

L'impeto di Marte. Guerra reale e guerra fittizia nell'Amor di Marfisa di Danese Cataneo

Il contributo intende analizzare la rappresentazione della guerra nel poema l'Amor di Marfisa (Venezia, De' Franceschi, 1562) di Danese Cataneo. Lo scopo è quello di prendere in esame non solo gli aspetti tecnici della guerra reale (guerre campali, formazioni delle truppe, tattica ossidionale etc.), ma anche il caso particolare della giostra, una riproduzione mimetica del conflitto, spogliata della connotazione macabra e sanguinolenta tipica dei poemi di ispirazione lucrezia, che sembra ritualizzare la nuova funzione del duello, ormai destituito, nell'epica moderna, della tradizionale funzione risolutiva.

Nel panorama sostanzialmente uniforme della produzione epico-romanzesca italiana che prese piede all'indomani dello strabordante successo del *Furioso*, segnando fortemente le tendenze dell'editoria secondo-cinquecentesca, si impone, per eclettismo e originalità, il poema *L'Amor di Marfisa* di Danese Cataneo (1508-1572),¹ stampato in forma incompleta a Venezia dall'editore di origini senesi Francesco De' Franceschi.²

Il poema, incentrato sull'innamoramento della guerriera boiardesca (quindi ariostesca) tradizionalmente refrattaria a ogni passione amorosa, tenta di aggiornare il *Furioso* alle nuove esigenze dell'eroico secondo-cinquecentesco: l'eco del *Furioso* si avverte particolarmente nei primi sei canti del poema che propongono una continuazione, dai toni moraleggianti, di noti episodi ariosteschi (Ullania e i tre re nordici e femine omicide).³ Rispetto al *Furioso*, la *Marfisa* presenta però

¹ Formatosi a Roma sotto il magistero di Iacopo Sansovino (1486-1570), Cataneo, in seguito ai tragici eventi del Sacco (1527), abbandonò in modo rocambolesco la città per rifugiarsi, con il più maturo scultore, a Venezia, dove si impose gradualmente come architetto e scultore. Fra le sue opere più rappresentative ricordiamo: il busto marmoreo di Pietro Bembo (Padova, Basilica del Santo); la statua in marmo di Girolamo Fracastoro (Verona, Piazza dei Signori), la Venezia Armata del Monumento Loredan (Venezia, Chiesa di San Giovanni e Paolo) e il monumento sepolcrale di Gian II Fregoso (Verona, Sant'Anastasia). Amico e corrispondente epistolare dei maggiori letterati dell'epoca (Pietro Aretino, Trifon Gabriele, Sperone Speroni Bernardo e Torquato Tasso, Giorgio Vasari) fu anche letterato di pregio che unì all'interesse per le *humanae litterae* un vivo sperimentalismo che lo portò a misurarsi con le forme metriche più peregrine e inusitate, come la quarta rima narrativa che impiegò in una serie di opere (*Teseide*, *Peregrinaggio di Rinaldo*, *Quadernari in lode di Carlo Quinto* e prima versione della *Marfisa*) sfortunatamente incomplete e lacunose, tradite dal ms. CHIG., I.VI.238 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana). Sull'attività scultorea di Cataneo cfr. S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della Cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza, Neri Pozza, 1984; B. BOUCHER, *Opere ignote sansoninesche alla Biblioteca Marciana*, «Arte Veneta», XXXI (1977), 335-350; M. ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995; M. ROSSI, *Danese Cataneo*, in *Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, a cura di M. De Vincenti, catalogo della mostra di Padova, Milano, Skira, 2001, 301-309, M. Rossi, *Ad imitatione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile': Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della Maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine, 2001, 97-117 e A. DE ANGELIS, *The 'Apollo' Wellhead of Danese Cattaneo. A Source for Ammannati's 'Juno' Fountain in Florence*, in «Artibus et Historiae», vol. XXVI, 2005, n. 51, 151-157. Sulla produzione letteraria di Cataneo cfr. E. RAIMONDI, *Un episodio del «Gerusalemme»*, «Lettere italiane», XIV (1962), 59-70 ora in *Rinascimento Inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, 145-159; C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, 52-56; T. ARTICO, *Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. L'«Amor di Marfisa» e la «Gerusalemme liberata»*, «Italianistica Debreceniensis», XXIII (2017), 8-20; A. CHIARELLI, «Gli occulti aspri tormenti» per l'edizione critica dell'Amor di Marfisa di Danese Cataneo, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XV (2020), 2, 49-70 e A. CHIARELLI, *Bellezza, ardimento e coraggio. La figura del giovane eroe nella Teseide e nel Peregrinaggio di Rinaldo di Danese Cataneo*, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses», *L'eroe giovane*, a cura di G. Barucci e F. Ferrari, III (2022), 1, 193-216.

² Segnalo la recente edizione del poema con ricco e accurato commento D. CATANEO, *Amor di Marfisa*, a cura di T. Artico, Lucca, Mpf, 2021.

