

Messer Ludovico, dove mai  
avete trovato tante corbellerie?

Ippolito d'Este



# Indice

<b>Inroduzione</b>	5
<b>Capitolo 1</b> – Inquadramento storico e riassunto dell'opera	13
1.1. Introduzione storic	15
1.2. Biografia dell'autore	19
1.3. Riassunto dell'opera	25
<b>Capitolo 2</b> – <i>Con colori accompagnati ad arte</i>	33
2.1. Imprese ed emblemi	35
2.2. Divise e imprese nell' <i>Orlando Furioso</i>	39
<b>Capitolo 3</b> – Divise ed emblemi nell' <i>Erotokritos</i>	49
3.1. Gian Carlo Persio – <i>La nobilissima Barriera della Canea</i> – Poema cretese del 1594	51
3.2. La giostra del 25 aprile	61
3.2a. Imprese o emblemi	61
3.2b. La giostra	63
3.3. Conclusioni	109
<b>Bibliografia</b>	111



## Introduzione

Un libretto stampato malamente su carta di giornale, nel quale l'editore, senza che nessuno prestasse la minima attenzione agli errori tipografici, si prendeva la libertà di cambiare qualsiasi parola nel modo che più gli aggradava; avevano la copertina color rosa confetto, rosa un po' più acceso oppure color pistacchio – con quest'aspetto circolava negli ultimi decenni del secolo scorso l' *Erotokritos* “poema d'amore<sup>1</sup> composto da Voncenzo Kornaros, nato nella terra di Sitia nell'isola di Creta”. Circolava tra le classi sociali più bassi, nelle isole, nelle province dello Stato greco, nelle grandi metropoli della Nazione<sup>2</sup>. Nella maggior parte dei casi lo vendevano gli ambulanti. Mi ricordo da ragazzo, a Smirne, ogni pomeriggio, alla stessa ora, lo stesso grido in istrada: «Vendo libri di tutti i tipi! Abbiamo Erotokritos e Aretusa, la storia di Genoveffa, la storia di Chalima!..». A quel tempo quelle orribili edizioni mi affascinavano. Sulla copertina Erotokritos, bell'imbusto dallo sguardo truce e di traverso, con il cimiero ondeggiante, con un mantello ripiegato sul petto, dietro di lui un basso colonnato bizantino, con lo scudo e la lancia appesi in aria tra le colonne. Era per un tutt'uno con il Dighenis Akritas e con l'Alessandrone<sup>3</sup>, era come un terzo gemello. Se mi avessero domandato, non sarei riuscito a distinguere l'uno dall'altro, così come, allo stesso modo, non avrei potuto trovare che cosa distinguesse Aretusa dalla gorgone dell' Alessandrone. Entrambe le donne soffrivano per una grande privazione. Che tipo di privazione fosse, allora, non lo potevo comprendere. Comprendevo tuttavia che era sufficiente a renderle attuali, intime, nel mondo che mi circondava. Anche quella gente, - gente della vite e del mare -, soffriva, come vedevo, di una grande privazione, che più tardi capii essere la privazione della libertà.

G. Seferis, da *Δοκιμές Α'*

Così scriveva, alla metà del '900 Ghiorgos Seferis, premio nobel e poeta conosciuto in tutto il mondo. Ma che l'opera di Kornaros fosse conosciuta da un grande letterato non è certo una sorpresa, ciò che sorprende è il fatto che *ο κόσμος*, il popolo, ancora agli inizi del secolo scorso, sentisse come proprio un poema cavalleresco, scritto almeno trecento anni prima. Questa tradizione non si è interrotta nemmeno oggi, come dimostrano le

- 
- 1 Qui Seferis riporta l'errore di grafia dell'editore: *ποίημα ερωτικών*, scritto con la *ω* invece che con la *ο*.
  - 2 S'intenda, nelle grandi città della grecità che si trovavano al di fuori dello Stato Nazionale, Istanbul, Smirne, Alessandria d'Egitto.
  - 3 Cantari dell'oriente greco, il primo, il Dighenis Akritas ha come protagonista appunto Dighenis, come dice la parola stessa “di doppia stirpe”, figlio di un nobile bizantino e di una donna siriana, cavaliere bizantino che combatteva per il suo imperatore nelle terre di confine a est, contro predoni arabi ed eserciti persiani; il secondo, Alessandrone (così traduce il nome *Μαγαλέξανδρος* Filippo Maria Pontani per differenziarlo dal personaggio storico) è la rivisitazione popolare del grande condottiero Macedone.

molte rielaborazioni teatrali e le versioni in musica dei versi del poema da parte di Nikos Xilouris e più recentemente di Ghiannis Charoulis<sup>4</sup>.

Come può dunque un poema scritto in dialetto cretese circa quattrocento anni fa essere ancora sentito come vivo da parte dei Greci, cioè ancora capace di commuovere e descrivere i sentimenti degli uomini e della donne di oggi? Non è facile rispondere a questa domanda, e soprattutto non ha molto senso, poiché a questo fenomeno possiamo dare semplicemente un nome, che è quello di *poesia*.

Per un lettore di madrelingua italiana un altro elemento che può suscitare curiosità è il nome dell'autore, che suona sicuramente familiare, in ispecial modo qui in Veneto: Cornaro o Corner è infatti uno dei nomi gentilizi della Serenissima e Creta era il gioiello del suo impero. Nell'introduzione storica e nella biografia dell'autore ho cercato dunque di dare un'idea di quel mondo di contatti e di scambi che doveva essere l'isola di Creta nel XVI secolo, mondo in cui era possibile che all'interno della stessa famiglia due fratelli letterati decidessero di scrivere l'uno in italiano e latino le proprie opere storiche, e l'altro in dialetto cretese, dunque in una lingua demotica assai lontana dal greco antico di moda nel Rinascimento, il suo poema cavalleresco.

Così come successe ai tempi dei Romani, quando si diceva *Graecia capta ferum victorem cepit*, così accadde anche a Creta ai Veneziani: *la colonia in maggior parte è fatta greca*, diceva il Foscarini, maggiorenne inviato dalla madrepatria, nel suo rapporto sullo stato dell'isola. Molte dovevano essere comunque anche le influenze italiane sulla società dell'isola, e di conseguenza anche le influenze culturale, che daranno vita, come splendido e prezioso frutto, a quel fenomeno che viene chiamato *Κριτική αναγέννηση*, ovvero *Rinascimento cretese*, di cui accennerò brevemente in seguito nella parte storica. Qui ci basti questo accenno per introdurre il tema delle fonti e delle influenze presenti nell'*Erotokritos*, che sono state il punto di partenza della mia tesi.

L'opera che maggiormente ha influenzato il Kornaros è a detto ormai di tutti gli studiosi, l'*Orlando Furioso*. Quest'influenza si manifesta nella presenza di versi tradotti letteralmente e trasposti nell'opera con la tecnica dell'amplificazione<sup>5</sup>, nella descrizione

---

4 Digitando su youtube Charoulis-Erotokritos compare per primo un video da quasi dieci milioni di visualizzazioni, in cui possiamo ammirare il giovane cantante recitare i versi del poema accompagnato dal canto corale del suo altrettanto giovane pubblico. Il concerto in questione è avvenuto tra l'otto e il nove di settembre del 2013.

5 Vedi M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*. Rubettino, Messina 1996;

dei duelli<sup>6</sup> e nel conseguente lessico legato alle tecniche guerresche<sup>7</sup>, nelle similitudini<sup>8</sup> presenti in maniera massiccia in tutto il testo, addirittura nei nomi di alcuni personaggi, come ad esempio il feroce Caramanita, il cui nome è lo stesso di un feroce guerriero turco dell' *Innamorato* del Boiardo, Caramano<sup>9</sup>, nell'attenta descrizione dello sviluppo dell'amore e dei suoi sintomi nei due giovani protagonisti e nelle sue conseguenze psicologiche<sup>10</sup>. Dal punto di vista della trama, come dimostrato dal prof. Cartoian negli anni trenta, la storia ricalca il poema francese *Paris et Vienne*, conosciuto dall'autore nelle sue innumerevoli traduzioni in italiano sia in verso che in prosa. Ma ognuna di queste fonti viene profondamente trasformata dall'ispirazione poetica del Kornaros, così schiettamente popolare e viva da renderlo, come dicevo in apertura, conosciuto e amato ancora oggi non solo dagli addetti ai lavori.

L' *Erotokritos* racchiude dunque in se elementi che lo ricollegano alla matura civiltà italiana della Rinascita, e dall'altra ai cantari cavallereschi di epoca precedente, di cui nel poema ritroviamo alcune fondamentali caratteristiche, come l'autodeterminazione dell'autore in sede finale<sup>11</sup>, gli interventi di natura gnomica, le apostrofi al pubblico<sup>12</sup>, l'accumulo di similitudini, l'aura fiabesca data dall'indeterminatezza dell'ambientazione spazio-temporale, la ridondanza e la ripetitività<sup>13</sup>. Questi ultimi due elementi sono particolarmente evidenti nel secondo libro del poema, nel quale viene descritta la giostra del 25 Aprile, nella quale si sfidano quattordici valorosi cavalieri per vincere una gioia intrecciata dalle mani di Aretusa. D'accordo con quanto afferma il prof. Peri<sup>14</sup>, «il problema da risolvere era evidentemente quello di mettere il pubblico greco in grado di memorizzare procedure, fasi, segnali codificati nella sintassi narrativa del poema

---

pp. 142-143.

6 Ibidem, pp.150-157.

7 Ibidem, p. 151, nota 32.

8 Vedi V. Spadaro, *Imitazione e originalità nelle similitudine dell' «Erotokritos»*, in Studi di filologia cretese, Catania 1979 («Quaderni dei Sicularum Gymnasium», 5), pp. 47-164

9 Vedi l'introduzione dell'Alexiou all'edizione del poema Β. Κορνάρου, Ερωτόκριτος, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1995; p. XVII.

10 Peri, Op. Cit. pp 75-139.

11 I versi in questione sono riportati in exergo nel capitoletto dedicato alla biografia dell'autore.

12 È interessante notare che il poeta si rivolge a un pubblico sia di lettori (*κάθα εις πουν εδιάβασεν, chiunque abbia letto*; E 1523) che di ascoltatori (*θωρώ πολλοί εχαρήκασι κ' εκουρφοκαμαρώσα, vedo che molti hanno gradito e di nascosto si sono avvicinati*).

13 Per le caratteristiche dei cantari si veda M.C. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Fazzi, Lucca 1998.

14 Peri, Op. Cit. p- 151

cavalleresco», di qui dunque le lunghe descrizioni (sono quasi settecento versi sui 2464 di cui consta il II libro), e tutte più o meno le medesime, dell'ingresso dei cavalieri sul campo, dei loro cavalli, delle sopravvesti e degli emblemi che portano sull'elmo, e poi delle varie fasi del duello.

Ho deciso dunque di occuparmi di quelle che potevano essere le fonti che hanno ispirato il Kornaros per quanto riguarda la creazione dell'immagine di questi cavalieri e dei loro emblemi, del significato che potevano avere i colori delle loro vesti e anche dei loro destrieri e da dove derivassero alcuni espedienti scenici di cui si servono alla loro comparsa alcuni di questi paladini. Dopo aver cominciato a impostare la mia ricerca ed aver preso contatto con il mondo dell'emblematica attraverso l'opera dell' Alciato, mi sono imbattuto in un articolo pubblicato nel 1967 dal prof. Gareth Morgan dell'università del Texas, dal titolo *The emblems of Erotokritos*<sup>15</sup>. L'impostazione del prof. Morgan non mi è sembrata però convincente, sia perché che si ritiene che Kornaros sia vissuto almeno cinquant'anni dopo rispetto a quello che ritengo personalmente, basandomi sulla cronologia individuata dal prof. Panaghiotakis<sup>16</sup>, e questo produce una reazione a catena per la quale le fonti che si ritiene siano state ispiratrici del poeta cretese non potevano affatto essere state consultate, mentre non si sono valiate con la dovuta attenzione le fonti italiane del periodo precedente, sia per il fatto che tutto il ragionamento dello studioso americano è viziato dal suo gusto personale, ovvero dall'avversione che prova verso la ripetitività delle scene e delle descrizioni. Inoltre si afferma che l'autore fosse probabilmente completamente all'oscuro del significato vero e proprio e dello svolgimento di una giostra, e che ciò lo avesse dunque portato ad impantanarsi in un tentativo poco riuscito di descrizione di un tale evento. Da dove dunque ha tratto la sua ispirazione il poeta?

La tesi si articola in sezioni. La prima comprende un'introduzione storica generale sulla storia di Creta e della società isolana sotto il dominio veneziano, senza la quale sarebbe impossibile comprendere il poema; la biografia dell'autore nella quale si accenna al dibattito che ha interessato gli studiosi intorno alla nascita e morte di Kornaros e ai

---

15 La versione che ho consultato è quella pubblicata in traduzione greca dal prof- Panaghitakis il cui titolo è *Τα εμβλήματα του Ερωτοκρίτου*, in Ν. Παναγιωτάκης, *Κριτική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιντσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002; pp. 251-296.

16 Ibidem, pp. 149-247.



diversi punti di vista; un riassunto dell'opera per poter avere un'idea generale del poema. Nella seconda sezione ho cercato di evidenziare come nel periodo storico in questione, ovvero il XVI secolo, la questione dell'emblematica e delle imprese fosse tutt'altro che marginale tra i letterati e gli eruditi; grazie alla lettura di un articolo di Abd el Kader Salza<sup>17</sup> ho potuto avere un'idea di come oltre all'emblematica fosse importante considerare anche i manuali riguardanti i colori, i loro accoppiamenti e i loro significati, e in ispecial modo l'opera di Sicillo Araldo e il *Mostruosissimo mostro* del de' Rinaldi, nel quale la maggior parte degli esempi sono tratti dal *Furioso*, che ha, come abbiamo già scritto in precedenza, ispirato profondamente il Kornaros. La terza sezione è dedicata a due giostre, la prima delle quali è una giostra che si è effettivamente svolta alla Canea per festeggiare il carnevale del 1594 e di cui ci è rimasta la descrizione in un'opera del poeta cretese di lingua italiana Gian Carlo Persio dal titolo *La nobilissima Barriera della Canea*. Secondo gli studi del Panaghiotakis, in quanto appartenente a una delle famiglie di alto e antico lignaggio e come membro del personale amministrativo dell'isola, con ogni probabilità Vincenzo Kornaros fu presente a questo torneo, ed ho trovato dunque interessante sottolineare quegli aspetti che potevano aver ispirato in qualche modo il nostro poeta nella composizione della giostra dell' *Erotokritos*, a cui è dedicata la seconda parte della terza e ultima sezione. In questa parte mi è sembrato interessante aggiungere alla parte descrittiva del testo anche delle immagini tratte da alcune famose opere di emblematica, che coprono un arco temporale che va dalla prima parte del '500 alla metà del '600, dall' *Emblematum liber* dell'Alciato (1531) passando per il *Dialogo dell'imprese militari et amoroze* del Giovio (1555), *Le sentenziose imprese* del Simeoni (1560), il *Ragionamento sopra le proprietà dell'imprese* del Contile (1574), le *Symbolicarum quaestionum* del Bocchi (1574), i *Symbola heroica* del Paradin (1583), le *Imprese* del Bargagli (1594), gli *Amorum emblemata* del Vaenius (1608) e infine la *Lychnocausia* del Farley (1638). Sarebbe impossibile dire quali opere di queste avesse consultato o conoscesse Kornaros. Non si tratta dunque di dimostrare quale sia esattamente la fonte, bensì di sottolineare come nella cultura dell'epoca quello dell'emblematica, come detto prima, fosse un interesse condiviso da molti letterati e studiosi, e anche dal poeta dell' *Erotokritos*.

<sup>17</sup> Abd-El Kader Salza, *Imprese e divise d'Arme e d'Amore nel «Furioso»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 38, 1901, pp. 310-363.

La natura tutto sommato descrittiva della tesi non necessita di conclusioni troppo approfondite, poiché le osservazioni rilevanti sono riportate nel corso delle pagine.

## NOTA

La traduzione dei testi dal greco moderno è a cura del sottoscritto Per quanto riguarda i versi si è cercato, dove possibile, di mantenere la rima baciata come nell'originale. Questo tipo di ricerca stilistica si è affinata con l'andare del lavoro di traduzione, perciò gli ultimi testi risultano raffinati.



# **CAPITOLO 1**

## **INQUADRAMENTO STORICO E RIASSUNTO DELL'OPERA**



## **1.1. Introduzione storica.**

### **Dominio veneziano.**

Fin dalla sua fondazione nel V secolo, Venezia ha sempre intrattenuto stretti rapporti col Levante, prima come parte integrante del dominio bizantino nella penisola italiana, poi come intermediario commerciale privilegiato tra Occidente e Oriente, e infine come potenza marittima che estendeva il suo dominio, all'apice della sua potenza, dalla Laguna all'isola di Cipro. Base giuridica di questo impero coloniale e fattore che impressero una svolta nelle relazioni tra Venezia e Impero Bizantino fu l'emanazione, nel 1082, da parte dell'imperatore Alessio Comneno, della Bolla d'Oro con la quale si garantiva ai mercanti della Serenissima l'esenzione da qualsiasi onere fiscale per le attività commerciali in tutti i porti dell'impero, in cambio dell'aiuto militare fornito dalla Repubblica nelle logoranti campagne nellebelliche quali erano impegnati i Bizantini nel tentativo di arginare le mire espansionistiche dei Normanni nell'Adriatico.

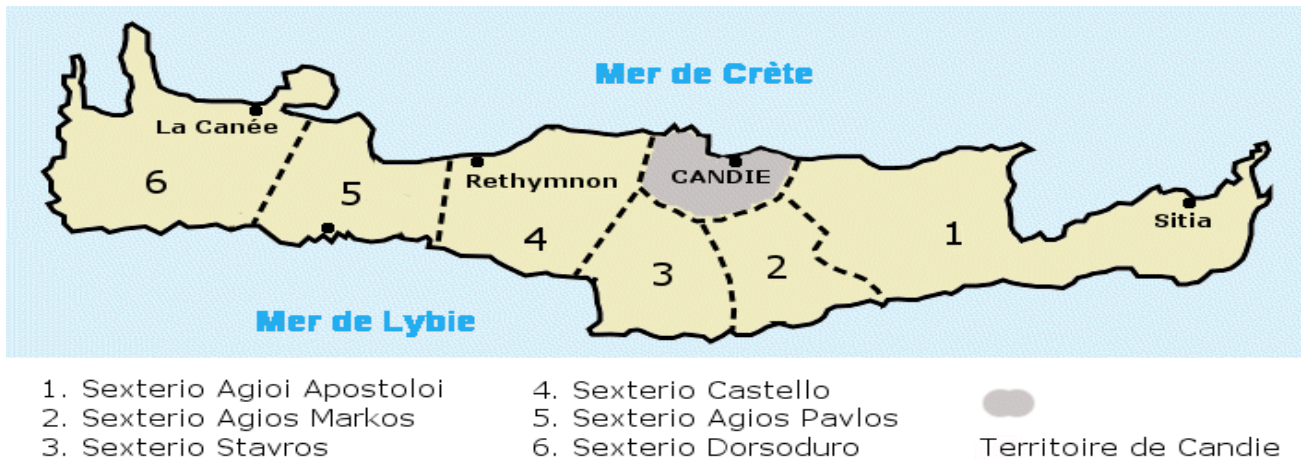
Questo evento segna il principio di un rapporto ora pacifico ora conflittuale tra il mondo greco e quello veneziano, che sfocerà poi nei drammatici eventi della IV Crociata, e la seguente spartizione delle spoglie dell'Impero Romano d'Oriente da parte dei “Franchi”, come vengono ancora chiamati i latini nel mondo greco-ortodosso. A Venezia toccò la quarta parte<sup>18</sup> dei territori bizantini, nella quale rientrò anche l'isola di Creta, la cui podestà fu venduta alla Serenissima da parte di Bonifacio da Monferrato, duca di Tessalonica, il 12 agosto del 1204.

