsi, | e mutai veste fuor d'usanza nostra; | ma 'l peccato al fin nero si dimostra, | benché porti talor candide larve. | Così del parto el terminal appressassi, | anzi della sua vita el fin insieme, | e 'n camera or ha partorito un figlio. | (...) | E tentai el grido e 'l suo pianto celare | con ogni forza e diligenze estreme, | e finì, per doverlo via portare, | veli e corone offerir a Diana, | e messil giù nel fondo d'una zana, | e ricopersil di verbena e giglio*)²⁵.

nuova vita, la separazione dai parenti e dagli amici è spesso avvertita come motivo di ansia, paragonabile alla morte (cfr. Soph. Ant. 49) Il legame tra i due riti scaturisce principalmente dalla loro natura di rituali 'di passaggio': le ragazza vengono affidate ad un uomo sconosciuto, abitano una nuova casa e un letto non familiare, tanto da immaginare di sposare Ade (cfr. AP. 7.185; 487; 489). Modello di riferimento per le eroine ovidiane è Aretusa in Prop. 4.3.13-16 *quae mihi deductae fax omen praetulit, illa | traxit ab euerso lumina nigra rogo; | et Stygio sum sparsa lacu, nec recta capillis | uitta data est; nupsi non comitante deo* (trad.: "la torcia nuziale che mi ha condotta in sposa alimeta la sua nera luce da un rogo sconvolto: sono cosparsa dall'acqua dello Stige, la benda sul mio capo non è messa correttamente; mi sposo senza che il Dio mi accompagni"), in cui la donna rievoca gli *omina* che hanno reso infausto il legittimo matrimonio con Licota.

²⁵ Notevoli i punti di contatto con l'epistola ovidiana; cfr., in particolare, Her. 11.39-40 *quas mihi non herbas, quae non medicamina nutrix | attulit audaci supposuitque manu* (trad.: "quali erbe e quali medicamenti la nutrice non ha utilizzato e posto sul mio ventre con mani audaci"); 49-50 *nec tenui uocem. "Quid" ait "tua crimina prodis?" | oraque clamantis conscia pressit anus* (trad.: "non trattenevo la voce. "Perché sveli i tuoi crimini?", disse la nutrice accorta, premendo con la mano sulla bocca"); 63-69 *mortua, crede mihi, tamen ad tua uerba reuixi | et positum est uteri crimen onusque mei. | quid tibi grataris? Media sedet Aeolus aula; | crimina sunt oculis subripienda patris. | frugibus infantem ramisque albentis oliuae | et leuibus uittis sedula celat anus | fictaque sacra facit dicitque precantia uerba* (trad.: "Credimi, ero già morta, tuttavia alle tue parole ripresi vita ed il mio utero si sgravò del colpevole peso. Perché ti rallegri? Eolo siede al centro della reggia; bisogna sottrarre la colpa alla vista del padre. Sollecita, la vecchia nasconde il neonato fra spighe, argentei rami d'olivo e bende leggere, finge un sacrificio e recita formule di preghiera").

Nella prima scena del quinto anno il servitore Plauzio narra a Macareo i *mandata Aeoli* e la tragica morte della sorella; dopo aver consegnato la spada a Canace, riporta a Macareo gli *extrema verba* pronunciati prima di morire:

Questa è la dote, che mi ha dà mio padre?
50 Questo è lo sposo e il coniugal anello?
Questo merto io per esser fatta madre?
Io ringrazio te, servo, e ancor quello,
che farò quanto vuol questo coltello.
E per me chiedi a Macareo perdono,
55 e di' che 'l sangue e la mia vita propria
perder per lui lieta e contenta sono;
e più lontan dhe l'India o l'Etiopia
fugga per amore mio l'ira paterna:
ma che se mai, se'e' fli dà tempo o copia
60 di pervenir in selva o in caverna,
dove Eolo so che 'l mio mal nato grumulo
volsuto ch'alle fiere si prosterna,
raccolga l'ossa sue tutte in cumulo,
65 e colla madre sconsolata e trista
arda in un rogo o serri in un sol tumulo.

(Atto V, scena I vv. 49-65)