³ Sulla figura di Marfisa nella tradizione epica italiana mi sia concesso rimandare a A. CHIARELLI, *Da guerriera a innamorata. L'evoluzione del personaggio di Marfisa nella tradizione epica italiana*, «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista Di Epica», IV (2023), 1, 223-249.

una maggiore attenzione all'inserimento della storia nelle maglie del racconto: il poema di Cataneo, testimone autorevole del filone storicizzante dell'epica cinquecentesca, riesce, infatti, a coniugare le esigenze imposte dal realismo con il principio della «varietà».⁴ L'ambientazione storica della *Marfisa* risulta essere conforme alle restrizioni temporali imposte da Aristotele (*Poetica*, 1459a, 31-36) e lascia di per sé intendere un cambiamento di rotta rispetto alle scelte compiute in tal senso da Trissino nell'*Italia liberata dai Goti*: al contrario del poeta vicentino, che adottò un arco cronologico eccessivamente esteso corrispondente al primo quinquennio della guerra gotica (535-553), Cataneo decise di collocare la vicenda narrata sullo sfondo della campagna italica di Carlo Magno contro i Longobardi (773-774) e di concentrarsi, in particolare, sull'assedio di Pavia.⁵

L'attenzione riservata alle strutture dell'epica antica e alla costruzione della temporalità rivela l'interesse di Cataneo per il dibattito teorico sorto in margine alla riscoperta di Aristotele e, di riflesso, per i problemi di ordine eminentemente narrativo imposti dal lavoro esegetico condotto in quegli anni – si pensi ai commenti di Francesco Robortello (1548) e di Vincenzo Maggi (1550) – sul testo della *Poetica*.⁶

Rispetto agli esiti medi della produzione coeva e ai tentativi spesso fallimentari dell'epica storica cinquecentesca la *Marfisa* non applica, però, in modo indolente i principi aristotelici: il poema rivela,

⁴ Sull'esigenza di storicizzazione della materia, su cui si soffermò anche Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* (T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, I, 4-5) cfr. D. RASI, *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica»*, in G. Baldassarri (a cura di), *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1982, 31-56; S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, 105-137 e 247-252; K. W. HEMPFER, *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart, Steiner, 1987, (trad. it. di H. Honnacker, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004, 158-164).

⁵ L'esperimento di Trissino è condannato, come è stato più volte rilevato, nei giovanili *Discorsi* tassiani: «Le quali materie sendo in sè stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto questo spazio ch'è concesso a la grandezza de l'epopeia, non lasciando luogo alcuno a l'invenzione ed a l'ingegno del poeta [...] e questo medesimo si può notare nel Trissino, il qual volle che fosse soggetto del suo poema tutta la spedizione di Belisario contra a i Goti: o perciò è molte fiato più digiuno ed arido, ch'a poeta non si converrebbe; ché, s'una parte solamente, e la più nobile di quella impresa, avesse tolta a descrivere, per avventura più ornato e più vago di belle invenzioni sarebbe riuscito. Ciascuno in somma, che materia troppo ampia si propone, è costretto d'allungare il poema oltre il convenevol termine [...] o almeno è sforzato di lassare gli episodii e gli altri ornamenti, i quali sono al poeta necessarissimi. Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero: il quale avendo propostasi materia assai breve, quella accresciuta d'episodi, e ricca d'ogni altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse» (TASSO, *Discorsi*..., 15). Su Trissino e l'*Italia Liberata* si rimanda a A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su G. Trissino (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979)*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, 67-109; S. ZATTI, *L'imperialismo epico del Trissino*, in S. ZATTI, *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, 96-100; C. GIGANTE, *Un'interpretazione dell'Italia Liberata dai Goti*, in *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Roma, Salerno, 2003, 46-79 e F. DI SANTO, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: Da Trissino a Tasso*, Firenze, SEF, 2018.

⁶ Sulla riscoperta della *Poetica* di Aristotele nel Cinquecento e sulle singole questioni analizzate dai primi commentatori (Francesco Robortello, Maggi-Lombardo e Piero Vettori) cfr. G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Milano, Bocca, 1920; G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento. La Poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo*, Bari, Laterza, 1954; F. TATEO, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960; E.E. RYAN, *Robortello and Maggi on Aristotle's Theory of Catharsis*, «Rinascimento», XXII (1982), 263-73; E. GARIN, *Commenti aristotelici*, «Rivista di Storia della Filosofia», XLIII (1988), 369-372; L. BIANCHI, «Interpres Aristotelis». Una cinquecentesca «bibliografia aristotelica», «Rivista di Storia della Filosofia», XLV (1990), 303-325; T. DORANDI, *Commenti ad Aristotele in traduzioni latine rinascimentali. A proposito di due recenti edizioni*, «Atene e Roma», XXXVII (1992), 22-26; G. ALFANO, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVI (2001), 187-209 e P. GRIGUOLO, *Note su Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardo, interpreti della Poetica di Aristotele*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XLII (2009), 137-158.

al contrario, una certa dose di eccentricità nell'impiego di particolari accorgimenti tesi a stemperare il rigorismo dettato dai nuovi orizzonti dell'*epos* moderno. Cataneo è particolarmente attento a evitare pericolose intersezioni tra la tipologia dell'amore e quella della guerra e, per questo motivo, divide in compartimenti stagni il poema alternando a lunghi blocchi amorosi sezioni militari di pari grandezza. La soluzione, scongiurando la rischiosa interconnessione tra le due tipologie narratologiche, consente di preservare la connotazione epico-eroica del testo a scapito, però, della sua godibilità letteraria che risulta danneggiata, in taluni casi, dalle circostanziate descrizioni degli scontri armati caratterizzate dall'eccessivo impiego di tecnicismi mutuati dalla trattatistica militare coeva, debitrice, per molti aspetti, dell'*Arte della guerra* di Machiavelli.⁷

L'interesse per nuovi aspetti della guerra prima sconosciuti occupa nella *Marfisa* una dimensione preponderante e lo stesso *topos* del padiglione istoriato (VI, 3-27) costituisce, in realtà, un pretesto per adombrare, dietro le tradizionali figure allegoriche dell'iconologia classica, un campionario delle virtù del perfetto capitano che, lungi dal rappresentare un mero sfoggio erudito, rivela una notevole perizia tecnica di cui l'autore si avvale, in altre zone del poema, per profilare, con l'acribia dello specialista, dettagliati quadri militari e per affrontare, nel contempo, questioni di ordine generale relative all'*ars bellandi*.⁸