Creta dovette però essere conquistata con le armi da Jacopo Tiepolo, che la strappò al corsaro genovese Enrico Pescato che se n'era appropriato nel periodo di transizione tra il potere bizantino e quello veneziano. Il comandante veneziano fu insignito del titolo di “Duca di Candia”, titolo che designerà per tutti i secoli della “venetocrazia” la più alta carica dell'isola. Data l'ampiezza del suo territorio e l'importanza strategica, sia militare che commerciale, che la posizione geografica le garantisce, i Veneziani introdussero a Creta un sistema politico-amministrativo corrispondente a quello della Madrepatria e vi

---

<sup>18</sup> Da questa data fino all'anno 1356 il Doge si poté fregiare del titolo di «dominatore della quarta parte e mezzo di tutto l'impero di Romania».

inviarono coloni appartenenti sia alle famiglie nobili più insigni (“Case Vecchie”) sia al popolo minuto. Il territorio fu suddiviso in sei unità amministrative corrispondenti ai Sestrieri della città lagunare:



(1. Santi Apostoli; 2. San Marco; 3. Croce; 4. Castello. 5. San Paolo; 6. Dorsoduro. La città di Candia è sotto diretta amministrazione del Comune)

I territori furono suddivisi tra il Comune stesso (che si garantì il controllo diretto sulla città di Candia, l'attuale Iràklion), la Chiesa veneziana e centottanta feudi, di cui 132 furono detti “Cavallerie”, ovvero i feudi assegnati a “cavalieri” o “feudati”, ovvero alle nobili famiglie di antico lignaggio cui accennavo sopra (ad esempio i Venier, i Gradenigo, i Falier), e i restanti 48 furono detti “Sergenterie” e assegnati ai popolani. All'antica e nobile famiglia Corner<sup>19</sup>, di cui farà parte anche Vincenzo Cornaro, l'autore a cui è dedicata questa tesi, fu assegnata una “Cavalleria” nella zona orientale dell'isola, intorno alla città di Sitia. .

<sup>19</sup> Si ritiene che la famiglia Corner o Cornaro discenda dalla *gens Cornelia*, trapiantata a Venezia al tempo delle invasioni barbariche (F. Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle province venete*, Vol.I. Tipografia Alvisopoli, Venezia 1830, p. 264).



Dal punto di vista burocratico, il sistema amministrativo dell'isola riprodusse lo schema piramidale della città madre, al vertice del quale vi era il Duca, nominato a Venezia dal Maggior Consiglio della città, che gestiva la cosa pubblica coadiuvato dal Minor Consiglio (composto da consiglieri anch'essi scelti dalla metropoli) e dal Maggior Consiglio composto dai membri delle famiglie nobili trasferitesi sull'isola.

I primi due secoli di dominio veneziano furono segnati da frequenti ribellioni della popolazione autoctona (le prime già negli anni 1222 e 1223, poi nel 1252) causate dalla rapacità dell'amministrazione e dai dissensi religiosi dovuti all'aggressiva politica di propaganda condotta dalle autorità ecclesiastiche cattoliche. L'ultima grande rivolta, che avvenne tra il 1363 e il 1368 vide, oltre alla partecipazione dell'elemento greco-ortodosso, anche quella della nobiltà e dei coloni veneziani, insofferenti anch'essi per la miope politica di rapina portata avanti sino a quel momento dalla Serenissima. Sebbene repressa nel sangue (si ritiene che fu necessario trasferire dei profughi dall'isola di Tenedo e addirittura dall'Armenia<sup>20</sup> per ripopolare l'isola) quest'ultima rivolta contribuì ad un cambio di approccio politico ed economico da parte di Venezia alla questione isolana e si procedette alla ricerca di un compromesso che potesse portare ad una pacificazione sia nei confronti dei Greci, sia nei confronti dei coloni: furono garantite libertà religiose e posto un freno alla propaganda delle autorità cattoliche, fu garantita ai commercianti greci dei centri urbani la possibilità di svolgere la propria attività in autonomia e in generale si passò da una politica di tipo coloniale e di miope sfruttamento delle risorse e delle materie prime dell'isola, ad un tipo di amministrazione più simile a quello di una provincia.

Data la posizione e la ricchezza del suo territorio non fu necessario molto tempo perché a Creta si sviluppasse, specie nelle città, un'intraprendente classe mercantile unita, al di là delle differenze religiose e linguistiche, dai medesimi interessi economici. A questi elementi propulsivi di natura interna si andò ad aggiungere anche il sorgere del pericolo esterno rappresentato dall'aggressiva politica espansionistica ottomana, una costante minaccia durante tutto l'arco degli ultimi due secoli della dominazione veneziana sull'isola, dalla presa di Costantinopoli alla caduta di Candia nel 1669.

Il fisiologico arricchimento delle classi mercantili in una situazione favorevole e

---

20 A. Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*. Bompiani, Milano, 2002. Pp. 191-2

l'allentamento dello sfruttamento feudale nelle campagne rilassarono dunque i rapporti tra dominati e dominatori. I Greci poterono ritenersi fortunati di non trovarsi sotto il giogo dei Turchi e svilupparono un sentimento di simpatia per la Serenissima<sup>21</sup>, e strinsero anche maggiori legami culturali con la “Madrepatria”, come mostra l'aumento del numero dei giovani cretesi mandati a studiare in Italia, a Padova in ispecial modo. I Veneziani di Creta mantennero sì la propria fede e continuarono a mantenere un forte legame con la patria lontana, ma questo legame divenne sempre più di tipo sentimentale: molti di essi avevano solo sentito parlare di Venezia e la lingua che parlavano nella vita quotidiana era in molti casi la variante cretese del greco demotico. Questi fattori locali di tipo economico e sociale si andarono a sommare alla grande influenza che generalmente emanava l'Italia del Rinascimento dal punto di vista culturale. Si sviluppò dunque sull'isola quel fenomeno artistico e letterario che va sotto il nome di “Rinascimento Cretese”, il quale interessò tutto l'ambito delle arti, da quelle figurative, di cui è esemplare l'opera di “El Greco”, a quelle teatrali, le cui opere più celebri che ci rimangono sono la *Πανώρια* (Panoria), il *Κατσούμπρος* (Katsoumbros) e lo *Στάθης* di G. Chortatsis e il *Φορτουνάτος* (Fortunatos) di Markos Andonios Foscolos<sup>22</sup>, ed infine quello della poesia, del quale l'*Erotokritos*, composto dal nobile veneto-cretese Vincenzo Cornaro, rappresenta il capolavoro assoluto.

---

21 «La dispositione veramente di tutti questi popoli, così come delle città come delli territorij verso la Serenità Vostra è ottima... poi che tutti vedono con vivi effetti la giustitia et la pietà con che la Serenità Vostra li regge et governa. Oltre che ne' petti de' Greci non vive più la memoria dell'Imperial Dominio, habolita dai cuori loro da gli anni». Dichiarazione di Benedetto Moro, riportata dallo Spanakis (vedi nota 11 in Biografia dell'autore) nell'articolo dal titolo: *Συμβολή στην εκκλησιαστική ιστορία της Κρήτης κατά τη Βενετοκρατία*, *Κρητικά Χρονικά* 13 (1959) pp. 243-288.

22 M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma 2011; pp. 72-73.

## 1.2. Biografia del poeta

Βιτσέντζος είν' ο ποιητής και στην γενιά Κορνάρος,  
που να βρεθεί ακριμάτιστος, σα θα τον πάρη ο Χάρος.  
Στη Στείαν εγεννήθηκε, στη Στείαν ενεθράφη,  
εκεί 'καμε κ'εκόπιασεν ετούτα που σας γράφει.  
Στο Κάστρο επαντρεύτηκε σαν αρμηνεύγει η φύση,  
το τέλος του έχει να γενή όπου ο Θεός ορίση.

Vincenzo è il poeta e di stirpe fa Cornaro,  
innocentissimo sia quando giungerà la Morte.  
A Sitia nacque ed ivi battezzato  
e li compose e scrisse ciò che qui leggete.  
A Kastro si sposò, come natura vuole,  
e la sua fine ha da venire ove ordina Iddio.

Questi pochi versi scritti come epilogo del poema sono le uniche informazioni che il poeta dà di se, ovvero che nacque a Sitia, qui compose il suo poema e che si trasferì a Kastro e lì si sposò. Nel corso degli anni sono state formulate diverse ipotesi sulla sua identità, ipotesi legate alle considerazioni riguardanti la data di composizione del poema, che fu pubblicato la prima volta a Venezia nel 1713.

Delle varie tesi riguardanti l'identità e la biografia dell'autore del poema ne riporterò alcune come più rappresentative delle tre tendenze: la prima, che qui è rappresentata dal Ghiannaris, colloca il poeta più indietro nel tempo, nel XV secolo, la seconda, quella dell'Evangelatos e del Politis, che lo collocano più avanti, nell'ultimo periodo della venetocrazia e oltre, tra gli anni '20 e la fine del XVII secolo. La terza tesi che esporrò, quella che possiamo dire mediana, che è anche quella ritenuta più plausibile negli ultimi anni, è quella del professor Panaghiotakis che colloca la nascita di Kornaros nella seconda metà del '500 e la sua morte intorno al 1613/14.

Le ricerche del Ghiannaris furono condotte nella seconda metà dell'Ottocento e sono chiaramente influenzate dalle concezioni nazionaliste allora in voga. Per motivi linguistici e per la toponomastica utilizzata nel poema, Ghiannaris non mette in dubbio l'origine cretese del poeta (vi erano altri luoghi in Grecia col nome Sitia)<sup>23</sup>. Dal punto di vista cronologico lo studioso prende in considerazione un lasso temporale che va dal

23 A.N. Γιαννάρι, *Περί Ερωτοκρίτου και του ποιητού αυτού. Ιστορική και κριτική και γλωσσική μελέτη*. Εκ. Α.Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1889; p. 4 e ss.

termine post quem che è il 1380 e quello ante quem che è il 1600. Prima del 1380 non si ha notizia in Grecia dello svolgimento di giostre o tornei come quello descritto nel libro secondo del poema, in particolare pare che il primo di questi si sia svolto a Glarentza nel Peloponneso intorno al 1380. Quel che è sicuro è che nei territori veneziani questa tipologia di intrattenimento non sia stata introdotta non prima del 1343, anno in cui divenne doge Andrea Dandolo, il primo che organizzò una giostra alla francese nella stessa Venezia. Il termine ante quem viene individuato secondo un criterio linguistico, ovvero l'assenza di turcismi nella lingua del poema, cosa che sarebbe stata invece normale dopo la conquista dell'isola avvenuta nel 1669; inoltre la tematica amorosa e la completa assenza di attualità politica nel poema fanno pensare che il poema sia stato scritto in un periodo di pace, certamente prima del 1600<sup>24</sup>. Per restringere il campo, l'autore utilizza poi come criteri le denominazioni dei ducati e dei principati di cui sono signori i cavalieri della giostra, territori che caddero tutti sotto l'occupazione del Turco entro la fine del XV secolo. Inoltre nelle cronache e nei rapporti degli amministratori veneziani di Creta si parla di un forte sisma che interessò la parte orientale dell'isola e che distrusse la città di Sitia nel 1508 (che fu comunque ricostruita). Secondo Ghiannaris dunque, il poeta dev'essere nato nell'ultima parte del XV secolo, tesi che sarebbe supportata dalla presenza, in quel periodo, di un Vitsentzos Kornaros nell'albero genealogico della famiglia Kornaros (Cornaro o Corner)<sup>25</sup>. Questa teoria non si basa dunque, a parte che per la presenza di un Vitsentzos in quel periodo (in tutto l'albero genealogico si contano sei Vincenzo Cornaro) se non su presupposti aleatori considerati dall'autore, ove l'unico forse che può reggere è quello relativo ai turcismi nella lingua, mentre gli altri, ovvero il fatto che debba essere stato scritto per forza in un momento di pace vista l'idilliaca e romantica descrizione dell'amore dei due giovani e che utilizzasse nomi di principati di cui più avanti si sarebbe persa la memoria, lasciano chiaramente il tempo che trovano.

Le idee nazionaliste, di cui parlavo sopra, non impedirono dunque al Ghiannaris, alla fine dell'Ottocento di considerare Vitsentzos come facente parte della famiglia di nobili

---

24 A.N. Γιαννάκη, op. cit., p. 6; p. 26.

25 L'albero genealogico della famiglia Cornaro-Corner è presente nella seguente opera di N.H. Muazzo: *Cronica delle Famiglie nobili venete, che abitarono il Regno di Candia o mandate in colonia o Capitale con altre occasioni fino al tempo che il regno passò sotto il dominio de' Turchi con le discendenze di quelle rimpatriate in detto tempo s'attrovano in Venezia*. Venezia, MDCLXX.

veneti dei Kornaros (Cornaro o Corner famiglia che in ogni caso, all'altezza della fine del '400, era considerata completamente grecizzata). Questo tipo di concezioni non andarono scemando nel corso del XX secolo, ma rimasero ben vive se fino alla fine degli anni '60 studiosi come il Xanthoudidis e il Politis escludevano categoricamente che l'autore potesse essere di origine veneta, visto il carattere popolare e particolarmente greco (sic!) del poema, e dunque doveva essere scritto per forza da un autore di lingua greca e di fede ortodossa. Il Xanthoudidis, e il Politis con lui, ritiene il poeta dell'*Erotokritos* sia colui che mise la sua firma sul muro perimetrale di una chiesa di Sitia, riportando anche la data: VITSENTZOS KORNAROS 1677<sup>26</sup>.

Più serie dal punto di vista filologico sono le ricerche dell'Evangelatos<sup>27</sup>, che si basano sulle corrispondenze presenti tra il testo del poema cretese e la versione versificata in ottave de *L'innamoramento delli nobilissimi amanti Paris et Viena* ad opera di Angelo Albani, pubblicata nel 1626. Nel suo studio, l'Evangelatos cita più di un luogo del poema che riporta, a suo parere, una traduzione letterale del testo dell'Albani.<sup>28</sup> Queste tesi sono state messe in discussione dal professor Mavromatis<sup>29</sup>, che evidenzia come le versioni che circolavano in Italia per tutto il XVI, e di conseguenza anche a Creta, dell'*Innamoramento* fossero innumerevoli, in versi e in prosa, e che molte di esse siano andate perdute, e soprattutto ritiene che le prove portate dall'Evangelatos non siano sufficienti per mettere in discussione le conclusioni a cui era giunto, quasi in contemporanea, il professor Panagiotakis.

Negli anni Sessanta Nikolaos Panagiotakis portò avanti approfondite ricerche negli archivi della Serenissima, in particolare sugli archivi “Duca di Candia” e “Notai di Candia”, basando la sua attività esclusivamente sui pochi dati presenti nei versi citati in apertura di paragrafo.

Come anticipato nell'introduzione storica, negli ultimi due secoli di dominazione della Serenissima sull'isola l'elemento greco e quello veneziano andarono fondendosi. Vennero così sfumando le differenze etniche e religiose, che per quanto non

---

26 Β. Κορναρος, *Ερωτόκριτος*. Ανατύπωση από την έκδοση Σ.Α Ξανθουδίδου, ε. σ. Α. Πολίτη, Αστήρ Αθήνα 1968. Pp. 9-10.

27 Σ. Α. Ευαγγελάτου, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο, ποιός ήταν ο ποιητής του Ερωτοκρίτου*, Κάκτος, Αθήνα 1985.

28 Σ. Α. Ευαγγελάτου, *op. cit.*, pp. 45-79.

29 Γ. Κ. Μαυρομάτης, *Το πρότυπο του Ερωτοκρίτου*, Ιωάννινα 1982.

scomparvero mai del tutto non rappresentarono più una netta suddivisione, specie nelle classi più alte, ovvero presso gli aristocratici e la borghesia mercantile cittadina. Come riportato anche da alcuni viaggiatori dell'epoca, i discendenti delle famiglie delle Case Maggiori trapiantati a Creta, all'altezza del XVI secolo, erano ormai completamente bilingui o totalmente ellenizzati<sup>30</sup> e spesso imparavano l'italiano a posteriori, dai soldati o dagli amministratori inviati dall'Italia. Questo fenomeno interessò le classi alte grazie alla pratica dei matrimoni misti, dando vita ad un sentimento comune di appartenenza che potremmo chiamare “cretèsità”. Il Procuratore Generale Giovanni (Zuanne) Mocenigo parla di “forza dell'uso del paese”:

Quelli delle città, parte sono nobili Veneti, parte nobili Cretensi, et parte sono nativi Greci, che passano come cittadini e popolari. Et benché li nobili Cretensi abbiano per lo più tratta l'origine da questa Città (Venezia) dalle famiglie de' cittadini e da nobili ancora, che per diversi accidenti sono caduti dalla nobiltà, vivono nondimeno la maggior parte alla greca, come fanno tutti gli altri abitanti nelle città et come pur fanno anche alcuni dei nobili Veneti, per la forza dell'uso del paese, et per rispetto dell'educazione e delle donne loro, le quali, come il parlare, così anche usano quasi in tutto il resto il medesimo rito Greco<sup>31</sup>.

Dopo la caduta di Candia, avvenuta nel 1669 a seguito di una lunga guerra iniziata nel 1645, parte della popolazione dell'isola trovò rifugio nelle Isole Ionie, ancora sotto il dominio di San Marco. Il flusso migratorio cominciò già nelle prime fasi del conflitto, e questi profughi portarono con loro diversi manoscritti dell'opera che circolavano a Creta già a quell'epoca, elemento che mette in luce da una parte come il poema fosse già conosciuto al grande pubblico, dall'altra che doveva essere stato scritto alcuni anni prima per aver attecchito a tal punto da essere considerato un'opera da salvare. Alcuni studiosi avevano voluto scorgere all'interno del poema alcuni riferimenti ai pericoli e alle paure dovute al conflitto coi Turchi, e avevano scorto nella figura del Caramanita, cavaliere selvaggio, violento, e irrispettoso, la metafora del nemico storico, che sfida proprio il cavaliere cretese Caridimo. Sia il Panaghiotakis che l'Alexiou (curatore dell'edizione sulla quale mi baso) respingono questa tesi sottolineando come nell'opera

---

30 «Li nobili Cretensi, et Veneti, hanno la loro origine d'Italia, ma tanto invecchiata ch'essi ancora si possono nomare Greci». Citazione dall'opera di Pietro Garzoni *Istoria della Repubblica di Venezia*, in Panaghiotakis, op. cit. p.158.

31 Panaghiotakis, op. cit. pag. 159.

l'episodio del Caramanita non sia pervasivo e si concluda nel Libro Secondo senza strascichi nel proseguo, e come in tutto il poema l'afflato che si respira non sia quello dello scoramento e della paura per un'inevitabile sconfitta. Inoltre, nei versi riportati al principio del paragrafo, il poeta afferma che il poema fu scritto a Sitia. Ora, la città fu distrutta e abbandonata dai Veneziani nel 1651 e la popolazione si trasferì nelle piazzeforti più sicure. Le ricerche puntarono dunque sul periodo precedente alla guerra, a cavallo tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII.

Secondo la tesi del Panaghiotakis, Vincenzo faceva parte della nobile famiglia dei Cornaro di Sitia, proprietari di alcuni feudi in quella zona e in altre dell'isola e principi di Karpathos dagli inizi del XIV secolo alla caduta dell'isola in mano turca nel 1538. Figlio di Jacopo Cornaro, Vincenzo ebbe altri due fratelli, Giovanni Francesco e Andrea. Quest'ultimo fu una figura di spicco del mondo intellettuale cretese di fine '500, autore di poesie e dell'opera storica "*Historia Candiana*", e fondatore dell'Accademia degli Stravaganti nel 1591. Il fatto che Andrea scrivesse in italiano e in latino e il fratello Vincenzo in greco è un lampante esempio di ciò che si diceva sopra, ovvero della diglossia delle famiglie della nobiltà isolana. Lo stesso Vincenzo scrisse poesie in italiano ed entrambi furono citati da Giambattista Basile come novelli "Castore e Polluce"<sup>32</sup>.

Vincenzo Cornaro, figlio di Jacopo e di Zambeta De Mezzo, nacque dunque nel 1553 a Trapezunta di Sitia. Quivi abitò fino al 1590 circa, quando si trasferì a Kastro, dove si sposò con Marietta Zen dalla quale ebbe due figlie, Elena e Caterina. Nella capitale svolse alcuni impieghi nella pubblica amministrazione, fu Signor di Notte, Avogador di Comun e Provveditor alla Sanità durante l'epidemia di peste scoppiata tra il 1591 e il 1593. I componimenti in italiano e la testimonianza di Basile mostrano gli interessi intellettuali di Vincenzo e non da ultimo la testimonianza presente nel testamento del fratello Andrea, del 1611, nel quale è disposto che parte della sua biblioteca, trenta libri, venga lasciata proprio a Vincenzo. Muore a Kastro nel 1613/14<sup>33</sup>.