Le parole dell'eroina tragica rievocate da Plauzio alludono inequivocabilmente a quelle della Canace ovidiana. Nella prima prima sequenza (vv. 49-53), infatti, il tono accorato delle reiterate interrogative e l'insistenza sui termini afferenti alla sfera matrimoniale richiama alla memoria *Her.* 11.97-100 *scimus, et utemur uiolento fortiter ense: | pectoribus condam dona paterna meis. | his mea muneribus, genitor, conubia donas? | hac tua dote, pater, filia diues erit?*, dove, in modo analogo, le due interrogative e il ricorso al lessico giuridico afferente alla sfera del 'dono' concorrono a dare rilievo alla funesta dote nuziale offerta da Eolo a sua figlia. La seconda sequenza (vv. 54-66) presanta il motivo dei *mandata sororis*: dopo aver chiesto perdona al fratello e aver dichiarato di essere lieta di dare la vita per il loro amore, raccomanda all'amato fratello di cercare per le selve o le caverne le membra dilaniate del figlioletto; l'icastica perifrasi "mal nato grumulo" (v. 61), con cui Canace definisce suo figlio, pone l'accento non solo sull'illiceità della nascita del bambino, ma anche sull'ingiustizia della sua morte prematura, poiché, di fatto, è ancora un "grumulo". Il contesto falugiano rievoca *Her.* 11.121-124 *tu tamen, o frustra miserae sperate sorori, | sparsa, precor, nati collige membra tui | et refer ad matrem sociosque impone sepulchro | urnaque nos habeat quamlibet arta duos!* (trad.: "Ma tu, inutilmente sperato dall'infelice sorella, raccogli, ti prego, i resti di tuo figlio, riportali a sua madre e ponili in una sepoltura comune ed un'unica urna, per quanto stretta, ci accolga entrambi!"), in cui l'eroina prescrive a Macareo di riportare a Canace le membra sparse del figlioletto e porre sia quelle del neonato sia quelle dell'amata sorella in un unico sepolcro. La patetica sottolineatura delle modeste dimensioni della sepoltura concorre ad enfatizzare drammaticamente l'unico spazio condiviso da madre e figlio nella morte. Del resto, il termine "grumulo", con il significato di "mucchietto" (*grumulus*), con macabra enfasi evoca l'immagine del corpicino del neonato ridotto a brandelli e miseramente raccolto e ricomposto da Macareo.

Appreso ciò, Macareo si abbandona ad uno straziante lamento, in cui, però, trova posto anche il rimorso (Atto V, scena III vv. 323-334 *Sien maladetti gli anni | che mi recorno in luce, | in obrobrio del secolo e 'n suo danni. | I' sono stato duce | d'incesto tanto audace, | che nulla terra barbara el produce. | Ho privo Eol di pace, | e col mio*

fallir grave / della vita Canace. / Per le opere mie grave / l'innocente figliolo / cibo è di crudel fiere e funeste ave).

Il quinto atto si chiude con la rievocazione corale della triste vicenda di Eolo e della sua stirpe, provocata dall'invidia di Megera; l'intervento del sacerdote conclude la tragedia (458-485): con toni macabri di senecana memoria, il sacerdote su ordine di Eolo, ormai pentitosi, chiede ai servi di cercare le membra del nipote e alle donzelle di preparare il corpo di Canace, lacerato dalla ferite della spada, a ricevere degna sepoltura.

Ben consapevole dell'immoralità del tema proposto e della plausibile censura del suo eminente dedicatario, Ippolito de' Medici, dopo il testo della tragedia Giovanni Falugi pubblica un *propemptikon ad libellum* (*Or va, piccolo libello, / in mano al signor mio, / e timido e umile / fa mie scusa con quello, / se con cosa degna a lui non gli mando io: / ché 'l mio debile ingegno non produce / opra che possa andar fra tanta luce. / E perché gli è gentile, / anzi virtù de' virtuosi cuori, / se difettivo stile / trova di scena, d'istrioni o cori, / o 'l tema troppo osceno, / o furiosa mente di Canace, / non esser tanto ardito che difenda / quel ch'egli oppone o niega: / ma genuflesso el priega / che dia al fallo tuo / co l'alto ingegno suo senza ira emenda; / e che s'ogni altra parte gli dispiace, / l'amor di chi ti fe' gli piaccia almano).*

Al di là della consuetudine dedicataria, emerge con chiarezza la consapevolezza della censura; del resto, è significativo che, nonostante l'adulatrice e servile difesa del suo componimento, il testo sia rimasto inedito tanto a lungo. Il Falugi rappresenta l'incesto come un fatto già acquisito nell'animo dell'eroina tragica, che non appare affatto tormentata; decide di confessare tutto al fratello e non c'è rimorso, né censura nella fanciulla, che evoca Venere e Cupido in suo aiuto, con l'intento di sottolineare la forza irresistibile del suo del suo amore per il fratello; al contrario, in Macareo emergono pentimento e rimorso, seppur tardivi; tali sentimenti, tuttavia, scaturiscono dall'aver causato sofferenza e morte e dalla consapevolezza dell'illiceità dell'incesto. All'epoca della composizione della *Canace*, la censura era, del resto, inevitabile, alla luce di un testo non ortodosso dal punto di vista tematico, strutturale e linguistico.

BIBLIOGRAFIA

- R. Brusagli, *Giovanni Falugi. Canace*, Bologna, 1974
R. Cremante, *Teatro del Cinquecento*, Milano, 1988
C. Roaf (a cura di), *Sperone Speroni. Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giraldi Cinzio. Scritti contro la Canace ed Epistola latina*, Bologna, 1982
G. Moro, "Appunti sulla preistoria editoriale dei Dialogi e della Canace", *Filologia Veneta* 2, 1989, 193-218
G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, 1996
B. Ranieri, "Il terrore dell'eroina: da Catullo a Ovidio", *Aufidus* 74-75, 2011, 105-125
B. Ranieri, *Gli abbracci spezzati. La ricezione di Ov. Her. 11 nel teatro italiano del Cinquecento*, Trento, 2014
B. Ranieri, *La fuga del Dio deceptus*, Bari, 2014
A.D. Trendall – T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London, 1971