Il primo travestimento allegorico che offre interessanti spunti di riflessione a tal proposito è quello dell'«Ordine militar»:

L'Ordine militar v'è, pronto e desto
 al bellico accennar, suono e rimbombo.
 Lo stuol move in quel lato e 'l ferma in questo,
 col passo or ratto e or col piè di piombo.
 A fargli a tempo cangiar forma è presto,
 or a forbici or quadra, in cuneo e in rombo,
 e in più guise or pagnar, or dentro al vallo
 munirsi, or disloggiar or marciar fallo.
 (*Marfisa*, VI, 7)

⁷ Sulla trattatistica militare cinquecentesca e sulla fortuna dell'*Arte della guerra* nel periodo della discussa 'rivoluzione militare' rinascimentale, cfr. J.R. HALE, *Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento*, in *Storia della cultura veneta*, 3/II (1980), Vicenza, N. Pozza, 1980, 243-288.; J.R. Hale, M. E. Mallett (a cura di), *The Military Organization of a Renaissance State: Venice c. 1400 to 1617*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (trad. it. di E. Basaglia, *L'organizzazione militare di Venezia nel Cinquecento*, Milano, Jouvence, 1990); M. MURRIN, *History and warfare in Renaissance epic*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1994; A. SETTIA, *Il riflesso ossidionale*, in *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 77-182; M. PRETALI, *L'Arte della guerra di Machiavelli e la letteratura militare del Cinquecento*, «Nuova Antologia Militare», I (2020), 3, 11-92.

⁸ Il padiglione della *Marfisa* propone una rapida carrellata delle attitudini risolutive nello scontro armato (Arditezza, Forza, Celerità, Destrezza e Vigilanza), programmaticamente collocate, nella finzione figurativa, accanto al carro guidato da Minerva, per poi passare alle immagini allegoriche dell'«Ordine militar», della Provvidenza, del Consiglio, dell'Occasione, della Pena, del Premio, dell'Ubbidienza, della «Sicurtade», del Terrore, dell'Ira, del «Furor cieco», dell'Uccisione, della Crudeltà, della Paura, della Fuga, del «Bellico Terrore», della Vittoria, della Religione, della Gloria, della Poesia, della Storia, delle Arti e delle Scienze. Il *topos* del manufatto istoriato, mutuato dall'epica greca e latina, è ricorrente nella letteratura medievale e rinascimentale vd. almeno R. BRUSCAGLI, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. II, 269-292; V. PROSPERI, *Il Padiglione di Cassandra. Miti troiani antichi e moderni nell'Orlando Furioso*, in *Revival and Revision of the Trojan Myth. Studies on Dictys Cretensis and Dares Phrygius*, a cura di G. Brescia, M. Lentano, G. Scafoglio, V. Zanusso, Hildesheim, Olms, 2018, 373-398.

L'ottava allude rapidamente alla disposizione delle truppe in campo («do stuol move in quel lato e l' ferma in questo»; VI, 7, 3), alla scansione del loro ritmo di progressione («col passo or ratto e or col piè di piombo»; VI, 7, 4) e alla scelta della formazione tattica da adottare («or a forbici, or quadra, in cuneo e in rombo» VI, 7, 6).⁹ Tali tecnicismi risultano essere impiegati più volte nelle descrizioni degli scenari bellici del poema. Il riferimento più ricorrente è senza dubbio quello al quadrato militare: un ordine di marcia imparentato con l'*agmen quadratum* romano, solitamente assunto contro gli attacchi della cavalleria o per favorire l'andatura della fanteria pesante – vi ricorrono, infatti, i sergenti di Albino in vista dell'attacco notturno (X, 29) e l'esercito di Ranieri per raggiungere il luogo in cui preparare l'agguato contro i Franchi (XI, 25). Ancora più interessante risulta essere, però, la descrizione della disposizione a *cuneus* di cui si avvale Eudone per contrastare l'attacco circolare di Marfisa:

Tosto, ma con fatica, il forte Eudone,
avendone sei milia in un rimesso,
fanne in forma di cuneo uno squadrone,
per fender il crudel cerchio con esso;
il ferreo cerchio, onde in mortal prigione
rinchiusi, uscirne a forza è sol permesso.
Indi a battaglia, con le voci orrende
di tamburi e di trombe i cori accende.
(*Marfisa*, XII, 57).

Il passo denota una notevole competenza nelle principali tecniche di guerriglia: l'*orbis* (o cerchio), infatti, particolarmente adatto a fronteggiare l'*agmen quadratum*, risulta vulnerabile, come spiega, per esempio, Machiavelli nell'*Arte della guerra* (IV, 85-90),¹⁰ al «conio», una tattica adoperata, per «più facilmente aprire l'esercito inimico» che, a sua volta, può essere contrastata attraverso una «forma a uso di forbici».

⁹ Sulle tecniche belliche cinquecentesche cfr. P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952; F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Firenze, Sansoni, 1982 e G. PARKER, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (trad. it. di G. Ceccarelli, N. Seri, *La rivoluzione militare*, Il Mulino, Bologna, 2014). Un autore particolarmente dedito allo studio dell'*ars bellandi* è, inoltre, Trissino che nell'*Italia liberata* si sofferma distesamente su aspetti tecnici quali lo schieramento delle truppe sulla base della legione manipolare romana e la progettazione dell'accampamento ispirato al *castrum* romano. Trissino, pur rifacendosi a dichiarate fonti classiche (le *Storie* di Polibio e l'*Epitoma rei militaris* di Vegezio), dimostra un reale interesse per le moderne tecniche di guerriglia come sembra confermare il cosiddetto Zibaldone autografo dell'*Italia liberata* (Fondo Castiglioni 8/1, Milano, Biblioteca Braidense) contenente una serie di carte di argomento militare (cc. 95r-183r) che risultano fondamentali per le zone propriamente belliche del poema. In merito vd. l'analisi circostanziata di P. PECCI, *La "novella strada" del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e "La Italia liberata da' Gotthi"*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2015/2016 presso l'Università di Padova, relatore F. Tomasi, 333-356, P. LUPARIA, *L'arte della guerra nell' "Italia liberata da' Gotthi". Allestimento dell'esercito*, in *Guerre combattute e guerre raccontate tra Medioevo ed età moderna*, La Morra, ACAS, 2018, 84-126, che si sofferma sulle innovazioni tecniche introdotte da Trissino nel catalogo omerico dei guerrieri e M. COMELLI, *Un poema «utile a tutte le guerre, che si faranno»: scienza militare nell'Italia liberata dai Goti del Trissino*, in *Letteratura e Scienze, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich e A. Torre, Roma, Adi editore 2021.