---

32 La dedica ai fratelli Kornaros da parte del Basile si trova nell'opera *Il pianto della Vergine*, stampata a Napoli nel 1608. Panaghiotakis, op. cit. p. 103. I due fratelli ricambiarono la cortesia e dedicarono al Basile tre brevi componimenti, due di Andrea e uno di Vincenzo (tutti e tre scritti in italiano). Questi si possono leggere nell'opera citata del Panaghiotakis alle pagine 130-131.

33 L'edizione del testamento di Andrea Cornaro è stata curata da Sterghios Spanakis, membro fondatore dell'Accademia di Scienze Storiche di Iraklion. La copia che ho consultato è quella reperibile in rete a cura di: Institutional repository – Library and information center, University of Thessaly

---

(<http://hdl.handle.net/11615/10774>).



## **1.3. Riassunto dell'opera.**

### **Libro I**

In un tempo lontano ad Atene, quando ancora i Greci adoravano divinità legate alla sfera della natura, come il Sole, il Cielo e la Luna, regnavano saggiamente sulla città il re Iraklis e la moglie Artemis, legati da un profondo amore, al quale mancava solo la gioia di venire coronato da un figlio. Dopo anni di attesa nasce la principessa Aretusa. Tra i consiglieri del re spicca Pezostratos, il più rispettato e stimato, che ha un figlio di nome Rotokritos, anch'egli molto saggio nonostante la giovane età, e tenuto in considerazione dal re quasi come fosse suo figlio. I due frequentano assiduamente la reggia e senza che se ne renda conto, il giovane si innamora di Aretusa. Nonostante la ragione respinga questo sentimento vince dentro di lui la passione. Ormai impossibilitato a nascondere i suoi sentimenti si confessa con l'amico Polidoros, che cerca in tutti i modi di metterlo in guardia dalle tragiche conseguenze che questo amore può portare nella sua vita e in quella del padre, dal momento che il re non avrebbe mai potuto accettare di dare in sposa l'amata e unica figlia a un uomo della sua condizione sociale. Per vincere la passione, Rotokritos decide di riversarla nel canto, e ogni notte, fino all'alba, si reca nei pressi della reggia e canta le sue pene con parole talmente dolci che commuovono chi le ode e soprattutto fanno innamorare la giovane Aretusa. Così come Rotokritos ha come confidente l'amico, la giovane può contare sui consigli della propria balia, Frosini, che cerca anch'essa di sedare sul nascere questa pericolosa passione. Ma Aretusa non è la sola ad apprezzare lo sconosciuto cantore, infatti Iraklis decide di mandare dieci guardie armate a invitare cantore a corte o eventualmente a catturarlo. Rotokritos con l'amico Polidoros, si scontra con le guardie e dopo averne uccise due si dà alla fuga. Si interrompono dunque le serenate notturne, e la giovane Aretusa se ne cruccia profondamente, dal momento che ha cominciato a convincersi che quegli struggenti canti d'amore fossero dedicati proprio a lei. Intanto Rotokritos, spaventato dal tentativo del re di catturarlo e non potendo più dare sfogo alla propria pena attraverso il canto, decide di partire per un viaggio in terra straniera, in compagnia del fido amico, che vede nell'allontanamento dalla principessa la possibilità che il

sentimento si assopisca e svanisca. Prima di andarsene, Rotokritos lascia alla madre le chiavi della casetta del giardino, dove sono custoditi i testi delle cantate notturne e un ritratto dell'amata.

Mentre i due si trovano all'estero, Aretusa passa le notti insonni e le giornate a discutere dei propri sentimenti con la balia, che sbigottita e inerme assiste all'inarrestabile crescita dell'amore, che consuma la giovane dentro e fuori, cosicché il padre, per dare una gioia all'amata figlia, decide di organizzare una giostra il Venticinque di aprile, alla quale sono invitati a partecipare i più valorosi cavalieri della contrada e dei regni limitrofi. Il premio del torneo sarà una corona dorata intrecciata dalle stesse mani della principessa. Capita che il padre di Rotokritos si ammali e viste la stima e l'amicizia che lo legano alla famiglia reale, riceve un giorno la visita della regina e della principessa, che si vogliono sincerare personalmente delle sue condizioni. La madre del nostro innamorato accompagna la principessa a spasso per il giardino, e orgogliosa ne mostra la bellezza, così orgogliosa che decide di mostrare alla giovane anche la casetta del figlio. Aretusa, spinta dalla naturale curiosità, sbircia dentro un armadio e vi trova non solo i testi delle canzoni che l'avevano fatta innamorare, ma anche il suo ritratto. Non vi sono dunque più dubbi, il misterioso poeta è Rotokritos, e i suoi dolci canti d'amore erano dedicati proprio a lei.

Giunta anche all'orecchio del giovane la notizia della malattia del padre, i due amici tornano immediatamente in patria. Pezostratos è ormai fuori pericolo, ma un altro ben più grave male si abbatte sull'innamorato: non trova più i propri canti e il ritratto dell'amata, che Aretusa aveva portato via. La madre rivela a Rotokritos che l'unica ad aver messo piede lì dentro è proprio la principessa. Disperato chiede a Polidoros di recarsi a corte per capire se il re sia al corrente della cosa o meno. Il re non sa nulla, e il fido amico nota anzi che Aretusa è tutt'altro che contrariata, al contrario freme ad ogni parola che sia riferita all'innamorato. Polidoros cerca di celare all'amico il sentimento della principessa, perché la situazione non sfugga loro di mano. Riferisce che la giovane non ha detto nulla al padre, ma ha mostrato di essere offesa e adirata. Il piano però fallisce, perché la giovane fa mandare a Rotokritos, che si finge intanto malato, un dono: un canestro con quattro mele. Rotokritos capisce che l'amico ha mentito, e che il suo amore è probabilmente corrisposto.

## **Libro secondo.**

Si avvicina il giorno della giostra, e Rotokritos è combattuto se parteciparvi o meno. Quanto più l'amico Polidoros cerca di dissuaderlo, (utilizza una motivazione intelligente, ovvero che se partecipasse al torneo e vincesses metterebbe a repentaglio la sua stessa vita, in quanto lo potrebbero identificare col valoroso cantore notturno, e i famigliari dei soldati uccisi chiederebbero giustizia), tanto più cresce nel giovane il desiderio di mettersi alla prova delle armi, e decide infine di partecipare.

Arriva il momento tanto atteso. Si presentano al torneo quattordici cavalieri, tutti nobili e grandi guerrieri delle regioni circostanti: Dimofanìs, figlio del signore di Mitilene, Andròmachos, figlio del re di Nauplia, Filàretos signore di Modone, Iraklis signore dell'Eubea, Nikostràtis signore di Macedonia, Drakòmachos signore di Coroni, Tripòlemos signore di Slavonia, Glikàretos il signore dell'Assia, Spithòliondas detto il Caramanita, Pistòforos il figlio del re di Bisanzio, Drakòkardos signore di Patrasso, Kipridimos figlio del re di Cipro, Rotokritos e infine Charìdimos il Cretese.

I cavalieri sfilano fieramente davanti al palco del re e agli spalti mostrando le loro ricche vesti e armi e soprattutto gli emblemi che portano sugli elmi, che descrivono il loro carattere e i loro patimenti d'amore. Lo spettacolo è sontuoso e ricorda quelli delle corti italiane del Rinascimento.

La festa viene guastata dalla lite scoppiata tra il Caramanita e il Cretese a causa della spada di quest'ultimo: Spithòliondas accusa l'avversario di portare ingiustamente quell'arma, poiché apparteneva a suo padre, e il padre del Cretese con la frode gliela sottrasse. Lo scontro non è rinviabile e si arriva al duello all'ultimo sangue, dal quale esce vincitore Charìdimos, per la gioia di tutti i presenti.

La giostra viene rinviata al giorno successivo. L'indomani dunque si procede con la scelta dei tre cavalieri che dovranno affrontare gli altri in singoli duelli: sono Rotokritos, Charìdimos e Kipridimos. Dopo aver affrontato tutti gli altri si trovano proprio loro tre a contendersi la corona dorata intrecciata dalle mani di Aretusa. Vengono estratti i nomi dei due che dovranno scontrarsi, ed escono Rotokritos e Kipridimos. Il valoroso Cretese si allontana arrabbiato e deluso. Lo scontro è molto duro e l'intero pubblico rimane col fiato sospeso per il suo esito (e soprattutto palpita il cuore della principessa sugli spalti).

Alla fine è Rotokritos ad avere la meglio, e viene incoronato tra gioia incontenibile del pubblico.

### **Libro terzo.**

Dopo la giostra per i due amanti diventa difficile continuare a nascondere, almeno all'amato o all'amata, il proprio amore. I segni esteriori dei patimenti di Aretusa fanno preoccupare il re e la regina, che domandano all'amata figlia quale ne sia la causa. La ragazza dissimula le reali motivazioni ed evita di rispondere alle domande. Solo con Frosini continua a confessarsi e a piangere le sue pene d'amore. Per quanto riguarda Rotokritos la situazione non è di tanto migliore, anch'egli si scioglie nel dolore e nel desiderio: a nulla gli è valso vincere il torneo e la corona intrecciata da Aretusa, quell'oggetto gli ricorda la ragazza e lui non fa che passare le ore a contemplarlo. L'iniziativa la prende la giovane, che trova il luogo adatto dove incontrare l'amato in modo onesto, ovvero una stanza che si trova sotto quella da letto di Aretusa e confina con il magazzino delle granaglie, da cui la separa un muro con una finestra al centro, piccola e con una grata. Quando arriva il momento esprime alla nutrice il desiderio di incontrare il giovane e di confessargli il suo amore, come unica possibile cura al dolore che l'attanaglia. In un primo tempo la nutrice rifiuta recisamente di essere messa in mezzo a questa questione, ma accetta poi, preoccupata per le condizioni della giovane, sempre più consumata e disperata, tanto che dà in escandescenze a qualunque tentativo di opposizione al suo piano. Arriva dunque il tanto atteso incontro, la tanto attesa confessione del loro reciproco amore, un incontro tutto fatto di sospiri e lacrime di dolore e dolcezza. Gli incontri continuano ogni notte e durante uno di questi il giovane innamorato si fa più ardito e chiede alla fanciulla il permesso di toccarle una mano. La giovane risponde che ciò non potrà accadere finché il padre di lei non le darà il permesso, e che dunque Rotokritos vada dal suo di padre e gli domandi di intercedere per lui e di chiedere al re la mano della figlia. Trova egli dunque il coraggio di chiedere al padre di parlare con il re. Sulle prime Pezostratos gli dà del pazzo, ma poi cede per amore del figlio. La furia del re è però grande: il vecchio consigliere viene cacciato dalla corte e gli viene ordinato di non fare più ritorno, mentre Rotokritos viene

condannato all'esilio. Gli ultimi due incontri notturni con Aretusa si consumano tre le lacrime e le promesse d'amore. La giovane, come pegno, dona a Rotokritos un anello, che porti sempre con lui in suo ricordo e in ricordo del suo amore fedele: essa ha infatti giurato che rifiuterà di sposare chiunque le sarà proposto, al di là delle conseguenze a cui porterà questa scelta. Si lasciano dopo essersi giurati amore eterno.

Giunge il giorno della partenza, Rotokritos saluta l'amico Polidoros, il padre afflitto, la madre inconsolabile e parte per l'esilio.

#### **Libro quarto.**

Il re, una volta partito Rotokritos, d'accordo con la moglie, decide che è arrivato il momento di sposare Aretusa con un pretendente del suo rango, di modo da spegnere subito la fiamma di quell'amore sconveniente.

Aretusa, ancora ignara di ciò che sta per abbattersi su di lei, una mattina si sveglia da una notte agitata. Ha fatto un sogno: si trovava sola su una barchetta mentre all'improvviso si addensava intorno la tempesta con tuoni e fulmini; le onde erano così impetuose che la bagnavano fino al petto e infine fecero affondare la barchetta; il cielo si faceva ancora più oscuro e la giovane stava per annegare e cominciò a gridare aiuto, al che comparve una luce nel cielo che con voce dolce le diceva di non temere e come una forza la sollevava dalle onde e la adagiava in acque calme e basse; disorientata, non sapeva dove andare, continuava a gridare aiuto. Quando si sveglia tenta con la nutrice di dare un'interpretazione al sogno, perché la giovane è disperata e considera ciò che ha visto una cattiva premonizione per quanto riguarda l'amato. Frosini la distoglie da questi pensieri e la convince in primo luogo che coloro che credono ai sogni sono degli scriteriati, e in secondo luogo che il mare grosso e la tempesta sono le difficoltà, e la luce la speranza e il matrimonio, ma il fatto che infine si trovi ancora nell'acqua dimostra che Rotokritos non è l'uomo giusto per lei. La giornata scorre tranquilla finché non giunge notizia che sono arrivati da Bisanzio alcuni messaggeri con la proposta di matrimonio del loro principe, e il re è intenzionato ad accettare. Aretusa viene convocata a corte e alla sua risposta negativa, giustificata con desiderio di rimanere vicino ai genitori e di non essere costretta a vivere lontano dalla sua patria, il re furioso

decide di gettarla in un carcere insieme alla nutrice, considerata complice. Soffrono i due amanti nella lontananza; Rotokritos si trova in Eubea in esilio e riesce a mandare notizie di sé all'amico Polidoros, il quale riesce a farle giungere all'orecchio dell'innamorata, e manda all'amante le notizie della drammatica situazione della giovane. Passano così tre anni e poi il quarto, senza però che si affievolisca il loro amore.

Sul finire del quarto anno le terre di Iraklis vengono invase dai Valacchi guidati dal re Vladistratos. Atene viene cinta d'assedio e suo territorio saccheggiato e incendiato. Rotokritos decide allora di tornare in patria sotto mentite spoglie e aiutare il suo re a sconfiggere gli invasori. Grazie al sortilegio di una maga, che muta il suo aspetto, torna ad Atene e aiuta l'esercito in varie occasioni e nella più cruenta battaglia, nella quale viene ferito l'amico Polidoros, salva la vita dello stesso Iraklis, conquistando così la sua fiducia.

La situazione tra i due eserciti è in stallo ed infine i due re decidono che si sfidino due campioni e che si decidano in questo modo le sorti della guerra. Rotokritos è il campione di Atene mentre per i Valacchi è Áristos, nipote del re ed eccellente cavaliere. Il duello all'ultimo sangue rimane incerto fino alla fine, e i due contendenti si feriscono gravemente a vicenda, ma mentre Rotokritos, creduto morto, riprende conoscenza, il giovane valacco spira tra le braccia di Vladistratos. Il canto si conclude con le esequie e il ritiro dell'esercito sconfitto.

## **Libro Quinto**

Il re di Atene convoca a corte i migliori medici dei suoi possedimenti per curare Rotokritos, che passa alcuni giorni tra la vita e la morte steso sul letto di Aretusa, la quale in carcere si strugge senza sapere che il suo amato è così vicino. Anche Polidoros, ripresosi dalle proprie ferite, si reca dal misterioso cavaliere, e con dolcezza gli parla dell'amico esiliato. Rotokritos sorride di gioia dentro di sé, ma non rivela nemmeno a lui la propria identità.

Una volta tornato in forze, Rotokritos viene convocato dal re, che gli propone di essere adottato e di diventare erede dei suoi possedimenti, poiché è ormai vecchio ed è così grato al giovane per avergli salvato il regno e la vita che è pronto a donargli tutto ciò

che è in suo possesso. Il cavaliere rifiuta e avanza un'altra proposta: poiché per fama conosceva la bellezza e la leggiadria della principessa, la ricompensa che desidera è la mano della giovane. Il re mette in guardia Rotokritos sulla cocciutaggine di Aretusa, che infatti caccia i messaggeri del re e poi si rifiuta di indossare i bei panni che il re le fa mandare e al primo incontro si fa beffe dello straniero e non ascolta nemmeno ciò che ha da dire. Andandosene però, il giovane lascia a Frosini l'anello che Aretusa gli aveva lasciato alla sua partenza per l'esilio. Dopo una notte di angosciosi pensieri sulla sorte dell'amato, Aretusa manda a dire che concede un altro incontro allo straniero. Il giovane naturalmente accetta e l'indomani mattina, da solo questa volta, si reca alle prigioni. Non ancora appagato dalle prove di fedeltà dell'amata, decide di aspettare a rivelare la propria identità, dicendo alla giovane che l'anello lo ricevette in punto di morte da un valoroso che trovò ferito in una selva. Aretusa cade svenuta tra le braccia della nutrice, e piangendo invoca il nome dell'amato e la sua morte, unico modo ormai per coronare il loro sogno d'amore. Infine, sentendo queste parole, il giovane si lava il viso con l'acqua magica che gli aveva dato la maga che gli fece l'incantesimo, e rivela la sua vera identità. Gioisce la giovane e finalmente il riso ricompare sul suo viso. Aretusa decide di andare subito dal padre a informarlo che accetta la proposta di matrimonio dello straniero, mentre Rotokritos si bagna nuovamente con l'acqua incantata e riacquista le sembianze dello straniero: hanno deciso di aspettare di essere davanti a tutta la corte, che era già stata convocata alla notizia che la principessa ha accettato di sposare il giovane, per rivelare l'identità del cavaliere.

Giunti di fronte al re, alla regina e alla corte (anche Polidoros, Pezostros e la madre di Rotokritos sono presenti), Aretusa accetta la proposta di matrimonio dello straniero. Il re è al settimo cielo, così come la regina, solo il fedele amico piange dentro di sé pensando al compagno lontano in esilio. Dopo aver ascoltato le parole della giovane, lo straniero fa avvicinare i genitori di Rotokritos e parla rivolto al re. Inizialmente nessuno capisce il senso delle sue parole, ma questo si fa chiaro quando si lava con l'acqua incantata e mostra le sue vere sembianze. Il padre e la madre corrono ad abbracciare il figlio che hanno pianto così tanto. Il giovane ottiene il perdono dal re e, visto il suo valore, viene accettata la sua proposta di matrimonio.

E così, dopo tante traversie e sofferenze, il sogno d'amore di Aretusa e Rotokritos si fa

realtà: i due regnano con giustizia e amore verso i sudditi e la loro vita sarà allietata dalla nascita di molti figli.



# **CAPITOLO 2**

***CON COLORI ACCOMPAGNATI***

***AD ARTE***



## 2.1. Imprese ed emblemi

A me pare che il facitore de l'imprese sia poeta,  
come parve ad alcun altro, il quale disse che  
l'impresa è non solo parte di poesia,  
ma di eccellente e sovrana poesia.

T. Tasso, *Il Conte overo de l'imprese*

Prima di occuparmi della giostra descritta nel secondo libro dell'*Erotokritos*, ritengo interessante soffermarmi un momento sulla questione delle imprese (o forse emblemi<sup>34</sup>), vista l'importanza che hanno nella struttura del libro stesso. L'argomento verrà affrontato in primo luogo con una panoramica generale sulla funzione e sulla natura di imprese ed emblemi nel corso del XVI° secolo, per poi prendere in considerazione l'opera di Kornaros, non tralasciando un rapido sguardo a quello che accade a riguardo nell'*Orlando Furioso*<sup>35</sup>.

Come testimonia la larga diffusione che ebbero nel corso del XVI secolo le opere dell'Alciato (*Emblematum liber*; prima edizione stampata nel 1531) e del cardinale Giovio (*Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore che comunemente chiamano IMPRESE*, prima edizione 1555), quello delle imprese e degli emblemi era un tema che interessava particolarmente scrittori, intellettuali e pubblico. Essi destarono grande interesse in quanto rappresentavano l'unione tra due arti, letteratura e pittura, le cui peculiarità e i cui rapporti erano particolarmente discussi al tempo, e proprio nell'emblematica trovò la sua applicazione pratica l'enunciato oraziano *ut pictura poesis*.

Tra un emblema e un'impresa vi sono sostanziali differenze. L'emblema presenta uno schema tripartito, ovvero una *inscriptio*, cioè un titolo, che dichiara il soggetto, o il tema

---

34 Ringrazio in questo luogo il Prof. Peri che mi ha dato la possibilità di consultare e utilizzare l'articolo in corso di stampa scritto con la Prof.essa Athanasopulu dal titolo: *Η γκρίστρα του Ερωτόκριτου: μπρέζες ή εμβλήματα;*

35 Per quanto riguarda le imprese nell'*Orlando Furioso* è stato mio punto di riferimento l'articolo di Abd-El Kader Salza, *Imprese e divise d'amore nel «Furioso»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 38, 1901 (pp. 310-363)

o il concetto, una *pictura*, o *res picta* o più semplicemente un'immagine che fa visualizzare il soggetto, seguita da una *subscriptio*, ossia una descrizione in versi di varia forma e lunghezza, sonetto o epigramma, del soggetto<sup>36</sup> stesso. Esso ha dunque una natura tautologia, in cui ogni elemento che lo compone ne ribadisce il significato. L'impresa è costituita invece secondo uno schema duale, un'immagine e un motto. Il Tasso ci descrive come deve presentarsi un'impresa secondo quelli che erano i crismi dell'epoca, che sono fondamentalmente quelli riportati nell'opera del Giovio:

Cinque sono le prime regole e quasi le prime leggi di quest'arte, le quali furono stabilite con l'autorità di monsignor Giovio, che andò scegliendo le più belle e ingegnose imprese che fusser state vedute sino a quei tempi. La prima è che l'impresa sia di giusta proporzione di corpo e d'animo; la seconda, che non pecchi di soverchia oscurità, né per troppa chiarezza divenga popolare; la terza che abbia bella vista; la quarta che non abbia forma umana; la quinta che vi si richiede è il motto, quasi anima d'un corpo. Danno poi quasi per legge al motto ch'egli sia breve, di lingua peregrina e non molto oscuro<sup>37</sup>;

L'emblema dunque, con la sua commistione di *pictura* e *poesis* diventa oggetto di studio ed elaborazione teorica. Durante tutto il medioevo bestiari e manuali di alchimia avevano dato grande importanza alla simbologia di animali e alberi, e alla potenza della loro raffigurazione, ma fu soprattutto la riscoperta nel 1419 nell'isola greca di Andros, da parte del mercante e religioso fiorentino Cristoforo Buondelmonti, di un testo dal titolo *Hieroglyphica* di Horapollo, un trattato sui geroglifici. Oltre alle parole, dunque, anche le immagini possono essere portatrici di significato, come nel linguaggio sacro degli antichi egizi: «*Verba significant et res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem*», le parole significano e le cose sono significate, tuttavia anche le cose talvolta significano, come i geroglifici di Horo e Cheremone. Così scrive l'Alciato intorno agli anni Venti del Cinquecento nell'introduzione ad un'altra sua opera<sup>38</sup>. Perso il suo valore fonetico, di cui gli umanisti non hanno idea, rimane del geroglifico solo la muta immagine con la sua potenza simbolica, e viene considerato, negli ambienti neoplatonici fiorentini, come metafora delle figure che potremmo trovare nel mondo delle Idee. Il traduttore dei *Hieroglyphica*,

---

36 A. Alciato, *Il Libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531e del 1534*; Introduzione, traduzione e commento di M.Gabriele, Adelphi, Milano, 2009; intr. XLIV.

37 T. Tasso, *Il Conte o vero de l'Imprese*, in

38 Alciato, op. cit., intr. XLIII e ss.

Filippo Fasanini, fu il primo a concepire la possibilità di accompagnare alle immagini mute un motto o un detto, così da utilizzare queste immagini nell'ambito dell'incisione di gladi, anelli, drappi e varie suppellettili<sup>39</sup>. Prendendo spunto dunque da questa indicazione del Fasanini, l'Alciato si propone di scrivere un'opera nella quale poeta e pittore si fondono, ovvero utilizzando il linguaggio verbale dei suoi epigrammi l'autore si propone di essere fonte d'ispirazione e modello per incisori che dalle sue parole daranno forma alle immagini degli emblemi da apporre su cappelli, elmi, scudi e fregi<sup>40</sup>. Nel corso del secolo il ruolo della parola si fece sempre più centrale, sia nell'emblema che nell'impresa, sicché leggiamo nel trattato già citato del Tasso sulle imprese che *ne l'impresa è ricercato il motto, a guisa d'anima, che dia vita al corpo*<sup>41</sup>. Il motto di un'impresa segue dunque delle regole ben precise, deve essere breve, deve chiarire, o meglio completare il significato dell'immagine senza però renderla “volgare”, ovvero mantenendo sempre un elemento che procuri meraviglia. L'importanza che prende la parola fa sì che più importante diventi anche la figura del poeta come inventore di emblemi e insegne, dal momento che egli è il fautore, secondo ciò che scrive il Tasso, della decodificazione della loro simbologia, la quale passa dall'essere vista e sentita come elemento misterico e quasi iniziatico, a divenire possesso sociale e fattore determinante della moda del secolo, sia per quanto scudi, elmi e suppellettili varie su cui incidere la propria impresa, ma anche per quanto riguarda le divise, dove la simbologia non riguarda solo elementi iconici, ma anche gli stessi colori di cui è fatta. Di qui, come dicevo all'inizio del capitolo, il proliferare di trattati e opere iconografiche su questo tema.

Altra caratteristica fondamentale dell'impresa è l'assenza di figure umane e il fatto che il

---

39 Alciato, op. cit., intr. LIII.

40 Il Giovio sostiene che questa usanza sia stata introdotta in Italia per emulazione dei cavalieri francesi che discesero nella penisola al seguito di Carlo VIII: “*Ma a questi nostri tempi, dopo la venuta di re Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia, ognuno che seguitava la milizia, imitando i capitani francesi, cercò di adornarsi di belle e pompose imprese, delle quali rilucevano i cavalieri, appartati compagnia da compagnia con diverse livree, perciò che ricamavano d'argento, di martel dorato i saioni e le sopraveste, e nel petto e nella schiena stavano l'imprese de' capitani, di modo che le mostre delle genti d'arme facevano polposissimo e ricchissimo spettacolo e nelle battaglie si conosceva l'ardire e il portamento delle compagnie.*” Citazione tratta dall'articolo: *Dalla parola all'immagine: “anima” e “corpo” delle imprese tra Cinque e Seicento*, di Natalie Mafuta Ma all'interno degli atti del congresso: *La letteratura degli italiani, Rotte Confini, Passaggi*, Associazione degli Italianisti XIV CONGRESSO NAZIONALE Genova, 15-18 settembre 2010.

41 T.Tasso, Op. cit.,

motto sia come espresso dagli oggetti raffigurati, ovvero questi sono l'io narrante, che non si nomina mai né direttamente né tramite l'utilizzo di pronomi.

Il cartografo e scrittore Girolamo Ruscelli, commentatore dell'Ariosto e autore del *Discorso intorno all'invenzioni dell'Imprese, dell'Insegne, de' Motti e delle Livree* ritiene che fu proprio il poeta di Reggio Emilia colui che riuscì meglio in quest'operazione di invenzione e disvelamento di motti, imprese e divise<sup>42</sup>.

---

42 C. Ossola, *Autunno del Rinascimento - «Idea del Tempo» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Leo Olschki Editore, Firenze, 1971. Pp. 221-222.

## 2.2. Divise e imprese d'amore nell'*Orlando furioso*

Chi con colori accompagnati ad arte,  
letizia o doglia alla sua donna mostra,  
chi nel cimier, chi nel dipinto scudo  
disegna Amor, se l'ha benigno o crudo.

*Or. Fur., XVII, 72.*

Questi versi del *Furioso* si riferiscono alla giostra indetta a Damasco dal re della città Norandino, per festeggiare il ritorno dell'amata Lucina, che era stata rapita con altri compagni, dall'Orco, ed è proprio con questi versi significativi che si apre l'articolo di Abd-el-Kader Salza dal titolo *Imprese e Divise d'Arme e d'Amore nell' "Orlando Furioso"*<sup>43</sup>.

Era moda del tempo, oltre all'interesse per le imprese e gli emblemi, come ho accennato nel capitoletto precedente, utilizzare una particolare simbologia legata ai colori, in special modo ai colori di cui erano composte le sopravvesti. Questo particolare passa naturalmente anche in letteratura e se ne ritrovano tracce sia nel *Furioso*, il cui autore era profondo conoscitore della vita di corte e delle convenzioni sociali del tempo, che nell'*Erotokritos*, come vedremo più avanti.

Il Salza inizia la sua digressione sull'argomento esponendo le teorie cromatiche di alcuni autori del Cinquecento e del primo Seicento, concentrandosi in particolar sull'opera di Sicillo, araldo del Re d'Aragona, dal titolo *Trattato dei colori nelle Arme, nelle Livree e nelle Divise*, pubblicata in francese nel XV secolo e tradotta in italiano a metà Cinquecento, e su quella del Dolce, *Dialogo di M. Ludovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de i colori*, pubblicata a Venezia nel 1565. Interessante notare che nell'opera dell'araldo le interpretazioni dei colori sono basate su testi sacri e classici, mentre in quella del Dolce sono presenti per lo più citazioni di testi letterari e soprattutto dell'Ariosto, considerato dall'autore "valentissimo" nell'esprimere

---

43 Abd-El Kader Salza, *Imprese e divise d'Arme e d'Amore nel «Furioso»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 38, 1901, pp. 310-363.

attraverso i colori e veicolare dei significati simbolici<sup>44</sup>.

Vale la pena riportare lo schema riassuntivo del significato dei singoli colori presente in Sicillo e l'interpretazione dei loro accoppiamenti:

Oro = giusto, santo – ricchezza, nobiltà.

Argento = purezza, innocenza, giustizia.

Rosso = altezza, nobiltà, ardire; nei testi sacri martirio.

Azzurro = lealtà, scienza.

Nero = malinconia, semplicità.

Verde = allegrezza, gioventù – bellezza, bontà.

Porpora (rosa secca) = abbondanza di tutti i beni (colore misto di tutti).

Questo per quanto riguarda i singoli colori. Vediamo ora i loro accoppiamenti, elemento fondamentale nelle sopravvesti. In ogni caso, anche gli accoppiamenti devono rispettare dei canoni di “buon gusto”, per esempio non è il caso di accoppiare due metalli, oro e argento<sup>45</sup>.

Bianco e incarnato = maggior favore presso qualcuno.

Bianco e azzurro = cortesia e saggezza.

Bianco e berrettino (grigio) = speranza veder esaudito il proprio desiderio.

Bianco e giallo = gioia in amore.

Bianco e rosso = ardire in onorevoli imprese.

Bianco e verde = gioventù virtuosa.

Bianco e taneto (colore misto tendente al rosso) = sufficienza.

Bianco e violetto = fedeltà in amore.

Questi gli accoppiamenti per il bianco. I seguenti per il rosso e poi quelli col giallo.

---

44 Salza, op. cit., p 323.

45 «Però se il campo è d'oro, o d'argento fa bisogno che vi sia sopra colore oppure se il campo è di colore, che vi sia sopra il metallo, né si deve mai porre colore sopra colore, né metallo sopra metallo». Da *Trattato dei colori nelle armi, nelle livree et nelle divise*, Sicillo Araldo, in Venetia, appresso Lucio Spineda, 1606; pag 11. L'edizione da me consultata è quella digitalizzata presso la Österreichische Nationalbibliothek, reperibile in rete.



Rosso e turchino = desiderio di sapere.

Rosso e giallo = desiderio di avere.

Rosso e berrettino = speranza alta.

Rosso e nero = noia.

Rosso e taneto = forze perdute.

Giallo e azzurro = giocondi piaceri.

Giallo e berrettino = gravi pensieri per non poter soddisfare il desiderio.

Giallo e verde = speranza di felicità.

Giallo e violetto = gioia d'amore.

Giallo e nero = costanza<sup>46</sup>.

L'importanza data al valore simbolico dei colori e dei loro accoppiamenti era grandissima e veicolava anche messaggi e significati morali. Per capirne la portata vorrei citare alcuni brani dell'opera di Sicillo tratti dai capitoli dal titolo “L'habito morale dell'uomo per i colori” e “L'habito morale della donna per i colori”.

Per quanto riguarda l'uomo, la camicia dev'essere bianca a coprire tutto il corpo, “a dimostrare che l'uomo dev'esser casto, candido e di coscienze pura, sì come ancora il bianco è netto, e puro, senza macchia”, la berretta dev'essere scarlatta a dimostrare la prudenza, il cappello azzurro, “che dimostra scientia, la quale viene da Dio, ch'è nel cielo, ch'è azzurro”. Il giuppone, che aveva sia funzione di tunica che di sopravveste, doveva essere nero, a dimostrare la magnanimità, le calze e le stringhe grigie (berrettino), a dimostrare la speranza di giungere a perfezione e la fatica che si accompagna a questa speranza, “le scarpe doveranno esser nere come sono comunemente, e significano semplicità nei passi. I guanti doveranno esser gialli perché significhino liberalità, allegrezza; la cintura doverà esser violetta, che significa amore e cortesia, la quale deve per sempre cinger l'huomo. Il saggio doverà esser di color taneto oscuro, che significa dolore, e mestizia, della quale siamo sempre vestiti”<sup>47</sup>.

La donna non è da meno: le scarpe devono essere nere, colore della semplicità, “deve

46 Salza, op. cit. , pp 318 – 320.

47 Sicillo, op. cit, c. 24.

poi (e sia di qual stato esser si voglia) aver le calze violete, perché questo colore significa perseveranza, essendo mezzano tra il rosso, e il nero ancora, che tiri più al nero che al rosso montando, così la perseveranza deve sempre salir di bene in meglio, e devono tutte le donne esser adorne di questa virtù, perseverando nel camino delle buone opere”, le cinte delle calze devono essere bianche e nere, colori che difficilmente mutano e che dunque mostrano come la perseveranza rimanga immutata. La camicia deve essere “candidissima” e anche la sottana dev'essere di “damasco bianco, per dare ad intendere che la deve essere casta e pura, e lontana da ogni maniera di lussuria, non sopportando il bianco sopra di sé alcuna macchia o fregio”, il cordone di colore azzurro a significare lealtà, “la quale deve sempre legare il corpo d'una donna”, la cintura nera, per mostrare la sua magnanimità, la borsa d'oro per mostrare la propria liberalità. “La robba di una donna ricca doverà essere medesimamente di panno d'oro, perché sì come l'oro attira in sé la vista degli uomini, medesimamente le belle maniere di una donna sono la cagione, ch'ella è mirata, e tenuta in stima: deve poi avere intorno la testa alcuna cosa nera, per darle ad intendere, che deve pensare alla morte”. Alcuo ornamento sul capo deve essere in ogni caso d'oro, a dimostrazione della ricchezza della famiglia, e infine le tempie devono essere adorne d'incarnato, che significa prudenza, “la quale deve accompagnare la Donna in tutte le cose”<sup>48</sup>.

Il Salza prende inoltre in considerazione, come trattato riassuntivo della tradizione precedente, l'opera di Giovanni de' Rinaldi *Il Mostruosissimo mostro*<sup>49</sup>.

Il trattato è suddiviso in due parti, la prima riguardante i colori e la seconda le erbe e i fiori. Interessante notare la motivazione che spinge il de' Rinaldi a occuparsi dei colori:

Fra tutte l'altre maniere ritrovate dall'argutia de l'ingegno umano per isprimere i concetti, et le passioni dell'animo, giudico sia stata nobilissima l'invenzione delle colorate divise, et imprese, imperoché leggiadramente con quelle si può far palese l'intrinseco, et far conoscere alle amate donne in quale stato, per amarle, si trovi<sup>50</sup>.

Ancora una volta si sottolinea dunque l'importanza di questo codice cromatico, e per

---

48 Sicillo, op. cit., p. 25.

49 *Il Mostruosissimo mostro*, di Giovanni de' Rinaldi. L'edizione da me consultata è quella reperibile in rete, ovvero quella stampata a Brescia, presso Iacomo Turlini nel 1619.

50 De' Rinaldi, op. cit., p. 9. Esattamente questa è il motivo dell'attenzione e della precisione dedicata dal Kornaros nella descrizione delle divise e delle imprese (o emblemi) dei partecipanti alla giostra del 25 Aprile nel secondo libro del poema.

sottolinearne la validità, l'autore cita nell'opera vari passi del *Furioso*<sup>51</sup>. Procederò dunque ad un'esposizione per sommi capi della prima parte dell'opera, quella riguardante i colori.

L'esposizione comincia col verde, che indica speranza, perché è di speranza e gioia che si riempie il cuore quando a primavera la natura allietta la nostra vista. La prima citazione ariostesca è tratta dal Canto XLIV, quando Ruggero giunge a Parigi, e la folla lo ricopre di verdi foglie. Al contrario, cita l'ottava quarantasette del Canto XXXII, che vale la pena qui riportare per intero<sup>52</sup>:

Era la sopraveste del colore  
in che riman la foglia che s'imbianca  
quando dal ramo è tolta, o che l'umore  
che facea vivo l'arbore le manca.  
Ricamata a tronchi era, di fuore,  
di cipresso che mai non si rinfranca,  
poi c'ha sentita la dura bipenne:  
l'abito al suo dolor molto convenne.

Qui il Verde della foglia appassisce e simboleggia dunque la fine della speranza nell'amore verso Ruggero, che tarda a raggiungere la sua amata, e i tronchi di cipresso tagliati l'irreversibilità della malinconia della sua donna.

Secondo colore il Rosso, che per il de' Rinaldi vale soprattutto come sete di sangue e vendetta, così infatti vestivano i Lacedemoni per terrorizzare i loro nemici. Ma anche Amore, con le sue saette, impone sofferenze e fa le sue mille vendette sugli uomini, sicché il rosso, così come in Sicillo, sta a significare passione amorosa, fuoco che arde, ma può ardere anche il fuoco della sofferenza e del desiderio di rivalsa appunto, come ci

---

51 Il Salza aggiunge alle citazioni del de' Rinaldi anche due esempi tratti dalle *Rime*, a dimostrazione dell'interesse dell'Ariosto per la cromatica al di là dei paladini e degli eroi del suo poema, il primo da un sonetto: «Non senza causa il giglio e l'amaranto, / l'uno di fede, e l'altro fior d'amore / del bel leggiadro lor vago colore, / vergine illustre, v'orna il vostro manto. // Candido e puro l'un mostra altrettanto / in voi candore, e purità di core; / a l'animo sublime l'altro fiore / di costanza real dà il pregio, e il vanto». Bianco dunque candore, il rosso passione d'amore e costanza. Il secondo esempio è un componimento dedicato all'amata Alessandra Benucci, in cui il poeta, oltre a tessere le lodi del bell'abito nero vestito dalla vedova, si chiede quare sia il significato delle viti ricamate su di esso: «Non fu senza lodi il puro, e schietto / serico abito nero [...] Deh, se lece, il pensiero / vostro spiar, de l'implicate fronde / de le due viti, d'onde / il leggiadro vestir tutto era ombroso, / ditemi il senso ascoso». Le viti sono simbolo d'amore, ma il povero poeta non sa se rivolto a lui o al marito trapassato, come espressione di un legame che va oltre la morte. Salza, op. cit., pp. 330-331.

52 G. de' Rinaldi, op. cit., cc 8-10.

mostra l'autore con questo esempio (*Furioso*, XLIV, 77):

A quest'impresa non gli piacque torre  
l'aquila bianca nel color celeste,  
ma un candido liocorno come giglio,  
vuol ne lo scudo, e'l campo abbia vermiglio.

Ruggiero sta partendo per il levante con l'intenzione di uccidere Leone, principe di Bisanzio, promesso sposo di Bradamante. Per quanto riguarda questa immagine, comunque, è valida anche un'altra interpretazione, ovvero che il rosso, anche in accordo con quanto dice Sicillo, rappresenti l'ardore dell'amore e il liocorno la sua purezza.

L'Incarnato, o rosa, rimanda alla sfera della sessualità, così come la rosa è simbolo della verginità che viene colta dal fortunato amante.

L'Azzurro, colore del cielo, è anche il colore dell'altezza d'animo e di pensiero: d'azzurro vestivano i sacerdoti nell'antica Grecia, di vesti azzurre venivano vestiti i cadaveri degli uomini pii; per quanto riguarda il *Furioso*, Ruggiero, come scrivevo più sopra, cavaliere saggio e valente, aveva come sua impresa l'aquila bianca in campo azzurro.

Secondo il de' Rinaldi il Giallo significa “havere ridotta in suo dominio alcuna cosa”, dunque possesso (da questa interpretazione forse il significato che ha ancora oggi di gelosia).