¹⁰ «Vero è che, circa la forma degli eserciti, mi resta a dirvi come alcuna volta per alcun capitano si è costumato fargli con la fronte a uso d'uno conio, giudicando potere per tale via più facilmente aprire l'esercito inimico. Contro a questa forma hanno usato fare una forma a uso di forbici, per potere tra quello vacuo ricevere quello conio e circondarlo e combatterlo da ogni parte [...] Fa il conio lo avversario per aprire le tue schiere? Se tu vai con esse aperte, tu disordini lui ed esso non disordina te».

Un'altra figura della *descriptio* efrastica in merito alla quale è opportuno soffermarsi è l'«Occasion»:

Ei [consiglio]¹¹ la venente Occasion le addita,
e accenna che nel crin le ponga mano
pria che, volta la parte non crinita,
mossi gli alati piè, fugga lontano.
Seco è la Pena e 'l Premio: questi invita
ogni egregio soldato e capitano
con lieto volto, in abito reale,
a l'oro, a i gradi, al lauro trionfale;
(*Marfisa*, VI, 9)¹²

Il motivo dell'*Occasio*, evidentemente modulato sulla tradizione del *Kairòs* greco, rimanda all'iconologia della Fortuna che, pur assimilandone gradualmente i connotati specifici, attesta, nella prassi speculativa e poetica umanistico-rinascimentale, una ricezione diversificata: non deve, dunque, suscitare stupore l'incertezza semantica rilevabile nella produzione coeva e di conseguenza nella *Marfisa* in cui affiora una certa oscillazione nell'uso dei termini.¹³

La connessione tra il disegno provvidenzialistico e il carattere effimero della Fortuna risulta del tutto conforme con la tradizionale riflessione speculativa sull'argomento: il rapporto tra Fortuna, Caso e Provvidenza, non comporta, infatti, secondo la *Summa contra Gentiles* (III, 71-74) di San Tommaso, nessun rischio dottrinale, in quanto la loro compresenza nel sistema cosmologico denota la perfetta espressione dell'ordine naturale, in virtù del quale la Provvidenza «non subtrahit a rebus fortunam et casum», ma consente loro di occuparsi del governo delle *res inferiores*. La contingenza dell'agire umano non può essere, dunque, controllata dalla Provvidenza – verrebbe, infatti, negato il libero arbitrio – che può solo, come la personificazione allegorica della *Marfisa*,

¹¹ «Seco [con la Provvidenza] è il Consiglio che togato e vecchio,/le mostra il bene e 'l male entro uno specchio» CATANEO, *Marfisa*, VI, 8.

¹² I versi sottendono noti riferimenti letterari: l'accenno ai 'piedi alati', come ha notato Stefano Prandi, rimanda, infatti, all'*excursus* dantesco di *Inferno*, VII, 67-96, e in particolare al v. 89 («necessità la fa essere veloce») e a *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXV, 57; mentre il particolare della 'fronte crinita' costituisce un *locus communis* della tradizione epico cavalleresca (cfr., per esempio, BOIARDO, *Inamoramento de Orlando*, II, 8, 43, 2-8; ARIOSTO, *Furioso*, XVIII, 161, 5-6 e TASSO, *Rinaldo*, XII, 83, 1-6). In merito a tali questioni vd. S. PRANDI, *Quasi ombra e figura de la verità. Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Antenore, 2014, 51-73.

¹³ A tal proposito, cfr.: «s'a questa occasion la mano/ non porgi, un'altra tal n'aspetti in vano» (VIII, 18, 7-8), «da voi sia presa/ la bella Occasion che il crin ci porge» (XVI, 62, 6-7) e «Ecco che la Fortuna pur la fronte/ ci volse al fin se già n'è stata avversa» (XVIII, 39, 1-2). Il motivo deriva dai *Disticha Catonis* II, 62 («fronte capillata, post est Occasio calva») e dall'epigramma di Ausonio intitolato *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*, fonti privilegiate di Ariosto (*Furioso*, XVIII, 161, 5-6, e *Satire*, VI, 182-183). Nell'iconografia e nella trattatistica rinascimentale le figure di Fortuna e Occasione tendono a confondersi, nonostante si registrino diversi tentativi (per esempio da parte di Boezio e Pontano) di assegnare loro una precisa identità. In merito cfr. H.R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Londra, Cass, 1967, e F. KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», IX (1979), 1-28. È utile ricordare, infine, che Machiavelli compone un capitolo sull'Occasione e un altro sulla Fortuna; anche nella sua riflessione, però, si riscontra una sorta di sovrapposizione fra i due termini vd. F. BAUSI, *Petrarca, Machiavelli, il «Principe»*, in *Niccolò Machiavelli: politico, storico, letterato, Atti del convegno di Losanna, 27-30 settembre 1995*, a cura di J.-J. Marchand, Roma, Salerno, 1996, 41-58 e W. MONTAG, 'Uno mero esecutore': *Moses, Fortuna and Occasione in The Prince*, in *Machiavelli's The Prince: Five Centuries of History, Conflict and Politics*, a cura di F. Del Lucchese e V. Morfino, Londra, Palgrave, 2016, 237-249. Sul rapporto *Kairòs-Occasio* vd. S. MATTIACCI, *Da Kairòs a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, a cura di L. Cristante e S. Ravalico, IV, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2011, 127-154.