Il Bianco è, fin dall'antichità e ancora oggi, metafora di purezza, castità,

[...] Né dagli antichi par, che si dipinga  
la santa Fe' vestita in altro modo,  
che d'un vel bianco che la copre tutta,  
ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta.  
(XXI, 1)

Dopo molte citazioni del Petrarca, alla fine del capitoletto dedicato al bianco, l'autore ci scrive quali siano i suoi significati: “castità, onestà, fede, felicità, allegrezza, vittoria, trionfo, sincerità d'animo, e cuore, però tutti quelli che avranno ornato l'animo di tutte queste dotii, senza fallo lo potranno far chiaro con questo colore”<sup>53</sup>.

Il nero è il colore del lutto, del dolore per la perdita definitiva: nera è la veste di

---

53 De' Rinaldi, op. cit., c 20.

Brandimarte, in lutto per la morte del padre, di nero veste Isabella dopo la morte dell'amato Zerbino. Oltre al lutto, il nero è anche il colore della malinconia d'amore, come mostra Orlando quando parte alla ricerca dell'amata:

[...] non l'onorata insegna del quartiere,  
distinta di color bianchi e vermigli,  
ma portar volse un ornamento nero;  
e forse acciò che al suo animo assimigli<sup>54</sup> [...]  
(VIII, 85)

Guidon Selvaggio, prigioniero delle “donzelle” che impongono la loro crudele legge sull'isola dove le loro progenitrici furono abbandonate dai loro incostanti amanti, appare in questo modo:

Quel venne in piazza sopra un gran destriero,  
che, fuor ch'in fronte e nel piè manco,  
era, più che mai corbo, oscuro e nero:  
nel piè e nel capo avea alcun pel bianco.  
Del color del cavallo il cavalliero  
vestito, volea dir che, come manco  
del chiaro era l'oscuro, era altrettanto  
il riso in lui verso l'oscuro pianto.

Per il de' Rinaldi e per l'Ariosto sembra dunque che il nero abbia solo il significato di tristezza, dolore e mestizia, perdendo così le connotazioni positive che aveva ancora in Sicillo.

Segue un colore particolare, il Leonato o Taneto (tanè), colore che trae il suo nome proprio dalla figura del leone, e che è portatore di tutti gli attributi di cui è portatore appunto il più regale tra gli animali: coraggio, costanza, forza d'animo e di corpo.

Il colore Morello è simbolo d'amore per eccellenza, ne parla Ovidio nelle Metamorfosi, quando narra che il frutto del gelso, che era bianco, si tinse di rosso scuro per il sangue di Piramo e Tisbe. Bradamante fa intessere dalle sue damigelle dei paramenti di questo colore (con finimenti bianchi e d'oro), dei quali ornare Frontino, il cavallo di Ruggiero,

---

54 Nell'ottava 13 del canto VI Ariodante, convinto del tradimento di Ginevra decide di mostrare in questo modo il proprio dolore all'esterno con una combinazione di colori: «[...] nuove armi ritrovò, nuovo cavallo; / e sopraveste nere, e scudo nero / portò, fregiato a color verdegiallo», dove al nero del dolore si aggiunge il verdegiallo dell'amore appassito e privo ormai di speranza, come visto nella parte dedicata al colore verde.

che manda in dono al suo amato, come per significare la forza dell'amore che prova per lui (XXIII, 28).

Il Mischio<sup>55</sup> è un colore che esprime l'instabilità e la bizzarria della mente, sicché si ritrova nell'insegna di Alcabruno, capo clan scozzese, e nella maculata<sup>56</sup> pelle di drago di cui è vestito Rodomonte:

Di più colori e di più augei bizzarra  
mira l'insegna d'Alcabrun gagliardo,  
che non è duca, conte, né marchese,  
ma primo nel selvatico paese.  
(X, 85)

Come abbiamo visto più sopra con Guidone, il colore del suo cavallo esprimeva la mestizia del suo animo, e così per quanto riguarda il mischio, il cavallo che Norandino regala a Marfisa è “tutto sparso di macchie e di rotelle”, a indicare l'indole bizzarra e mutevole di Marfisa.

Conclude il de' Rinaldi la sua esposizione sui colori con i due metalli, l'oro, espressione di “ricchezza manifesta” e virtù, sicché i biondi sarebbero preferibili come oggetto d'amore poiché i loro capelli attirano lo sguardo e il desiderio degli altri<sup>57</sup>, e l'argento, “overo argenteo color pallido, il cui pianeta dicono essere la luna, importerà perturbatione, e passione amorosa”, è il colore della doglia, del pallore sgomento che ci prende quando l'amore non è ricambiato e porta sofferenza<sup>58</sup>. Gli esempi che vengono fatti per quest'ultimo però riguardano più che altro il pallore descritto sul volto degli amanti afflitti più che esemplificare l'utilizzo dell'argento nelle vesti per esprimere questi sentimenti.

Tornando al Salza, leggiamo come, grazie all'esempio di Orrigille, i colori a volte vengono utilizzati per trarre in inganno, come accade a povero Grifone, innamorato della perfida donna che per sua sventura incontra lungo la via di Damasco “in un vestire azzur d'oro fregiato”, dove l'altezza d'animo che simboleggia l'azzurro e la nobiltà

---

55 «Che risulta dalla fusione o dall'accostamento di colori o di tinte diverse; veriegato o sfumato di colori diversi; screziato». *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1978.

56 Anche il pelo del cavallo, quando maculato, ha lo stesso significato, come scriverò più avanti per quanto riguarda il Caramanita nell'*Erotokritos*.

57 Per quanto riguarda il giallo o l'oro dei capelli nel *topos* delle bellezze si veda Peri, *Il quarto dov'è?*,

58 «Dolore amoroso, tema, sospetto e gelosia». De' Rinaldi, op. cit., c 33.

dell'oro non corrispondono certo all'animo di chi li porta.

Interessante è vedere come, allo stesso modo delle spade e delle armi, per le quali spesso e volentieri si sfidano i vari paladini<sup>59</sup>, imprese e colori delle sopravvesti possano portare a duelli mortali, come accade a Dardinello, ucciso in battaglia da Rinaldo per il quartiere bianco e rosso che portava, Ruggiero e Mandricardo per le armi e per l'insegna sullo scudo (l'aquila in campo azzurro che abbiamo visto precedentemente):

Nel campo azzur l'aquila bianca avea,  
che de' Troiani fu l'insegna bella:  
perché Ruggier l'origine traea  
dal fortissimo Ettor, portava quella.  
Ma questo Mandricardo non sapea;  
né vuol patire e grande ingiuria appella,  
che ne lo scudo un altro debba porre  
l'aquila bianca del famoso Ettore<sup>60</sup>.

---

59 E ciò accade anche nell'*Erotokritos*, quando, prima del torneo del 25 Aprile, il Caramanita e il Cretese si sfidano a duello per la spada che porta quest'ultimo.

60 Anche in prosa incontriamo episodi di questo tenore e vorrei riportare qui in nota alcune citazioni della novella CL del Sacchetti, esempio del declino della civiltà cavalleresca e del trionfo della più prosaica mentalità borghese: “Uno cavalier de' Bardi di Firenze, piccolissimo della persona e poco o quasi mai niente non che uso fosse in arme, [...] essendo eletto podestà di Padova e avendo accettato, cominciò a fornirsi di quelli arnesi che bisognavano d'andare al detto ufficio: venendo a voler fare uno cimiero, ebbe consiglio co' suoi consorti che cosa dovesse fare per suo cimiero. Li consorti si ristinsono insieme e dicono: - Costui è molto sparuto e piccolo della persona; e pertanto ci pare che noi facciamo il contrario che fanno le donne, le quali, essendo piccole, s'aggiungano sotto i piedi; e noi alzereno e fareno grande costui sopra il capo -.

Ed ebbono trovato uno cimiero d'un mezzo orso con le zampe rilevate e rampanti, e certe parole che diceano: «Non ischerzar con l'orso se non vuoi esser morso». [...]

Intrando in Ferrara [...] mandato inanzi e barbute e sopravveste e'l suo gran cimiero de l'orso, passando per la piazza del Marchese, essendo nella piazza molti soldati del Marchese, passando costui per mezzo di loro, uno cavaliere tedesco, veggendo il cimiero de l'orso, comincia a levarsi dal luogo dove sedea e favellare in sua lingua superbamente dicendo: - E chi è questo che porta il mio cimiero?-

E comanda a uno suo scudiere che meni il cavallo e rechi le sue armadure, però ch'egli intende di combattere con colui che'l porta e intende di appellarlo di tradimento.

Era questo cavaliere tedesco uno uomo valentissimo di sua persona, grande quasi come un terzuolo di gigante, e avea nome messer Scindigher”.

Il cavaliere tedesco non sente ragioni e desidera a tutti i costi combattere per il suo onore e per il suo cimiero. Il fiorentino, più pragmatico e espressione appunto della nuova società borghese e dei suoi valori, non ne ha alcuna intenzione:

“[...]Dicea il cavalieri de' Bardi: - E' può armarsi e fare ciò che vuole, ché io non sono uomo da combattere e combatter non intendo-.

Alla fine dopo molte parole dice costui: - Or bene, rechianla a fiorini, e l'onore stia dall'uno de' lati: se vuole che io vada a mio viaggio, come io c'entraì, io me ne andrò incontenente; se vuole dire che io non porti il cimiero suo, io giuro su le sante Dio guagnele ch'egli è mio e che io lo feci fare a Firenze a Luchino dipintore e costòmi cinque fiorini; se egli il vuole, mandimi fiorini cinque e tolgasi il cimiero -.

Costoro ritornorno con questo a messer Scindigher, il quale, come gli udì, chiama a un suo famiglio e fa dare a costoro cinque ducati di zecca, e dice al famiglio vada con loro per quello cimiero, e così feciono; che portorno fiorini cinque, e'l cavaliere per lo migliore se gli tolse e diede il cimiero; il quale

(XXVI, 99)

Nell'Ariosto il rosso, benché, come scrivevo sopra, per il de' Rinaldi significhi fondamentalmente sete di vendetta e furore, è utilizzato per significare ardore, qualunque sia la sua accezione. Nell'episodio di San Giovanni e Astolfo abbiamo “ardore di carità<sup>61</sup>”, il santo infatti “ 'l manto ha rosso” e rossi sono anche i cavalli coi quali volano sulla luna. Furore distruttivo indica il drappo che copre lo scudo di Atlante (IV, 17). Nel canto XLII Rinaldo, dopo aver saputo che Angelica ha donato il fior del suo candore e il suo cuore ad un umile fante, pazzo di gelosia si dirige verso Levante, e nelle tenebrosa selva delle Ardenne gli si para d'inanzi uno strano mostro dai mille occhi senza palpebre, mille orecchie e serpenti come capelli: è la Gelosia. Rinaldo soccomberebbe certamente nella pugna se non intervenisse a cavarlo d'impaccio un misterioso cavaliere, che poi scopriremo essere lo Sdegno, che si presenta così:

Ma lo soccorse a tempo un cavalliero  
di bello armato e lucido metallo,  
che porta un giogo rotto per cimiero,  
di rosse fiamme ha pien lo scudo giallo;  
così trapunto il suo vestire altiero,  
così la sopravvesta del cavallo:  
la lancia ha in pugno, e la spada al suo loco,  
e la mazza all'arcion che getta foco.  
(XLII)

Qui il giogo rotto sta a significare la fine della schiavitù d'amore, e le fiamme rosse l'ardore dell'ira e il giallo il dominio di sé.

Abbiamo visto dunque l'importanza che questi elementi cromatici hanno nell'interpretazione di alcuni passi dell'Ariosto, ora vedremo di applicare questa griglia interpretativa anche ai cavalieri dell'*Erotokritos*.

---

con uno mantello coperto il portorno a messer Scindigher, al quale parve aver vinto una città”.

Il cavaliere fiorentino trovò un altro cimiero, con impresso un babbuino giallo a cui fece brandire un piccone, simbolo della famiglia de' Bardi, ma la sua attenzione non era certo rivolta a questioni araldiche o di onore, ma al costo di tutta questa operazione:

“[...]Si che egli avanzò fiorini tre, e'l tedesco rimase con l'orso; e costui lo rimutò in babbuino, e andossene alla podesteria dove dovea”. F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, UTET, 2004, Torino; Vol I, Novella CL, pp. 407-410.

61 Salza, op. cit, p. 340.



# **CAPITOLO 3**

## **DIVISE ED EMBLEMI NELL'*EROTOKRITOS***



### 3.1. Gian Carlo Persio – La nobilissima Barriera della Canea – Poema cretese del 1594

Deh come fatta è vile a' giorni nostri  
la milizia, ch'un tempo era sì degna!  
Non manca già chi ben cavalchi e giostri,  
né chi con leggiadria l'asta sostegna.  
Non vi manca guerrier ch'armato mostri  
sovraposta superba e ricca insegna,  
non già per acquistar nel mondo fama,  
ma sol per farsi noto a colei ch'ama.

Vie più si studia in cittadina piazza  
tra lieti palchi e ben ornate schiere  
a far dove si scherza e si sollazza  
fregi e divise al popolo vedere,  
che sotto grave e ruvida corazza  
in campo ad assalir squadre guerriere,  
e dimostrarsi in alcun gran conflitto  
più con ardir che con vaghezza invito.

G. Marino, *Adone*, Canto XIV, ott. 1-2<sup>62</sup>

Nel corso del XVI secolo cambia profondamente il significato e lo scopo della giostra cavalleresca. La centralità che le armi e le capacità guerresche avevano avuto in essa per tutto il Medioevo con lo sviluppo della raffinata cultura rinascimentale viene a mano a mano perdendosi per essere sostituita dalla centralità dello spettacolo: le giostre diventano fondamentalmente degli spettacoli teatrali, nei quali la bellezza e la raffinatezza delle vesti e delle sopravvesti dei partecipanti, unita alla leggiadria del cavalcare e del portare le armi, hanno soppiantato l'ardimento del cavaliere e

---

62 G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 1977.

l'importanza della tecnica guerresca. Proprio di questo si duole Giambattista Marino nei versi che ho sopra citato.

L'ammorbidimento e la quasi scomparsa dell'aspetto militare è dovuto certamente alla trasformazione dei gusti e delle tecniche militari stesse, ma pare che l'avvenimento che segnò profondamente il pubblico e portò a questo tipo di trasformazione sia stata la tragica morte di Enrico II di Francia durante una giostra nel 1559 e forse ancor di più il successo che ebbe due anni dopo lo spettacolare torneo svoltosi a Ferrara per festeggiare il cardinalato di Luigi d'Este<sup>63</sup>.

Il mondo da cui i sovrani e le corti traevano ispirazione per l'allestimento e lo svolgimento di tornei cavallereschi, soprattutto nel XVI secolo, era quello della poesia epica e più avanti quello della mitologia, come testimonia anche il testo di cui illustrerò in seguito brevemente alcuni particolari. Mentre nel corso dei secoli precedenti furono i tornei a ispirare i poeti che volessero cimentarsi con l'epica, nel corso del '500 accadde esattamente il contrario, erano le giostre che si ispiravano alla poesia, e quanto più i tornei reali si trasformavano in una sorta di rappresentazioni teatrali, tanto più fioriva una trattatistica nella quale si esaltava l'utilizzo delle armi che nella realtà erano sempre meno protagoniste<sup>64</sup>.

La giostra organizzata nel periodo di Carnevale dell'anno 1594 alla Canea è un esempio di ciò di cui ho parlato sopra e di come le consuetudini occidentali fossero profondamente inserite nella vita sociale dell'isola. Questi tornei venivano indetti in occasione di festività, come per esempio il Carnevale, ma soprattutto per celebrare l'insediamento di personalità di spicco nell'amministrazione locale. Ad esempio questa giostra ha lo scopo di celebrare l'arrivo sull'isola di Matteo Zane, in quanto rettore della città. Il poeta Gian Carlo Persio fu incaricato dallo stesso Zane di comporre un poemetto in ottave nel quale fossero descritte le meraviglie sceniche e le gesta dei cavalieri partecipanti<sup>65</sup>. Giostre e tornei sono attestati sull'isola almeno a partire dalla fine di XV sec. e continueranno fino alla conquista turca di Creta avvenuta nel 1669.

---

63 F. Erspamer, *Cavaliere di carta*, in "La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo e Età Moderna", Atti del VII convegno di studio, Narni 14-15-16 ottobre 1988, Centro Studi Storici, Narni 1990. P 152.

64 *Ivi*, p. 153.

65 Gian Carlo Persio, *La nobilissima Barriera della Canea, poema cretese del 1594*. Introduzione e testo di C. Luciani, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia & Biblioteca Municipale Vikelea di Iraklion, Venezia 1994. Pag. 12 e ss.

A parte la discutibile qualità letteraria dell'opera, ma ciò è questione di gusto, questo poemetto è interessante per il nostro studio sull'*Erotokritos* per il fatto che con ogni probabilità il poeta fu presente, e può essere interessante notare se vi sono delle similarità tra il torneo qui descritto e la giostra di cui si narra nel secondo libro dell'opera. In ogni caso, come dicevo prima, la pratica della giostra era cosa non nuova per il pubblico cretese, e soprattutto era diffusa la pratica della scherma sia per quanto riguarda gli adulti che i minorenni. I lettori o gli ascoltatori dovevano dunque apprezzare le descrizioni dei tornei e delle varie fasi delle singolar tenzoni, apprezzamento di cui è espressione, a mio parere, la descrizione particolareggiata da parte di Kornaros della giostra del 25 Aprile, la quale occupa interamente il secondo libro coi suoi 2464 versi.

I dati biografici dell'autore sono desumibili solo per ipotesi, e attualmente quella più accreditata è quella del Panaghiotakis, ovvero che sotto lo pseudonimo di Gian Carlo Persio si celi un appartenente alla famiglia veneto-cretese degli Zancarolo (Zan = Gian ; Carlo = Carolo), e che Persio sia anagramma del nome Piero grecizzato Pieros<sup>66</sup>. Ad ogni modo l'autore doveva essere profondo conoscitore della realtà isolana e conoscitore anche della lingua greca, dal momento che alcuni versi del poema furono scritti in greco<sup>67</sup>, e vista l'enfasi e l'attenzione con cui viene descritto uno dei cavalieri partecipanti, Zorzi Zancarolo, si potrebbe ritenere fondata questa ipotesi, anche perché un Pietro Zancarolo è autore di un'altra operetta poetica edita a Venezia nel 1602, col titolo di *Trofeo d' Amore*.

Il poema consta di 235 ottave intervallate in sei occasioni da versi endecasillabi sciolti (in che verso fosse scritta la parte in greco perduta non si sa, probabilmente si trattava di decapentasilabi). Come rilevato dal Luciani nell'introduzione al testo, è molto forte l'influenza ariostesca ma ancor più quella del Tasso, e l'attenzione profusa dal poeta nella descrizioni dei macchinari e dei marchingegni scenici utilizzati durante lo spettacolo è di gusto quasi barocco, in ogni caso in linea con operette analoghe dell'epoca.

Utile a questo punto sarebbe fare un breve sunto dell'opera: Dopo aver descritto

---

<sup>66</sup> *Ivi*, pag 26.

<sup>67</sup> Si tratta della parte mancante tra le ottave 111 e 112 che purtroppo non è stata copiata in alcuno dei tre manoscritti dell'opera, come vedremo in seguito.

brevemente il luogo in cui si svolgerà il torneo, ovvero uno spazio ricavato tra il porto e la fortezza della Canea (oggi Chanià), il poeta ci rivela qual è il “casus belli”, ovvero il “cartello”: le donne spartane sono più belle delle cretesi. Non potendo ammettere questa insolenza sono stati convocati i più valenti cavalieri dell'isola. Questa tesi viene dunque sostenuta dai “mantenitori” avversari, e starà ai cavalieri cretesi dimostrarne la falsità. I quattordici partecipanti (come nella giostra di re Iraklis nell'Atene del Kornaros) sono personalità di spicco della nobiltà veneto-cretese, di quella veneta in senso più stretto, oppure provenienti da altre regioni d'Italia. I giudici sono tutti nobiluomini veneto-cretesi: Francesco Da Mosto è il rettore, due nobili delle famiglie dei Contarini e dei Gabrielli, un Zancarolo e un Vizzamano e infine il governatore della Canea, il colonnello Mario Gazzi come “maestro di campo”. A questo punto comincia lo spettacolo vero e proprio.

Giungono sul campo due colonne mosse dall'arte di un mago, e dalle colonne all'improvviso compaiono due cavalieri;

ma non sapea l'effetto e le cagioni  
di due colonne d'opre alte e divine,  
ch'eran di bianco marmo in vista vago  
quando repente le condusse un mago.  
(ott. 15)

I cavalieri sono Alvise Venier, che nella giostra sarà Arione, e Ottavio Vimercati-Sanseverini, (Argante), seguiti da i due padrini, per il secondo il Maderò, per il primo il padrino è appartenente alla famiglia Cornaro (*che dai regi di Cipro l'un discende*). Non sono riferiti i nomi di battesimo, purtroppo. Sono accompagnati da paggi e staffieri, i cavalieri sono riccamente vestiti di rosso<sup>68</sup> e all'ottava 21 vengono descritte le loro imprese:

Han due colonne per impresa, e parmi  
ch'un motto in lettere d'or tra lor si vede  
che dice. «Non più oltra!» e vol dir «d'armi  
si tratta qui, guerrier, qui ferma il piede!»

---

68 Per la simbologia dei colori delle vesti vedi la parte precedente riguardante l'*Orlando* oppure la successiva dedicata all'*Erotokritos*, qui riporto i colori delle sopravesti dei cavalieri per sottolineare l'importanza che veniva data a questo elemento, ovvero il codice cromatico, nello svolgimento di questi eventi.

Ben degna impresa, ché se gli duo marmi  
Ercole all'ocean termine diede,  
questi del guerreggiar termine e nerbo  
han due colonne sul cimier superbo.

I due guerrieri portano dunque sul cimiero la loro impresa, così come i cavalieri dell'*Erotokritos*.

Dopo due ottave dedicate all'origine dei due cavalieri, ricomincia la descrizione dello spettacolo: all'improvviso sulla scena compare una *verdigiante selva* con tanto di canto d'augelli, fresche acque, cacciatori e ninfe. La selva è apparsa grazie alle arti magiche di Merlino che in persona spiega al pubblico di aver tratto due cavalieri da quella stessa foresta ove erano stati imprigionati da Circe. Dopo vari giochi pirotecnici la selva scompare e appaiono i due, preceduti dalla sfilata dei loro *dodici paggi graziosi e belli*.

Di color verde è ciaschedun vestito [...]  
d'edre e lauri hanno il vestito guarnito.

Seguono i padrini, il Governatore Tulio Eliseo e il Capitano Marcello e infine giungono i cavalieri, Paolo Trivisano (Teseo) e Domenico Baffo (Perito) accompagnati dalle rispettive signore. Le loro splendenti sopravvesti passano dal rosso allo smeraldo a seconda della luce, e i loro elmi sono verdi e dorati. L'impresa del Trivisano è la seguente:

Di sette stelle Teseo l'elmo adorna  
l'orsa minor del ciel sì luminosa,  
famosa impresa che con lui soggiorna  
e nel suo crine altieramente posa.

L'impresa del Baffo:

Perito altera quercia ha per impresa,  
che, combattuta da diversi venti,  
del valor di se stessa vien difesa;  
né teme d'Austro i fremiti potenti:  
così d'animo altier tien l'alma accesa  
il guerrier che stupor porge alle genti  
e lo palesa intrepido di core,  
correspondente impresa al suo valore.

L'impresa della quercia sferzata dai venti ricorda quella del principe di Slavonia dell'*Erotokritos*, anche se lì si tratta di un'isola in mezzo ai flutti e i venti del mare, ma il significato è il medesimo, ovvero la rappresentazione della virtù che resiste alle difficoltà della vita<sup>69</sup>.

Segue come sopra la descrizione dell'origine dei due cavalieri. Un gran rumore preannuncia il successivo espediente scenico, ovvero una riproduzione della cittadella fortificata di Palmanova, la cui precisione lascia di stucco i presenti. Dalle porte della città escono i due padrini, il Capitano Francesco Fiorenzuola e l'Alfiere Fabrizio Calavrese e porgono ai giudici uno scritto con la presentazione e le imprese dei due cavalieri. Questi sono Marco Polani (Palmerino) e Zorzi Zancarolo Melibeo (Leonida).

La palma e'l sol, ch'all'elmo ha Palmerino  
tutti gli occhi a se trasse famosa impresa,  
e chiaro accenna il suo valor divino,  
c'ha sempre la vittoria e resta illesa.  
Dice il motto: «Ogni dì frutti destino,  
c'ha Febo in favor mio la luce accesa».  
Ma Leonida avea sopr'al cimiero,  
con spada e palma, un leon forte e fiero.

La spada all'una, all'altra man la palma  
il leon di Leonida teniva,  
per dimostrar la città vaga e alma,  
dove l'antico ceppo suo deriva.  
Il leon, c'ha d'invitto ardir la salma,  
mostra del mar l'alta reina e diva  
la spada, giustizia e la ragione,  
ch'egli difende sempre alla tenzone.

Dunque due imprese che hanno entrambe una palma, emblema che fin dall'antichità ha rappresentato un simbolo di vittoria e resistenza alle avversità, essendo un albero che si piega spesso sotto il peso dei propri frutti o del vento, ma ritorna poi sempre ritto, vincendo metaforicamente le avversità<sup>70</sup>. Nella seconda è presente anche la spada,

---

69 «SECURA SUIS RADICIBUS». Nella raccolta di vari autori di emblemi di area germanica, dal titolo *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Homini Christiani Exprimitur*, pubblicata a Francoforte nel 1677 troviamo esattamente la rappresentazione della quercia sferzata dai venti. Fonte: <http://diglib.hab.de/drucke/uk-36/start.htm>.

70 «INCLINATA RESURGO». Questo è il motto dell'impresa del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere e viene ripresa anche dal Giovio, spiegando cosa rappresenta, ovvero la «virtù del Duca, la



simbolo del dominio e della giustizia della Serenissima. Secondo lo schema già visto, dopo la descrizione dell'origine dei due cavalieri si passa a quella del nuovo ritrovato scenico che introduce colui che seguirà. Nell'oscurità della notte si ode un rimbombo ed ecco comparire un carro, guidato da Nettuno e sul quale vi è anche un cavaliere. Il carro è trainato da quattro cavalli marini e il dio in persona introduce, come fosse suo padrino, il cavaliere, che è Niccolò Pizzamano (Proteo), pronto a difendere l'onore delle belle dame cretesi. Le vesti dei suoi servitori sono gialle (*Gialli vestiti han li mancipi suoi*) e il cimiero del Pizzamano è il seguente:

Ha per impresa, con lo sguardo altiero,  
giovenetto falcon sopra il cimiero.

Preso ha'l falcon, non già colombo o airone,  
un piccolo augellin ch'in man le plora:  
forsi vuol dimostrar con quel falcone  
il cavallier che, giovenetto ancora,  
contra i più forti a guerreggiar si pone,  
dove la fama sua n'andrà sonora.  
Dice il suo motto: «S'io troppo m'attempo  
maggior frutti farò con maggior tempo».

Per quanto l'iconografia sia completamente diversa, il messaggio del motto è analogo a quello dell'impresa di Pistoforos nell'*Erotokritos* (*Col tempo spero diverrà dolce per me il frutto che ora non assaggio*) ed è tratto dalla tradizione biblica<sup>71</sup>.

Passata la grande impressione che ha prodotto sulla folla l'ingresso del Pizzamano, ecco che si sente arrivare al porto (il campo dove si svolge la giostra è nei pressi appunto del porto, come detto sopra) la galera della regina di Norvegia, che giunge accompagnata dal cavaliere Giovanni Calergi, anche noto come Don Falange, membro di una delle più importanti famiglie della nobiltà cretese. Ha giurato alla regina di Norvegia di vendicare la morte di suo padre, il re di Dacia. L'impresa di questo valoroso cavaliere è molto semplice: *ha per impresa il nero paragone*, ovvero la nera pietra utilizzata per saggiare l'oro. Dopo la consegna della armi da parte del padrino Giovanni Zancarolo è la volta di un'altra memorabile entrata in scena: lampi e tuoni precedono la discesa dal cielo di un

---

quale non aveva potuto opprimere la furia della fortuna contraria, benché per qualche tempo fusse abbassata. Piacque molto a Sua Eccellenza e ordinò che si facesse lo stendardo». Alciato, *Libro degli emblemi*, pp154-156.

71 Vedi *Ps 1*, 2-3: Dabit fructum in tempore suo.

cavaliere armato che porta con se la testa della Medusa. Questo cavaliere è Marin da Molino (Perseo). Comincia una rappresentazione del salvataggio di Andromeda dalle spire di un mostro marino da parte di Perseo, la quale una volta in salvo si allontana sul carro del Tempo, accompagnata dai paggi del cavaliere vestiti di bianco e oro:

Appresso vanno poi paggi e scudieri,  
di bianca seta e d'or ciascun ornato.

Arriva poi il padrino, Vittore Gabrielli, a consegnare le armi al suo protetto e viene poi descritta la sua impresa:

Un grappo d'uva per impresa egli have,  
il cavallier, e seco un motto tiene:  
«Gravido sono di nettare soave»,  
che dal gran regnator di Letra viene,  
dimostrando il valor col pinsier grave,  
come a perfetto cavallier conviene;  
anzi che di bontade è pieno, e vòle  
con l'opre sue dar alla notte il sole.

Il Luciani fa riferimento al motto: *sic fruimur dulci nectare et ambrosia*<sup>72</sup>. Questo motto si ritrova nell'opera dell'umanista italiano Achille Bocchi *Symbolicarum quaestionum* al simbolo 78. Per quanto riguarda noi, il simbolo del grappolo d'uva riporta nuovamente all'impresa di Pistoforos, ma qui il grappolo è maturo e ciò che si vuole indicare, come spiegano i versi più sotto, è che il cavalier *di bontade è pieno*.

Ancora una volta il pubblico rimane senza fiato per la successiva stravaganza, ovvero un'eruzione al centro del campo dal quale esce Vulcano, che annuncia il suo intento: sostenere che la sua Venere sia la più bella di tutte le donne. Per confermare il suo detto si servirà della forte mano di due cavalieri, Jacomo Vizzamano (Sisifo) e il Capitan Lorenzo (Tifeo). Le loro armi sono forgiate dai Ciclopi e i loro padrini sono Niccolò de' Medici e il capitano di cavalleria Giorgio<sup>73</sup>. Le loro imprese sono le seguenti:

Sisifo, pien d'alte prodezze e rare,  
d'andar celeste e portamento altero,

---

72 G.C. Persio, *La Barriera*, p. 142.

73 Non ci dà l'autore altra informazione su quest'ultimo.

ha per impresa un'ostrica, et appare  
con una perla in bocca sul cimiero;  
forse con quella vuol significare  
la nobiltà e'l valor del cavaliere.  
Tifeo ha un liocorno, et è più sotto  
scritto: «Intatta virtù», quest'è il suo motto.

L'ostrica è un simbolo che riporta alla sfera femminile e alla potenza generatrice, e la perla si lega evidentemente al concetto di nascita da una parte, e a quello di purezza dall'altra. Qui l'autore lega il simbolo al concetto di nobiltà e valore del cavaliere. L'impresa non presenta alcun motto. Quella del Capitano Lorenzo invece ha sia un'immagine, quella del liocorno, che è simbolo di amore casto e puro<sup>74</sup>, simbologia che pare confermata anche dal motto dell'impresa.

Dopo una sfilata dei Ciclopi che hanno forgiato le armi di Sisifo e Tifeo ecco comparire in mezzo al campo il monte Ida. Il monte Ida si lega alla poesia pastorale, e infatti la sua comparsa è accompagnata da satiri, pastori e cacciatori che danzano e improvvisano inseguimenti per il godimento del pubblico. L'atmosfera idilliaca trovava il suo apice nella lettura da parte di un pastore di un testo in lingua greca che però non è pervenuto in nessuno dei tre manoscritti. La dolcezza dell'atmosfera viene bruscamente interrotta dalla comparsa di un mostro terribile:

Tre lingue vibra, e spira orribil fiamma,  
agile balza e tutt'il campo infiamma.

Solo la teofania di Apollo può salvare la situazione. Sconfitto il mostro, il dio presenta i due cavalieri, Giovanni Miegano (Filotimo) Zorzi Mormori (Irinopolimo) e i loro padrini, rispettivamente Giovanni Zancarolo e il Piovenna. Stranamente l'autore non menziona, per questi ultimi cavalieri, né i colori delle vesti né la loro impresa.

Una volta rimosso il monte Ida dal centro della scena ecco fare la sua comparsa Mercurio, che annuncia la venuta del proprio campione, *candido guerrier*, il quale difenderà la fama delle donne cretesi. Una volta partito, il campo viene invaso da figure infernali *Sfingi, Gorgoni, Furie e fiamme insieme*. Il candido cavaliere inscena un duello con un'Idra e ne esce vincitore. Accompagnato dal suo padrino Giovanni Pizzamano si

---

74 Abd-El Kader Salza, *Imprese e divise d'Arme e d'Amore nel «Furioso»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 38, 1901, p 351,

presenta ai giudici: il cavaliere è Niccolò Foscari, discendente della nobile famiglia veneziana che tanti dogi e valorosi guerrieri diede alla Serenissima.

Ha per impresa un candido armellino  
su l'elmo il cavalier d'eccelsa prole.  
Un motto stassi all'animal vicino,  
che: «Prima che macchiarse, morir vole»,

L'ermellino, come il liocorno, rappresenta la purezza, aggiungendo però un particolare di regalità. Non vi è traccia nell'Erotokritos di imprese con questo animale.

Una volta iscritto davanti al giudice l'ultimo cavaliere si sgombra il campo e si pone la cosiddetta barriera nel mezzo e una volta divisi in due squadre i cavalieri ha inizio il torneo.

La seconda parte del poemetto non è particolarmente interessante ai fini degli argomenti qui trattati. Che Kornaros abbia letto questo poemetto non è impossibile, ma che fosse presente a questo importante evento mondano e politico è molto probabile. In ogni caso la giostra descritta nel secondo libro del nostro poema ha molte caratteristiche comuni con questa tipologia di spettacoli, a mio parere in misura maggiore rispetto ai modelli di tornei medioevali: sono presenti infatti, come vedremo nel prossimo capitolo, alcuni elementi scenico-teatrali, i duelli non sono all'ultimo sangue (tranne per l'episodio del Caramanita e del cavaliere cretese, ma si svolge al di fuori della competizione) e Kornaros dedica molta attenzione alle divise, ai loro colori e alle imprese (o emblemi) dei cavalieri.

## 3.2. La Giostra del 25 aprile.

### 3.2a. Emblemi o imprese?

Come scritto nella parte introduttiva dedicata alle imprese e agli emblemi, tra i due termini intercorre una fondamentale differenza, che andrò ora ricapitolando prendendo in considerazione l'analisi del prof. Peri e della prof.essa Athanasopoulou dedicata all' *Erotokritos*<sup>75</sup>.

Si è sempre considerato che quelle descritte dal Kornaros fossero delle imprese, con uno schema dunque duale immagine/motto in cui i due elementi non possono sussistere autonomamente. Il motto poi dev'essere breve e svelare il significato dell'immagine lasciando comunque un alone di mistero e, come scrive il Tasso, di “stupore”. Secondo l'analisi del Pozzi, la figura retorica di riferimento dell'impresa è la metafora.

L'emblema presenta invece una struttura tripartita (titolo/immagine/epigramma) e la sua figura retorica di riferimento è la similitudine. L'epigramma qui ha proprio la funzione di spiegare il significato dell'immagine al fruitore, mentre per quanto riguarda l'impresa, la comprensione è un'azione autonoma, guidata appunto dall'intelletto di chi guarda. Ha dunque una natura tautologica e talvolta “educativa”.

Secondo questa breve disamina si presenta il problema di capire a quale definizione facciano capo le immagini che troviamo nel Libro Secondo del poema cretese.

Kornaros procede allo stesso modo per ogni cavaliere che si presenta sul campo della giostra: viene riferito il suo nome (evidenziato in stampatello prima dell'inizio della descrizione), viene descritto il suo aspetto (quello del cavaliere e quello del suo destriero), viene descritta l'immagine che porta sull'elmo e riportati i versi che l'accompagnano. Questa struttura fa subito pensare allo schema tripartito dell'emblema, ove per titolo possiamo considerare il nome del cavaliere, e poi a seguire gli altri due elementi. Inoltre, i versi che seguono l'immagine non sono certo considerabili come un

---

<sup>75</sup> Vedi nota 1 al cap 2.1, Imprese ed Emblemi.

motto, poiché occupano di media almeno due versi decapentasillabi. Pensando alla figura retorica di riferimento, possiamo sicuramente parlare di similitudine piuttosto che di metafora.

Nelle *inscriptions* presenti nel poema l'io narrante cambia: in sei casi lo fa il cavaliere in prima persona: nei primi due, il signore di Slavonia e quello dell'Assia, si tratta di motti generali, non della descrizione particolare di una situazione personale del soggetto; negli altri quattro (principe di Nauplia, il signore di Modone, il principe di Bisanzio e quello di Cipro) è il cavaliere che descrive l'immagine. Nei restanti casi è l'oggetto che parla, ma non si riferisce mai solo a sé stesso, ma, come vedremo in seguito, è come se parlasse in vece del cavaliere. Manca dunque l'opzione nella quale parla l'oggetto rappresentato solamente per e di sé stesso, e questa è solitamente la tipologia narrativa che troviamo nell'impresa.

A conclusione dell'articolo Peri e Athanasopoulou prendono brevemente in considerazione l' *Orlando Furioso*, per sottolineare alcune differenze che intercorrono tra le due opere intorno alla rappresentazione delle imprese e per giustificare la scelta di Kornaros di distaccarsi dal suo modello per quanto riguarda questo aspetto<sup>76</sup>. L' Ariosto descrive spesso imprese e stendardi (basti pensare al catalogo delle truppe inglesi pronte ad attraversare la Manica in soccorso di Carlo assediato a Parigi), ma in queste imprese non è sostanzialmente mai riportato il motto. La figura di riferimento dunque è quella della metafora. Nel poema cretese abbiamo invece notato come sia la similitudine ad essere utilizzata, e ciò accade per una precisa scelta artistica: il pubblico cretese non è aduso agli schemi e alle forme dei poemi cavallereschi, e dunque si rende necessario l'espedito della ripetizione, ovvero della tautologia. Lo schema ripetuto per ben quattordici volte, e che analizzerò in seguito, serviva dunque per permettere al pubblico di impadronirsi di alcune tecniche narrative e motivi presenti nella tradizione epica occidentale, come la descrizione della sopravveste e del cavallo, la presentazione presso il signore, la tenzone prima di tutto verbale tra i contendenti, lo schema fisso del duello etc.

Un altro autore si è occupato in modo specifico degli emblemi dell'*Erotokritos* è Garreth Morgan, il quale però utilizza indifferentemente il nome “emblema” o “impresa” nel suo

<sup>76</sup> Per altri aspetti, come ad esempio l'attenzione data alla descrizione dei colori delle sopravvesti, vedremo che Kornaros si ispira chiaramente al poeta italiano.

articolo, dando una spiegazione relativamente vaga della differenza che passa dall'uno all'altra: l'emblema è composto da immagine ed epigramma, che non possono sussistere autonomamente, e “se il messaggio dell'emblema non ha un carattere generale, ma è composto in modo specifico per simboleggiare un atteggiamento o meglio un'attitudine, allora l'emblema si trasforma in impresa”<sup>77</sup>.

Qui di seguito procederò alla descrizione di ogni cavaliere che sfilerà davanti al re di Atene, prendendo in considerazione i colori delle sopravvesti, quando sono presenti, poiché alcuni partecipanti alla giostra non la portano, e dei cavalli, poiché abbiamo visto come in Ariosto anche il colore del cavallo sia un elemento dell'espressione dello stato d'animo del cavaliere. Descriverò poi l'emblema riportato e i versi che ne spiegano il significato.

### **3.2b. La giostra**

Il giorno scelto per lo svolgimento della giostra non è casuale: il 25 Aprile è il giorno in cui nella metropoli veneziana si festeggia San Marco, il santo patrono. In questo particolare si può leggere un tributo, da parte di Kornaros, alla città d'origine della sua famiglia e un attenersi all'usanza delle istituzioni di festeggiare con giostre e parate la giornata del patrono.