orientare in senso virtuoso le scelte dell'individuo («co i detti sprona / l'armato stuol ch'egregie cose faccia» VI, 8, 5-6).¹⁴

Le decisioni militari nel poema di Cataneo si conformano a un preciso piano provvidenziale, annunciato dagli strani prodigi della natura descritti nel VII canto («ecco che d'alto il sol con odioso / sguardo, mirando l'empio tradimento, / di tenebre e di sangue il luminoso / volto tutto ricuopre in un momento, / e sanguigno et oscuro dentro a l'onde / del mare innanzi sera si nasconde» VII, 10-21) e perpetrato attraverso puntuali interventi tesi a minare l'azione infernale; ma ciò non intacca l'autonomia decisionale del capitano che deve, comunque, affidarsi alla propria capacità di discernimento.¹⁵ I guerrieri di Cataneo, in altri termini, non si lanciano nella battaglia in maniera sconsiderata facendo affidamento esclusivamente su una risoluzione trascendentale, ma ponderano, al contrario, ogni loro decisione strategica in funzione del volere divino che devono impegnarsi a deciptare correttamente. La buona riuscita di un'azione militare dipende, dunque, dalla lungimiranza umana e dalla capacità del capitano di cogliere il momento opportuno, scongiurando errori di valutazione potenzialmente fatali: miope, in tal senso, il personaggio di Desiderio che, offuscato dalle malie infernali, decide – nonostante gli ammonimenti del cugino Asprando, invano prodigatosi per farlo desistere dal suo insano proposito di infrangere la tregua concessa da Carlo (IV, 20-22) e i presagi funesti (il sogno della moglie e il terremoto) – di attaccare l'imperatore.¹⁶

Le ultime due figure della *descriptio* ecfraistica, significative nell'ottica di una disamina sulla presenza di materiali bellici nel poema, sono «Pena» e «Premio»:

Seco [Occasione] è la Pena e 'l Premio: questi invita
ogni egregio soldato e capitano
con lieto volto, in abito reale,
a l'Oro, a i gradi, al lauro trionfale;

¹⁴ La bibliografia sull'argomento è sterminata, ma per un inquadramento generale del problema cfr. R. ALVIRA, *Casus et fortuna en Santo Tomas de Aquino*, «Anuario Filosófico», x (1977), 27-69; J.J. SANGUINETI, *La filosofia del cosmo in Tommaso d'Aquino*, Milano, Ares, 1986; L. CONGIUNTI, *Il significato di "natura" e "naturale" in San Tommaso. Contributo ad un'analisi dei termini*, «Frontiere», I (2012), 337-372.

¹⁵ Il disegno divino risulta particolarmente articolato. Proprio in occasione degli «orrendi prodigi» Dio infonde la sapienza necessaria a comprendere i «primi movimenti», generalmente imperscrutabili per l'uomo, celati dietro le anomalie soprannaturali – i prodigi, infatti, «scuopron le giust'ire/ di Cristo contra a questa gente ria» (VIII, 21, 5-6) – e a spingerlo a contrastare l'imminente attacco nemico: «Perché in poter de gli huomini non sono, / o fidi amici, i primi movimenti, / confesso che al principio fatto m'hanno / temer questi prodigi immenso danno. // Ma poi che in me potuto ha la ragione, / e che armato m'ha Dio d'alto conforto, / dar tali annunti di temer cagione / a i fraudolenti sol mi sono accorto, / non a me, ch'a la fede offensione / fatta non ho, né far altrui comporto. / Minaccian dunque gli adirati cieli / i perfidi, e ammoniscon noi fedeli» (VIII, 16, 5-8 - 17). Dio interviene poi in altri momenti cruciali: Orlando, attaccato nella notte da Albino, riesce a domare il micidiale incendio innescato da Rosmonte (IX, 59-79) grazie alla tempesta da lui scatenata (IX, 65-74); Dudone, seguendo i consigli dell'angelo Samaele, nunzio divino, riesce a scongiurare l'agguato ordito dai genovesi e Marfisa, infine, «cui guida altra accompagna» (XI, 35), riesce a guardare il fiume Staffora, pericolosamente ingrossato dalle piogge grazie all'intervento di Dio che ordina alle ninfe di facilitare il passaggio (XI, 36-42). Quest'ultima circostanza è sfruttata da Cataneo in chiave encomiastica: Marfisa e i suoi uomini richiamano, infatti, alla memoria l'esercito di Carlo V che superò il fiume Elba nel corso della battaglia di Mühlberg dell'aprile 1547 che si conclude con una schiacciante vittoria delle truppe imperiali («Così nell'Albi, allora ch'ivi fusti / vittorioso, a te, Cesare, avvenne, / quando per castigar gli empì et ingiusti / scismatici varcarlo ti convenne. / Te, quinto Carlo, onor de' grandi Augusti, / l'Angelo sopra l'Albi allor sostenne / quando la spada tua di sangue il tinse / e venisti, vedesti, e Cristo vinse»).