Come detto nel riassunto dell'opera, la giostra viene organizzata dal re per sollazzare la figlia che, innamorata di Rotokritos, soffre di malinconia per il loro amore irrealizzabile. Il premo è una gioia, ovvero una corona d'oro intrecciata dalle mani della stessa Aretusa, mentre la regina ha deciso di donare al cavaliere che dimostrerà maggiore eleganza e leggiadria un fiore d'oro. I preparativi sono stati tutti portati a termine, e fin dalla prima mattina cominciano a raccogliersi sugli spalti e sulle finestre delle case intorno popolani e nobiluomini per godersi lo spettacolo, mentre la famiglia reale siederà su un palco di legno montato alla bisogna. Una volta giunti il re e la

---

<sup>77</sup> G. Morgan, *Τα εμβλήματα του Ερωτόκριτου*; l'articolo è stato tradotto dall'inglese dal prof. Panaghiotakis e pubblicato nell'opera già citata *Κριτική Αναγέννηση* etc., p. 259-296.

famiglia ai posti loro riservati incomincia lo spettacolo.

Εστέκασι με πεθυμιάν όλοι, μικροί μεγάλοι,  
ν' ακούσου αρμάτων ταραχή, στρατιώτη να προβάλλη. (vv.141-2)

In attesa stavan tutti, piccini e vecchi altieri,  
di sentir cozzar le lance e sfilare i cavalieri.

Si presenta dunque sul campo di battaglia il primo cavaliere, il principe di Mitilene.

### Il principe di Mitilene (vv. 143-162).

#### ΑΦΕΝΤΟΠΟΥΛΟΣ ΤΗΣ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ<sup>78</sup>

Ο πρώτος οπού μ' αφεντιές ήρθε την ώρα εκείνη,  
ήτονε τ' αφεντόπουλον από τη Μυτιλήνη.  
εις έναν άλογον ψαρό πιτήδειος καβαλάρης,  
όμορφος, αξαζόμενος, κ' ερωτοδιωματάρης.  
Τα ρούχα οπού σκεπάζασι ποπάνω τ' άρματά του  
μπλάβα με τ' άστρα τα χρουσά ήσα για φορεσά του·  
κ' εις τ' άρματα τση κεφαλής είχε σγουραφισμένο  
ψηλό βουνί κ' εις την κορφή λαφάκι δοξεμένο·  
κ' εφαινετό σου εστρέφετο, και τη σαίταν εθώρει  
και να τη βγάλει εξάμωνε κ' εκείνο δεν εμπόρει.  
Στο Λάφιν αποκατωθιό ελέγαν τα γραμμένα:  
«Δέτε, και λυπηθείτε με εις τά'χω παθωμένα·  
ιδρωσα κ' επαράδειρα έτσι ψηλά να σώσω  
κι ως ήσωσα, ελαβώθηκα, στέκω να παραδώσω».  
Πάγει ζιμιό και προσκυνά, του Βασιλιού σιμώνει  
και τ' όνομά του γράφουσι, καθώς το φανερώνει.  
Δημοφάνης εκράζετο τ' αγένειο παλικάρι·  
πολλά τον ετρομάσσασι εις τσ' αντρείας τη χάρη,  
πολλά τον ερεχτήκασι για τα όμορφά του κάλλη·  
εσύρθηκε στον τόπον του, για να'ρθουσι κ' οι άλλοι.

Il primo che giunse pien di nobiltà allo scoccar dell'ora  
abile cavaliere in groppa a un grigio destriero,  
bello e amabile, era il figlio del signor di Mitilene.

<sup>78</sup> Il testo di riferimento che utilizzo per la versione originale dei versi è il seguente: Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, Επιμέλεια Σ. Αλεξίου, ΕΣΤΙΑ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1995. Il sistema politonico di accentazione in vigore fino al 1983 è sostituito qui da quello monotono per motivi di facilità di trascrizione.



La veste che sopra l'armi sue portava  
 era azzurra come il cielo, con dorate stelle.  
 Sull'elmo che aveva in capo era disegnato  
 un cervo ferito sulla cima di un alto monte  
 e sembrava si volgesse a guardare la saetta,  
 e cercar di toglierla, ma senza che vi riuscisse.  
 Di sotto al cervo dicevan le parole:  
 “Guardate e compiangetemi per ciò che patisco,  
 sofferto ho e sudato per giungere così in alto,  
 e, come giunsi, fui colpito ed ora sto per morire”.  
 Veloce s'avvicina ed al re s'inchina  
 e non appena detto, scrivono il suo nome:  
 Dimofànīs era chiamato il giovane,  
 per il suo coraggio molti lo temevano,  
 l'amavano molti per la sua dolce bellezza;  
 andò poi al suo posto perché giungessero gli altri.

Il primo elemento riportato qui è il colore del cavallo, che è grigio cenere (*ψαρό*). Questo colore nei trattati del '500 viene definito sia bigio che berrettino. Quest'ultimo assume diversi significati a seconda che tenda maggiormente al bianco o al nero. Nel trattato di Sicillo Araldo, al foglio 24 troviamo una definizione calzante rispetto alla malinconica figura del principe di Mitilene: *Berrettino di cenere significa travaglio, pensieri fastidiosi che tendono a morte*. Il travaglio del cavaliere verrà poi descritto dall'immagine del suo emblema. Prima di descrivere quest'ultimo Kornaros indugia sul colore della sopravveste *μπλάβα με τ' άστρα τα χρουσα ήσα για φορεσα του*, ovvero blu trapunta di dorate stelle. Il colore blu abbiamo visto che ha il significato di altezza e nobiltà d'animo, essendo il colore del cielo dove ha sede Dio; inoltre qui abbiamo anche l'immagine delle stelle, a confermare che è lì che tende l'animo del cavaliere, color d'oro, che si lega anch'esso alla nobiltà dell'animo e alla ricchezza.

L'immagine che porta sul cimiero il cavaliere è l'immagine tradizionale dell'amante ferito dal dardo d'amore incapace di curare la propria ferita, e l'animale scelto per simboleggiare questo stato è il cervo. La metafora trae ispirazione da una lunga tradizione che parte dal Salmo 41-42 della Bibbia: *sicut cervus desiderat at fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*<sup>79</sup>, dove il cervo rappresenta l'ebreo esiliato che anela Dio siccome il cervo brama la fresca acqua della fonte. Il cervo viene

---

79 Vedi in G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, pubblicato a Venezia nel 1566 presso la tipografia di Rampazzetto Francesco, p. 199 e ss. Qui la figura del cervo è riportata come impresa del cardinal Carlo Borromeo.

dunque considerato fin dall'antichità un nobile animale e in epoca medioevale passa a rappresentare anche, come dicevo sopra, l'amante sfortunato che fugge in cerca di ristoro e salvezza ma porta con sé la piaga incurabile dei suoi patimenti d'amore. Nel *Dialogo dell'impresie militari et amoroze di Monsignor Giovio* il titolo che porta l'impresa (o meglio dire l'emblema) del cervo è *D'un amor incurabile* ed è esattamente corrispondente all'emblema del principe di Mitilene:

MORALI.

33

D'VN AMORE  
INCVRABILE.



*Troua il ceruio ferito al suo gran male  
Nel dittamo Creteo fido ricorso,  
Ma lasso (io'l sò) rimedio ne soccorso  
All' amoroso colpo alcun non vale.*

Esto tiene  
su reme-  
dio, y non  
yo.

e

Nel XVI canto del *Furioso*, ottava 3, troviamo la medesima immagine, ma non si tratta della descrizione di un'impresa, ma è il cavaliere medesimo che si fa impresa:

Pianger de' quel che già sia fatto servo  
di duo begli occhi e d'una bella treccia,  
sotto cui si nasconda un cor protervo  
che poco puro abbia in molta feccia.  
Vorria il miser fuggire, e come cervo  
ferito, ovunque va, porta la freccia:  
ha di sé stesso e del suo mal vergogna,  
né l'osa dire, e invan sanarsi agogna.

Si tratta del povero Grifone, innamorato della perfida Orrigille, *iniqua e senza fede*, per amore della quale ha sofferto e soffrirà ancora infinite pene poiché *perfida sia quantunque, ingrata e ria, /sforzato è di cercar ov'ella sia*. Che Kornaros avesse presenti i volumi del Giovio e dell'Alciato non provato, ma che leggesse il *Furioso* non vi sono dubbi, dunque è molto probabile che l'emblema di Dimofanis derivi proprio da questo luogo del poema dell'Ariosto.

La figura del principe di Mitilene si esaurisce in questa sfilata. Comparirà più avanti nella descrizione del torneo, ma comparirà solamente per essere disarcionato dall'avversario e dunque le qualità morali e psicologiche di questo personaggio sono limitate a ciò che simboleggiano i colori della sua sopravveste e l'emblema che porta sull'elmo.

### **Principe di Nauplia (vv. 163-184).**

#### **ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΥ ΑΝΑΠΛΙΟΥ**

Πάλι θωρούν κ' επρόβαλε εισέ λιγάκιν ώρα  
νιούτσικο βασιλιόπουλον από μεγάλη χώρα.  
Ήτον του ρήγα τ' Αναπλιού ο γιός του ο κανακάρης,  
και σαν αϊτός επέτετο στ' άλογο καβαλάρης·  
με νεραντζάτα κι αργυρά ρούχά' τονε ντυμένος,  
νέος εικοσιδυό χρονών ομορφοκαμωμένος.  
Στολή και πλούτος κι αρχοντιά ήτоне το κορμί του  
κ' είχε κι αυτός τη σγουραφιιά ψηλά στην κεφαλή του  
κι' απομακράς εδείχνασιν οι σγουραφιές εκείνες  
ήλιο θαμπό και σκοτεινό με δίχως τες ακτίνες

κι ομπρός στον ήλιο εκάθετο κόρη σγουραφισμένη·  
σα να'χεν είσται ζωντανή την είχαν καμωμένη·  
κι απ' τα μαλλιά τση τα χρουσά, κι από το πρόσωπό τση  
ακτίνες λαμπυρότατες εφέγγασιν ομπρός τση.  
Είχε κι αυτόνος γράμματα στον ήλιον αποκάτω,  
τους πόνους του εφάνέρωνε, τα πάθη του εδηγάτο·  
«Εκείνη οπού μ' ελάβωσε, κι οπού πολλά με κρίνει,  
η ομορφιά κ' η λάμψη τση του ηλιού τσ' ακτίνες σβήνει».  
Ωσάν τον πρώτο, έτσι κι αυτός του βασιλιού σιμώνει  
και τ' όνομά του γράφουσι καθώς το φανερώνει.  
Αντρόμαχος εκράζετο, κι αντρεία μεγάλην έχει,  
τρομάσσει και φοβάται τον όποιος τονε κατέχει.

Nuovamente tutti si volsero a guardar, e poco dopo  
giunse un giovane principe da un famoso paese.  
Era il figlio prediletto del re della città di Nauplia,  
e come aquila volava in groppa al suo cavallo:  
giovane, di ventidue anni, e di belle sembianze,  
la sua sopravveste era color arancio e argento.  
Nobiltà, ricchezza ed eleganza mostrava la sua veste  
e anch'egli aveva un disegno sul suo elmo  
di lontano si vedeva: un sole fioco e spento, senza raggi  
ed una giovane seduta stava in faccia ad esso:  
dipinta l'avevano con gran maestria, sembrava fosse viva,  
e i suoi capelli d'oro ed il suo volto  
emanavano splendenti raggi tutt'intorno.  
Anch'egli portava dei versi, scolpiti sotto il sole,  
che mostravan la sua pena, narravano il suo patire:  
“Costeì è che m'ha colpito e grande è il mio dolore,  
spengono i raggi del sole la sua bellezza e il suo splendore”.  
Siccome il primo al re s'avvicina,  
scritto è il nome non appena lo dice:  
Andromachos è chiamato e molto è coraggioso,  
terrorizza e lo teme chiunque lo conosca.

Il principe di Nauplia è il secondo cavaliere a sfilare. Kornaros non riporta il colore del cavallo, si limita a quello della sopravveste: *με νεραντζάτα κι αργυρά ρούχά'τονε ντυμένος*, (la sua sopravveste era color arancio e argento). Del colore arancione non parlano esplicitamente né Sicillo Araldo né in De' Rinaldi, ma si può desumere dallo schema dei colori accoppiati, come crasi di rosso e giallo. Il significato del colore arancione è dunque desiderio di avere, dove il rosso rappresenta la forza e la passionalità e il giallo il desiderio di possesso. Il Morgan confonde l'arancione con l'incarnato, travisando probabilmente il significato della parola, poiché, pur

collegandola giustamente con la parola latina *caro carnis* aggiunge in nota il riferimento alla parola *carnalis*<sup>80</sup>, in riferimento al carattere evidentemente passionale di Andromachos. Ma il color incarnato secondo il De' Rinaldi ha un significato diverso, se non in alcuni casi opposto. Al foglio 15 del *Mostruosissimo mostro* troviamo il capitoletto dedicato all'incarnato, dal titolo: *Gioir soave l'incarnato mostra*. Due sono dunque i significati che il De' Rinaldi riporta, corredati dai soliti esempi letterari, il primo legato al colore rosa e di qui la correlazione con il fiore e il suo significato erotico, ovvero il fiore della verginità della donna, *Corrò la fresca e mattutina rosa* (*Furioso*, I, 58) e in questo caso significherà *amoroso piacere*, oppure l'altra accezione che vede l'incarnato come *un rosso mal tinto, cioè, che perda il colore*. L'esempio riportato per quest'ultimo significato è l'ottava 51 del canto ventesimo settimo del *Furioso*, ove Doralice porta dei panni di color *rosso mal tinto*:

Eran con la regina di Castiglia  
regine e principesse e nobil donne  
d'Aragon, di Granata e di Siviglia,  
e fin di presso all'atlantee colonne:  
tra quai di Stordilan sedea la figlia,  
che di duo drappi avea le ricche gonne,  
l'un d'un rosso mal tinto, e l'altro verde;  
ma'il primo quasi imbianca e il color perde.

Qui l'Ariosto maliziosamente vuole mostrarci come Doralice abbia già preso la sua decisione, su quale dei due drudi far contento del suo amore, il rosso mal tinto o incarnato rappresenta lo sfiorire della passione amorosa, rappresentata dal colore rosso, verso Rodomonte, mentre il verde rappresenta la speranza nata dal nuovo amore per Mandricardo. Nel caso di Kornaros si parla dunque sicuramente di arancione inteso come colore nato dal rosso e il giallo. L'altro colore che compare sulla sopravveste è l'argento, che secondo Sicillo rappresenta purezza, innocenza e giustizia, mentre per il De' Rinaldi esso rappresenta la gelosia e il dolore per un amore non corrisposto, significato che più si adatta al contesto del poema cretese.

Sull'elmo del cavaliere l'emblema rappresenta una fanciulla talmente bella che oscura il sole. Né tra gli emblemi dell'Alciato né tra quelli del Giovio troviamo esattamente la

---

<sup>80</sup> Morgan, p 261: «Con il suo antico nome *incarnat* e con le correlazioni lessicali che questo nome permette, l'arancione era il colore del desiderio».

stessa iconografia, anche se sono presenti immagini simili, nelle quali il sole viene eclissato dalla luna, come l'impresa numero 94 appartenente al cardinale Ascanio Maria Sforza, nella quale la luna che oscura il sole è il simbolo dell'ingratitude di Alessandro VI, che dopo aver approfittato dell'appoggio del cardinale Ascanio non mancò di perseguire gli Sforza e di spogliarli del regno. Il motto è *Totum adimit quo ingrata refulget*. Nell'*Erotokritos* naturalmente il contesto non è politico ma amoroso, ma l'ingratitude e il dolore sono i medesimi.



**Il Signore di Modone (vv. 185-200).**

#### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΜΟΘΩΝΗΣ**

Πάλι ξοπίσω του αυτεινού επρόβαλεν κοντάρι,  
κι άλογο κόκκινο ψηλό μ' όμορφο καβαλάρι.  
Τούτ' ήτον τ' αρχοντόπουλο που όριζε τη Μοθώνη·  
πάντά' χει λογισμούς τιμής, πάντα ψηλά ζαμώνει.  
Ήτονε χρουσοκόκκινη η φορεσά οπού εφόρει,  
χάρισμα του την ήκαμε μιά πλουμισμένη κόρη  
στην κεφαλή του η σγουραφιά που ηθέλησε να βάλει  
ήδειχνε πως μαραίνεται για μιάς νεράιδας κάλλη·  
τον Έρωτά'χε μ' άρματα και να βαρεί ζαμώνει·  
πυρρή φωτιά με μιά καρδιά και σιδερόν αμόνι·  
με γράμματα αποκατωθιό λέγει, ξεκαθαρίζει,  
που καθαείς τα πάθη του και πόνο του γνωρίζει:

«Θωρεῖτε τούτη την καρδιά; Πυρρή φωτιά την καίγει,  
στ' αμόνι κοπανίζεται κ' Ἐρωτας τη δοξεύγει».  
Και τ' ὄνομά του ελέγασι Φιλάρητον οἱ ἄλλοι,  
εἶχε αντρεία και δύναμι και πλουμισμένα κάλλη.

E poi dietro a lui giungeva, con la lancia, un bel cavaliere,  
su di un cavallo alto e di colore rosso.  
Era costui il figlio del signore di Modone,  
sempre in alto mira e sempre a cuor ha l'onore  
La sopravveste che portava era rosso-oro,  
una bella fanciulla gliene avea fatto dono.  
Sul capo volle portare un'immagine che mostrasse  
come per la bellezza d'una nereide si consumasse:  
vi è Cupido che avanza armato per colpire,  
una rossa fiamma, un cuore e un'incudine di ferro.  
In basso, con parole scolpite dice e spiega,  
ché sappia ognuno qual sono le sue sofferenze ed il dolor:  
“ Una fiamma accesa lo brucia, guardate questo cuore!  
Sull'incudine è battuto e lo saetta Amore”.  
Filaretos era il suo nome, così tutti l'appellavano,  
forte, coraggioso e bello anche di più.

Filaretos principe di Modone è un nobile e bel cavaliere. Il colore che domina sulla sua figura a colpo d'occhio è il rosso: rosso è il cavallo e così la sua sopravveste, qui con l'aggiunta del color oro. Come abbiamo visto sia in Sicillo che nel De' Rinaldi il rosso può essere interpretato diversamente a seconda del contesto, che sia un contesto amoroso o di odio e rancore nel quale andrà a significare sete di vendetta. Ciò che sempre significa, in ogni caso, è ardore, passionalità che muove l'animo di chi lo sfoggia. Per quanto riguarda il giovane cavaliere del Peloponneso il contesto è amoroso, e a confermare questa disposizione d'animo abbiamo non solo i versi che descrivono l'emblema, ma anche il fatto che sia presente il color oro, che sta a significare, oltre a ricchezza, nobiltà d'animo. Abbiamo già ricordato come nel *Furioso* il colore rosso significhi ardore in tutte le sue accezioni, anche “ardore di carità, come nel caso di San Giovanni che ha rosso il manto e rossi pure sono i suoi cavalli.

L'emblema di cupido che batte col suo martello il cuore del povero amante avvolto tra le fiamme è un'immagine che si trova spesso come metafora delle sofferenze d'amore e della capacità di resistere del cuore del sincero amante. Lo troviamo su medaglie e grazie alla rete ho recuperato l'immagine della parete di un camino che si trova a



Besancon in Francia, la cui datazione è XVII sec., in cui amore batte però due cuori sull'incudine, allo scopo di fonderli insieme<sup>81</sup>.

Un'altra immagine simile la troviamo anche nel *Patientiae Triumphus* di Dirck Volckertz Coornhert del 1559, ove evidentemente l'accento è posto, come detto sopra, sulla capacità di resistenza del cuore fedele alle avversità e alle sofferenze che l'amore riserva alle sue vittime. Riporto qui sotto il particolare:

---

<sup>81</sup> Immagine trovata in rete alla voce "emblem anvil heart". Sull'incudine è riportata l'iscrizione: *amour est un grand ouvrier*. Sul nastro sovrastante leggiamo: *de ces deux coeur ie ne fait ou.* <https://it.pinterest.com/pin/389068855289816116/?lp=true>





Morgan trova la medesima immagine nell'opera *Schola Cordis* del 1629 del Van Haefting, a pagina 124, ove vediamo ritratto un Eros particolarmente divertito dal colpire il cuore posto sull'incudine, che però non è avvolto dalle fiamme.