¹⁶ Secondo l'*Arte della guerra* una delle qualità necessarie al buon capitano è proprio il saper cogliere il momento opportuno: «Sapere nella guerra conoscere l'occasione e pigliarla, giova più che niuna altra cosa» (MACHIAVELLI, *Arte della guerra*, VII, 159).

quella, con vista fiera e spaventosa,
tinta di sangue il brun vestito orrendo,
con la destra una spada sanguinosa,
laccio e raso con l'altra man tenendo,
morte e infamia minaccia a chi vil cosa
tenti, la militar legge rompendo.
(*Marfisa*, VI, 9, 5-8 – 10, 1-6)¹⁷

Nella *Marfisa* Cataneo professa la sua predilezione per il 'premio' («il dar pronto premio a l'opre belle/a più belle infiammar gli animi suole» X, 23, 1-2) riferendosi probabilmente proprio alle «regole generali», desunte, come è stato più volte rilevato, dall'autorità di Vegezio, che Machiavelli colloca in chiusura del VII e ultimo libro dell'*Arte della guerra*: in particolare il monito «i soldati, quando dimorano alle stanze, si mantengano col timore e con la pena; poi, quando si conducono alla guerra, con la speranza e col premio» dovette suggerire a Cataneo l'idea di considerare virtuoso quel capitano maggiormente incline a motivare le proprie truppe con la promessa di compensi e, viceversa, vizioso quello che faceva largo uso di minacce e intimidazioni.¹⁸

Un esempio in tal senso è costituito dall'esito opposto a cui conduce il diverso *modus faciendi* di Eudone e Orlando, entrambi impegnati a rimediare al disorientamento delle proprie truppe:

Episodio di Eudone (*Marfisa*, XII, 19-21)

«Perché, miseri (grida), or tutti insieme
fuggendo voi medesmi abbandonate?
Così la data a me si ferma speme
da le vostre promesse ora troncate?
Ove son quei che fin a l'ore estreme
volean seguirmi con tal fedeltate?
Perché in periglio tal, da van timore
sospinti or lascian dunque il lor signore?»

Ah, sia l'usato ardire in voi raccolto,
e 'l ferro a gli inimici omai volgiamo.
Mostri almen ch'ancor le mani e 'l volto
non i piè sol, non sol le spalle abbiamo,
ch'a qualunque vèr lor vedrò rivolto
con l'opre mostrerò che molto l'amo.
Voi pur fuggite, ah, non però fuggire
crediate, pusillanimità, il morire,

che s'esco del periglio, ove la vostra
viltà mi pon, farvi impiccar vi giuro.
Ah, vituper de la milizia nostra,
vediam se più il fuggir vi fia sicuro.
Su su, chi m'ama facciane qui mostra,
ammazzando chi scampa, che men duro
ci fia, morti costoro, il far difesa,
poi che tanta ci fan fuggendo offesa».

Episodio di Orlando (*Marfisa*, IX, 9-11)

Al gran rumor di sì contrarie e nuove
cose, tra lor già il fiero Orlando è corso
e grida «Or dove si confusi, dove
fuggite? Chi vi spinge a sì vil corso?
Ah, qual caso a terror tanto vi move?
Perché a voi stessi, o mesti, il soccorso
con la fuga negate? Armivi il core
l'usato ardir, scacciate il van timore.

Vane apparenze di nimica offesa
la paura e la notte vi dimostra,
e se l'ardire e 'l lume a voi palesa
il ver, vedrà 'l suo error la mente vostra;
ma sia che vuol, ch'a noi schermo e difesa
solo, oltre Dio, far può la spada nostra:
dunque, adopriam le spade, invociam Dio
che il primo servitore esser vogliò.

Su fratelli, su figli, su compagni
volgiamo a questi iniqui il ferro e 'l petto;
prendete ardir, che i soliti guadagni
non pur, ma i gradi accrescervi prometto.
Or via, che tutti armato n'accompagni
l'Angel di Dio, dal qual vittoria aspetto.
Alzino il suon le trombe e con ardite
grida e con pronte mani or mi seguite».

¹⁷ L'iconologia della pena e del premio rimanda a un motivo diffusamente analizzato da Machiavelli nei *Discorsi* (I, 24) e nell'*Arte della guerra* (VI, 116). Una probabile suggestione per l'elaborazione del tema in Machiavelli potrebbe derivare, come suggerisce in maniera convincente Maria Cristina Figorilli, dal capitolo *Dell'essere scacciato* del *De remediis utriusque fortune* di Petrarca vd. M.C. FIGORILLI, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, Napoli, Liguori, 21-22.

¹⁸ Per i debiti di Machiavelli verso l'opera di Vegezio, vd. M. FORMISANO, «Strategie da manuale: L'arte della guerra, Vegezio e Machiavelli», «Quaderni di Storia», LV (2002), 99-127.

Dalle ottave traspare chiaramente la posizione di Cataneo sulla dibattuta questione della pena e del premio: mentre Eudone applica l'arma del terrore («Voi pur fuggite, ah, non però fuggire/crediate, pusillanimità, il morire, / che s'esco del periglio, ove la vostra / viltà mi pon, farvi impiccar vi giuro» XII, 20, 7-8 – 21, 1-2) amplificando lo stato di disordine e condannando tutti alla sconfitta, Orlando, modello del perfetto comandante, si rivela prodigo di ricompense («soliti guadagni») e promesse di promozione («i gradi accrescervi prometto»), riuscendo a ribaltare una situazione sfavorevole.

La medesima accuratezza terminologica si riscontra nella rappresentazione del duello che, destituito, nell'*epos* moderno, della tradizionale funzione risolutiva, viene ritualizzato nella dimensione simulata della giostra «in cui la formalizzazione [della guerra] è completa e in cui trovano unità le varie componenti dell'ideologia cavalleresco-feudale».¹⁹ La competizione, dal chiaro valore spettacolarizzante, consente di inscenare, all'interno di una privilegiata *confort zone* cortese, una riproduzione mimetica del conflitto, spogliata della connotazione macabra e sanguinolenta propria della nuova visione corale della guerra.²⁰

La giostra che oppone Germando e Argante allo scopo di stabilire chi dei due è degno di sposare la regina di Islanda Artemidora, ritrae con scrupolosa dovizia di particolari le varie fasi della procedura ordalica, attraverso cui, secondo quanto previsto dalla normativa dell'epoca, un soggetto, definito «attore», intende ottenere «soddisfazione» di un'offesa subita.²¹ Prima che la prova abbia inizio i due sovrani nordici sono raggiunti, sul far del giorno, da Dudone e Grifone incaricati, in virtù della loro esperienza militare, di fare da 'padrini' ai due combattenti:

Ecco, che avendo il sol co i biondi crini
dipinta l'aria di color di fuoco,
a trovar i due re vanno i padrini
che den condurli al bellicoso giuoco.
Gli guidano a invocar prima i divini
soccorsi, a adorar Cristo al sacro loco;
quivi offerti a l'altar doni e promessi
voti, a le tende lor tornan con essi.

¹⁹ G. BALDASSARRI, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, 44. Cataneo può giovare di una nutrita trattatistica sull'argomento; solo nella prima metà del Cinquecento furono, infatti, stampati: il *De singulari certamine seu duelli tractatus* (1529) di Andrea Alciati, più volte volgarizzato nel corso del secolo, l'*Opera nova chiamata duello* (1536) di Achille Marozzo, *Il duello* di Girolamo Muzio (1550), il *Contro l'uso del duello* (1553) di Antonio Massa, il *Dialogo d'onore* (1553) di Giovanni Battista Possevino, *Il duello* (1554) di Giovan Battista Pigna e il *Della ingiustizia del duello* (1555) di Giovanni Battista Susio. Per la fortuna editoriale della trattatistica sul duello, cfr. almeno F. ERSPAMER, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982; G. ANGELOZZI, *Il duello nella trattatistica italiana della prima metà del XVI secolo*, in *Modernità: definizioni ed esercizi*, a cura di A. Biondi, Bologna, CLUEB, 1998, 9-31; C. DONATI, *La trattatistica sull'onore e il duello tra Cinquecento e Seicento: tra consenso e censura*, «Studia Borromaiaca», XIV (2000), 39-56; G. MONORCHIO, *Lo specchio del cavaliere: il duello nella trattatistica e nell'epica rinascimentale*, Ottawa, Canadian Society for Italian Studies, 1998.

²⁰ Per il motivo del sangue nell'epica secondo-cinquecentesca e per l'importanza di Lucano, vd. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus...*, 52-58.

²¹ Sul duello ordalico o giudiziario nel Cinquecento e sulla sua formalizzazione cfr. M. CAVINA, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005, 3-30 e 41-102, quindi *Il duello fra Medioevo ed età moderna. Prospettive storico-culturali*, a cura di U. Israël e G. Ortalli, Roma, Viella, 2009.

(*Marfisa*, III, 46)

Il tecnicismo ‘padrini’, attestato anche nella forma ‘patrini’, designa un soggetto, scelto in base alle proprie competenze, che viene investito del compito di tutelare gli interessi del proprio protetto, dispensando consigli tecnici e controllando in generale il corretto svolgimento dello scontro. In linea con il ritratto del ‘padrino’, fornito dalla trattatistica coeva, i «padrini» della *Marfisa*, dopo aver incoraggiato la celebrazione della tradizionale *missa pro duello* («gli guidano a invocar prima i divini/soccorsi, a adorar Cristo al sacro loco;/quivi offerti a l’altar doni e promessi/voti, a le tende lor tornan con essi»), rammentano ai duellanti i rudimenti della lotta corpo a corpo («ogniun di lor ne la memoria desta /quanto oprar seppe mai con l’armi fide, /com’un si scherma dal piede a la testa, /com’or tarda la spada, or ratta guide /mostra al suo combattente e come e quando /contrastar col pugnall deggia e lottando»), per poi dedicarsi al controllo delle armi («in til d’ambidue con equal cura / ogniun l’apparecchiate arme rivede»).²²

Un altro aspetto tecnico toccato nell’episodio riguarda la premura di Dudone e Grifone nel controllare il terreno dello scontro, nello scegliere il lato più favorevole e, infine, nel computare minuziosamente i vantaggi per favorire la vittoria del rispettivo protetto:

Ma già de lo steccato il suol rivede
Dudon forte, e Grifon s’è saldo e piano.
Già mettono a le sorti ivi il vantaggio
del loco ove men nuoce il solar raggio.

A Dudon tocca, onde nel campo allora
entrar fa da quel lato il suo guerriero;
così fa il suo Grifon da l’altro ancora,
bench’ivi fusse il sol nocivo e fero.
(*Marfisa*, III, 53, 5-8 – 54, 1-4)

La descrizione della giostra non tralascia nessun dettaglio: è, infatti, presente la figura dell’araldo, una sorta di giudice incaricato di leggere i patti

L’araldo poi senza far più dimora,
si ch’udì l’uno e l’altro cavaliere,
Orlando e i lor padrini, lesse i patti

²² Un compito complesso, non a caso sottoposto ad una precisa regolamentazione, riguardava proprio la circoscritta scelta delle armi, attenta a non produrre disparità tra i contendenti: si tratta di indicazioni che orientano le decisioni dei duellanti della *Marfisa* decisi a non utilizzare nessuna cavalcatura («perché solo il valor del cavaliere/ vinca, e non la virtù del suo destriero» III, 48, 7-8) e disposti a battersi da «pedestre guerrier» con l’ausilio di un’armatura la cui descrizione offre l’opportunità di richiamare la questione della proporzionalità prima evocata («Maggior l’una de l’altra è alquanto, come / di membra l’un de l’altro anco è maggiore» III, 50, 1-2). Alla scelta delle armi è dedicato il capitolo *Della election de le armi* (G. MUZIO, *Il duello del Mutio Iustinopolitano*, Venezia, Giolito, 1550, II, XI, 54-57) che si sofferma anche sulle «arme eguali», una notazione che sembra essere presente a Cataneo: «Non si debbono le arme una con altra misurare, ma adattarle a’ corpi; et se il bracciale mio arma me infino al nodo della mano, infino al nodo dee essere armato il mio adversario; et se infino al nodo della mano ho scoperto il braccio, medesimamente dee essere anchora il braccio del mio nimico. Et così di parte in parte a proportion delle membra et non con pari lunghezza di arme si hanno da armare i cavalieri, che arme eguali si hanno a dir quelle le quali armano egualmente» (MUZIO, *Il duello...*, II, 11, 56). Sulla «parità e potere» delle armi si sofferma, inoltre, il capitolo *Dell’arma* in G. B. PIGNA, *Il duello di messer Giovan Battista Pigna, al s. Donno Alphonso da Este prencipe di Ferrara, diviso in tre libri. Ne quali dell’honore, et dell’ordine della caualleria con nuouo modo si tratta*, Venezia, Rutilio Borgominerio da Trino al segno di San Giorgio, II, IX, 147.

ch'insieme havean per la battaglia fatti:
«I patti son che 'l vincitor la bella
regina in premio, e l'aureo scudo ottegna»;
(*Marfisa*, III, 54, 5-8; 55, 1-2)

e quella del signore del campo, ruolo affidato ad Orlando che, dietro invito di Carlo, al primo spargimento di sangue, si assume l'onere di mettere fine allo scontro:

Ma non pria de' lor colpi altrui fa fede
il sangue che le barbe lor dipinge
che Carlo, a cui ciò mesta Ullania chiede,
col cenno Orlando a dipartirgli spinge.
Tosto l'heroe tra loro entrar si vede,
e a lasciar la zuffa gli constringe»;
(*Marfisa*, IV, 13, 1-6)

Cataneo, con maniacale cavillosità, riproduce ogni gesto compiuto dai personaggi:

Ogniun de i due padrini ignuda in mano
del suo combattitor la spada tiene,
e piegar le ginocchia sopra il piano
fallo, e orar a Dio quanto conviene.
L'araldo a i riguardanti, e non in vano,
la voce e 'l moto intanto a vietar viene;
dir s'ode poi con alti e chiari accenti:
«Lasciate andar i forti combattenti».

Queste parole istesse, a cui precede
col suon la tromba, replicar si sente;
surgono allora i due guerrieri in piede,
a' quai si dan le spade immantinate,
e nel porgerle lor, chi lor le diede,
perché abbiano al ferirsi il cor più ardente
simili usando generosi detti
raccende al fiero Marte ambo i lor petti:

«Con questa spada o vincere, o con quella
morir del tuo nemico t'è mestiero,
ché se perder ti dà contraria stella,
vivendo vivi in sommo vitupero.
Tu per l'onor combatti e per la bella
regina; tu sei re, sei cavaliere,
quel dunque fa ch'al grado tuo conviensi,
s'acquistar sì gran donna e gloria pensi».

Ma già la terza volta il regio araldo
grida che l'uno e l'altro andar si lassi.
S'infiamma a voce tal di viril caldo
la faccia a molti, alcun pallido fassi.
Tosto i due re con viso ardito e saldo
muovon l'un contra l'altro altieri passi,
già s'affrontan col ferro, e quasi colto
n'è sotto il mento l'un, l'altro nel volto.
(*Marfisa*, IV, 2-5)

I duellanti si inginocchiano e, dopo aver invocato la protezione di Dio, ricevono dai padrini le armi fino a quel momento costudite; l'araldo, quindi, impone il silenzio – esisteva una legge che prescriveva, in tali occasioni, il divieto assoluto di rumoreggiare; le infrazioni erano punite con pene molto severe – e dopo il suono della tromba ripete per tre volte: «lasciate andar i forti combattenti» (adattamento della formula rituale *Laissez-les aller, ces bons combattants*). A questo punto si alzano «i due guerrieri in piede, / a' quai si dan le spade immantinente» e, dopo essere stati incitati dai padrini, danno inizio allo scontro.²³

Un aspetto sul quale si insiste è, in conclusione, la *coequatio* fra i duellanti, che interessa, in particolare, la scena in cui Germando, in vantaggio sull'avversario a causa dello sfortunato danneggiamento della sua spada, si impegna con ogni mezzo a ristabilire l'equilibrio dello scontro: «ne l'onore avendo il suo fin posto / senza vantaggio alcun vincer volea / accostar dunque il lascia e 'l pugnol tosto / trae contra lui, che 'l suo già in man tenea» (IV, 10, 3-6).

La tessera narrativa rivela la preminenza del codice cavalleresco persino rispetto alle prescrizioni di legge e l'opportunità di puntare a una vittoria onorevole che potesse giovare all'integrità morale e al buon nome del combattente; non senza ragione, infatti, nel *Duello*, Girolamo Muzio, riferendosi a una situazione simile, raccomandava al duellante di non avvalersi di un diritto che avrebbe potuto danneggiare la sua dignità:

E se arme cade all'uno di mano, all'altro è lecito di ferirlo così disarmato; è lecito dico perioché atto honorevole sarebbe dire a colui che ripigliasse l'arme sua et starsene senza offenderlo insino che egli havesse quella recuperata.²⁴

²³ Per l'anatomia della giostra e per il cerimoniale qua descritto cfr. A. COLELLI, *Il duello attraverso i secoli*, Milano, Libreria editrice nazionale, 1904, 53-57, e M. CAVINA, *Il sangue dell'onore...*, 38-40.

²⁴ G. MUZIO, *Il duello...*, II, XIII, 57.