Anche in un'opera più tarda come i *Devises et emblemes* di Daniel de la Feuille (1691)<sup>82</sup> troviamo l'immagine di Eros che batte un cuore di amante sull'incudine.

Da dove abbia tratto ispirazione Kornaros è dunque difficile da stabilire con esattezza, ma si può affermare che tra XVI e XVII secolo quella di Amore/fabbro è un'immagine che fa parte dell'iconografia popolare.

Come quella dei due cavalieri precedenti, anche la parabola del principe di Modone sarà breve: il nobile Filaretos sarà il primo avversario di Rotokritos nel torneo e verrà eliminato, tornando mestamente alle sue sofferenze di innamorato.

**Signore dell'Eubea (vv. 201-214).**

## ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΕΓΡΗΠΟΣ

Με φορεσιά ολοπράσινη μ' αϊτούς χρουσοῦς στη μέση  
 ήρθε και τ' αρχοντόπουλο που Ηράκλη τονε λέσι·  
 όριζε χώρες και χωριά εις τσ' Έγριπος τα μέρη  
 κ' εις αντρεία και φρόνεψη δεν είχεν άλλο ταίρι·  
 τη σγουραφιά στην κεφαλή με τέχνη την εκάμα  
 και τη λαχτάρα της καρδιάς ήλεγε με το γράμμα.  
 Ήτο μιά βρύση κ' ήτρεχε νερό άσπρο κρουσταλλένιο  
 κ' ένα δεντρόν ανάδια τση ψυμένο, μαραμένο,

<sup>82</sup> Immagine tratta dall'articolo del 2009 presente in rete all'indirizzo [www.scielo.org.mx](http://www.scielo.org.mx), dal titolo: *Tis such a Emblem bondage hereafter. Emblematic imagery in "Swetnam the women heater"*, di John T. Cull, College of the Holy Cross.

δίχως ανθούς, δίχως βλαστούς, δίχως καρπούς και μήλα  
κ' ἤδειχνε πως ξεραίνονται οι κλώνοι και τα φύλλα·  
ἦσαν και γράμματα χρουσά εις του δεντρού τη μέση,  
την παραπόνεση του νιού και τον καημό του λέσι:  
«Τη βρύση στέκω και θωρώ, δε θέ' να με δροσίση  
κι αφήνει με να ξεραθώ δεν κάνει δίκια κρίση».

Con verde sopraveste decorata con aquile dorate,  
arrivò il principe che chiamano Iraklis.  
Regnava su terre e paesi nell'isola d'Eubea,  
nel coraggio e nella saggezza non aveva pari.  
Con arte disegnarono l'immagine sull'elmo,  
e i versi dicevano la brama del suo cuore.  
Acqua bianca e cristallina scorreva da una fonte,  
a fianco di essa, rinsecchito, un albero  
senza né fiori né gemme, né frutti né pomi,  
e mostrava come rami e foglie avvizzissero.  
Parole dorate v'erano sul tronco dell'albero,  
che dicevano del giovane i lamenti e il suo dolor:  
“Sto alla fonte e la miro, ma non mi dà frescura,  
alcun aiuto non mi dà e mi lascia rinsecchire”.

Verde costellata di aquile dorate è dunque la sopravveste di Iraklis. Sulla simbologia dell'aquila non vale la pena soffermarsi per la sua notorietà come simbolo di coraggio, forza, nobiltà e potere. Il colore verde abbiamo visto come simboleggi la speranza e il rinnovamento, in riferimento allo spuntare delle verdi foglie sugli alberi a primavera. Abbiamo già visto Doralice vestire un drappo verde per simboleggiare la speranza per il suo nuovo amore per Mandricardo e al contrario la sopravveste di Bradamante quante va alla ricerca di Ruggiero, color della *foglia che s'imbianca*, come espressione della morte della speranza d'amore.

Qui possiamo notare come vi sia un contrasto tra il colore della sopravveste e l'immagine dell'emblema: da una parte il verde della speranza e della vita, dall'altra l'albero avvizzito in riva al torrente. L'utilizzo di piante nell'araldica e nell'emblematica in generale è molto comune fin dall'antichità, e ne troviamo innumerevoli esempi sia nell'Alciato che nel Giovio che nel Contile<sup>83</sup>, solo per citarne alcuni: palme, querce sono quelli più usuali, a simboleggiare la capacità di resistenza. L'immagine dell'*Erotokritos* acquista il suo significato nel contrasto tra l'acqua che scorre fresca vicino all'albero e la secchezza dei suoi rami. La situazione viene poi spiegata nei versi che sono parte

<sup>83</sup> Vedi Morgan, op. cit., p. 263, nota 20.

integrante dell'emblema in quanto scolpiti a lettere dorate sul tronco.

Anche Iraklis sparirà presto di scena, secondo cavaliere disarcionato da Rotokritos.

### **Signore di Macedonia (vv. 215-235).**

#### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

Με σπούδα και με βιά πολλή επρόβαλε ως λιοντάρι  
ο αφέντης της Μακεδονιάς, τ' όμορφο παλικάρι·  
ήτον εικοσιενούς χρονού όμορφος κοπελιάρης,  
πολλά μεγάλης δύναμης, πολλά μεγάλης χάρης·  
τραγουδιστής, ξεφαντωτής, και νυκτογυρισμένος,  
στου πόθου τα στρατέματα πολλά βασανισμένος,  
και τ' όνομά του το γλυκύ το λέγαν Νικοστράτη,  
η φορεσιά του ήτο χρουσή, όλο καρδιές γεμάτη.  
Είχε κι αυτός στη κεφαλή τσ' αγάπης το σημάδι,  
πολλώ' λογιώ πουλιά νεκρά κ' εκείτουσαν ομάδι,  
κ' ένα γεράκι ζωντανό στο δίκτυ μπερδεμένο  
με γράμματα που λέγασι πως είναι σκλαβωμένο:  
"Πολλά πουλιά εκυνήγησα και λέσι με Πετρίτη,  
μα εδά εκομπώθηκα κ' εγώ, κ' επιάστηκα στο δίκτυ."

D'improvviso e con premura comparve,  
come leone, il signore di Macedonia.  
Bellissimo era, nei suoi ventidue anni,  
grande era la sua forza e grande la sua grazia.  
Cantante, gozzovigliatore, girovago notturno,  
grande il suo tormento sulla strada dell'amore.  
Il suo dolce nome era Nicostratis,  
d'oro la sua veste, di cuori tempestata.  
Portava anch'egli in capo il segno dell'Amore,  
d'uccelli morti un cumulo insieme ammonticchiati  
ed un falco ancora vivo, nella rete intrappolato,  
e diceva l'iscrizione della sua schiavitù:  
"Ho cacciato tanti uccelli, mi chiamano falcone,  
ma qui intrappolato, nella rete fui preso anch'io".

Nemmeno di Nikostratos sappiamo di che colore sia il suo cavallo. Rossa è la sua veste, tempestata di cuori d'oro: grande è l'ardore della sua nobile passione amorosa.

La scena descritta nel suo emblema è una scena di caccia: vi è il falcone intrappolato, che sarebbe lo stesso cavaliere, circondato da altri uccelli morti. Si rammarica il falcone

per il fatto che egli stesso abbia più volte cacciato molti uccelli e che ora sia lui ad essere fatto preda della rete del cacciatore. Morgan cita come esempi di emblemi che hanno come tema la caccia agli uccelli tre emblemi tratti dall'opera di Cats (o Catzius), i *Monita amoris virginei* del 1618, alle pagine 41, 45 e 67. Qui il cacciatore tende la propria rete e utilizza gli altri uccelli morti come esca per prendere il falcone, esattamente come vediamo nell'*Erotkritos*.

Difficilmente Kornaros si sarà ispirato all'opera dell'olandese, ma questa ci mostra che scene di questo tenore fossero normalmente utilizzate per la composizione di imprese ed emblemi.

Rispetto ai cavalieri precedenti Nikostratis non scomparirà così velocemente di scena. Prima del suo duello contro Charidimos il cretese gli dichiara tutta la sua ammirazione per le sue capacità di cavaliere e per la sua grazia. Il cretese si commuove a quelle parole e nasce un'amicizia, che da ciò che possiamo immaginare durerà al di là del torneo.

### **Signore di Corone (vv. 229-258).**

#### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΡΩΝΗΣ**

Δεν ήτονε καλά σωστός, κι από μακρά γρικούσι  
σάλπιγγες με τσι νιάκαρες, βούκινα και κτυπούσι  
κι όλοι εστραφήκαν και θωρού προς τη μεράν εκείνη  
και πεθυμού να μάθουσιν ίντά! το κ' ίντα εγίνη·  
κι ωσά φεγγάρι λαμπυρός εφάινετο στη μέση  
είς καβαλάρης κ' ήρχετο τη τζόγια να κερδέση  
σ' ένα φαρί μαυρόψαρο, όμορφο και μεγάλο·  
πηδώντας και χλιμίζοντας ήκανε κάθε ζάλο.  
Ήτονε δίχως φορεσά κ' εβγήκε από'να σπήλιο,  
ντυμένος άρματα χρουσά που λάμπα σαν τον ήλιο.  
Τούτο το σπήλιον ήκαμε με τάβλες και με τράβες,  
με σγουραφιές τριώ λογιά πράσινες, μαύρες, μπλάβες·  
το μαύρο δείχνει σκοτεινό, το πράσινο σα δάση,  
το μπλάβο, πέτρες χάλαβρο, που μπόρειε να γελάση  
η σγουραφιά καθ' άνθρωπον οπού να μην κατέχη,  
και να θαρρή κι απαρθινά ο τόπος σπήλιον έχει.  
Ήτον ανίψον ακριβό του Αφέντη απ' την Κορώνη·  
καθένας που τονε θωρεί τον αποκαμαρώνει·  
κι οληνυκτίς με μαστοριά κείνο το σπήλιο κάνει

και το ταχύ στη μέση τως ωσάν αϊτός εφάνη.  
Δρακόμαχος εκράζετο, έτσ' ήτον τ' όνομά του.  
σπίδες, λιοντάρια εσκότωσε με την παλληκαριά του.  
Η σγουραφιά της κεφαλής δείχνει την όρεξή του,  
πως χείρεται στα βάσανα και θρέφει τη ζωή του·  
είχεν εκείνο το πουλί που στη φωτιά σιμώνει,  
καίγεται κι άθος γίνεται και πάλι ξανανιώνει·  
ελέγασι τα γράμματα σ' όποιον κι αν τα διαβάξη  
πως η φωτιά που τον κεντά δροσίζει, όχι να βράζει:  
«Όσο σιμώνω στη φωτιάν, και βράζει και κεντά με,  
τόσο και ξανανιώνει με, γιατρεύγει και φελά με».

[...] di lontano di sentivano trombe  
nacchere e timpani risuonare.  
Tutti si volsero a guardare onde venisse la musica  
e volevan saper chi fosse e cosa succedesse.  
E tutt'a un tratto ecco che sul campo apparve  
un cavaliere splendente come luna,  
giunto fin qui, per vincer la corona,  
su di un cavallo nero e grigio, grande e bello,  
ad ogni suo passo nitriva e saltava.  
Veste non portava, e uscì da una grotta  
vestito d'armi d'oro splendenti come il sole.  
Quella grotta la fecero con tavole e con travi,  
e tutta colorata di verde, nero e azzurro:  
nera è l'ombra, il verde color del bosco,  
blu è la pietraia; ognun che la guardasse  
sarebbe tratto in inganno, e penserebbe  
che in quel luogo vi fosse una grotta vera.  
Era il nipote del signore di Corone,  
e chiunque lo conosca di lui è ammirato.  
Tutta notte ha lavorato per costruir la grotta  
per comparire fuori da lì come aquila il mattino.  
Drakomachos era il suo nome, così veniva chiamato  
serpenti e leoni con coraggio ha ammazzato.  
Il disegno che porta in capo ne mostra l'inclinazione  
nelle sofferenze gioisce e consuma la sua vita.  
Vi era disegnato quell'uccello che s'avvicina alla fiamma,  
brucia, si fa cenere e poi risorge.  
A chi le leggesse, dicevan le parole,  
che la fiamma non lo brucia ma gli dà refrigerio:  
“Quanto più m'avvicino alla fiamma che scotta e che mi brucia,  
tanto più essa mi rinnova, cura e nutre”.

Compare qui, col signore di Corone, un elemento scenico che stride con la tipologia di giostra che ci è stata finora presentata: *Veste non portava, e uscì da una grotta* (*Ητρον*

*δίχως φορεσά κ' εβγήκε από 'να σπήλιο*). Questo è il primo espediente scenico che viene descritto da Kornaros. La descrizione continua per alcuni versi e l'autore pone l'accento sulla maestria con cui questa grotta è stata costruita, con tanto di bosco e pietraia intorno, con grande maestria, tanto da sembrare vera. L'arrivo del cavaliere è annunciato dal suono di nacchere e timpani di modo che l'attenzione del pubblico fosse attirata nella direzione della finta grotta dalla quale egli sarebbe uscito riempiendo di sorpresa e letizia i presenti. Questo tipo di espedienti erano molto in voga nel tardo '500 e per tutto il secolo a venire e rappresentano la principale caratteristica del torneo rinascimentale. Come avevo anticipato nella sezione dedicata alla Barriera della Canea, nel corso del XVI secolo si assiste ad grande cambiamento nell'arte e nelle tecniche militari a causa dell'introduzione delle armi da fuoco e in ispecial modo dell'artiglieria. L'antica cavalleria vive dunque un momento di crisi che però non porta alla fine del torneo cavalleresco, ma a una sua trasformazione: l'elemento militare e guerresco diminuisce d'importanza e prende piede il *turnoi à thème*, ovvero una tipologia di torneo a tema in cui i cavalieri, quasi fossero attori, impersonano personaggi tratti dall'epica cavalleresca o dalla mitologia classica (soprattutto di ispirazione mitologica sono i tornei organizzati nelle corti italiane). Il torneo diventa un grande spettacolo teatrale nel quale sono utilizzati grandi macchinari ed espedienti scenici ai quali lavoravano i migliori ingegneri dell'epoca<sup>84</sup>. Questi mutamenti avevano preso piede già alla fine del XV secolo nella corte di Borgogna, e furono accentuati, come ho scritto precedentemente, dopo la morte di Enrico II di Francia durante un torneo nel 1559. Le corti italiane che si mostrarono più sensibili al cambiamento furono quelle delle Savoia e di Ferrara, da sempre influenzate dalle culture d'oltralpe, specie quella francese. Anche Venezia assorbì queste influenze, come abbiamo visto precedentemente nella descrizione. del poemetto cretese del Persio: avevamo incontrato colonne semoventi controllate per virtù fatata da mago Merlino, oscure foreste dell'Ida con scene di caccia, il carro di Poseidone, ma anche la riproduzione in miniatura della fortezza di Palmanova. A mio parere tutto ciò influenza almeno in parte anche Kornaros, che in quanto notevole dell'isola a questi tornei deve avere assistito. Il primo cavaliere dunque a fare un'entrata in scena “rinascimentale” è Drachomachos. Non è un ingresso d'ispirazione mitologica

---

84 R. Strong, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Il Saggiatore, Milano 1987, p. 89 e ss.

né particolarmente elaborato, ma ricerca quell'elemento di stupore da parte del pubblico tipico del *turnoi à thème*.

Il coloro del cavallo di Drachomachos è *μαυρόψαρο*, o nero-cenere. Il cavallo di Dimofanis, il primo cavaliere del torneo era *ψαρό*, ovvero grigio-cenere. Questo colore abbiamo visto che esprime le angustie e i pensieri negativi che albergano nella mente di chi li porta, in una proporzione che segue lo spettro del colore: quanto più si avvicina al nero, tanto più i pensieri sono foschi, in quanto il nero è simbolo del dolore, del lutto, della fine della speranza. Evidentemente qui il colore del cavallo vuole mostrare la sofferenza del cavaliere che altrimenti non sarebbe esplicitata, poiché non porta sopravveste e l'emblema della fenice vuole dimostrare esattamente il contrario.

Il Morgan sottolinea come l'assenza di sopravveste significhi di per sé rinuncia o perdita dell'amore, e collega questa interpretazione con quella della grotta che significherebbe: «barbaro disprezzo per le consuetudini amorose e la forte musica (che lo annuncia) è segno di una primitiva selvatichezza<sup>85</sup>». Risalta però il colore dorato delle sue armi, che significa nobiltà, e il fatto che sia ammirato da tutti e che proprio nelle sofferenze gioisca e così passi la sua vita (*χαίρεται στα βάσανα και θρέφει τη ζωήν του / nelle sofferenze gioisce e consuma la sua vita*), cosa che sarebbe difficile se il disprezzo delle consuetudini amorose fosse così forte.

Veniamo infine all'emblema della fenice, in cui si mostra appunto la baldanza di questo cavaliere che si pasce delle sofferenze e della tirannia d'amore per rinascere ogni volta più forte. L'antico simbolo della fenice e il suo significato sono noti sin dall'antichità, e come è normale che fosse, esso viene utilizzato moltissimo in tutta l'emblematica fin dal medioevo. L'immagine che riporto in questo luogo è tratta dalle *Devises Heroïques* di Claude Paradin del 1551<sup>86</sup>

---

85 Morgan, op. cit. p. 264.

86 Immagine tratta dal sito <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk>. Il motto è: unica semper avis.





Drachomachos verrà sconfitto dal cavaliere cretese, e nulla più sapremo delle sue pene d'amore e della sua forza d'animo.

**Signore di Slavonia (vv. 259-282).**

#### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΣΚΛΑΒΟΥΝΙΑΣ**

Με μιά βροντή και μιά αστραπή με τέχνην καμωμένη  
από ένα νέφαλο θολόν εις καβαλάρης βγαίνει.  
Ετούτος είναι π' όριζε τση Σκλαβουνιάς τους τόπους·  
ποτέ η αντρεία του δεν ψηφά ουδέ θεριά, ουδ' ανθρώπους·  
στη δύναμή του επαίρνετο, πολλά' τον καυχησάρης,  
είχε χαρά να πολεμά πεζός και καβαλάρης.  
Αυτός δεν είχε φορεσά και τ' άρματά του λάμπου  
κ' ήσα γεμάτα ανθούς δεντρώ και λούλουδα του κάμπου.  
Πάντα έδειγνε τον άπονο, πάντα το μανισμένο,  
μιά πιθαμή επερίσσευγε τον πλιά μακρύ αντρειωμένο.  
Είχε κι αυτός στην κεφαλή Νησί σγουραφισμένο  
κ' ήτο στη μέση του γιαλού βαθιά θεμελιωμένο  
κ' η θάλασσα κι ο άνεμος με μάνητα το δέρνα,  
το κύμα ήσκα κι άφριζε, κι απ' την κορφή του επέρνα,

μα'δειχνε πως δεν την ψηφά τη μάνητα εκείνη  
κι ασάλευτο στην ταραχή κι αλύγιστον εγίνη.  
Το γράμμα ήτον εύκολο και κάθε είς το γροίκα  
για ποιά αφορμήν η θάλασσα κι άνεμος δεν το νίκα:  
«Φόβοι, τρομάρες, μάνητες, κύματα κι α φουσκώσου,  
δεν ημπορού μιά μπιστική φιλιά να ξεριζώσουν».  
Τ' όνομα που του βγάλασι την ώρα που εγεννήθη,  
ωσάν ακρομεγάλωσε, πάραυτας τ' απαρνήθη  
κ' ηύρηκεν άλλον όνομα, έτσι 'θελε, έτσι' ορίζει,  
Τριπόλεμος εκράζετο ογια να φοβερίζει.

Da una fosca nube, con fulmini e tuoni fatti ad arte,  
esce un cavaliere.

Questi è colui che regge le terre di Slavonia,  
il suo coraggio mai non teme né uomini né .fiere  
Baldo della sua prestanza, molto era attaccabrighe,  
e sempre bramava combattere, a piedi o a cavallo.  
Non ha sopravveste e le armi sue splendenti  
son tutte decorate con fiori d'alberi e di campo.  
Sempre mostra crudeltà e rabbia,  
d'una spanna superava il più coraggioso.  
Sul capo portava disegnata un'isola  
un'isola ben piantata nel fondo del mare,  
con furore la sferzano il mare e il vento,  
s'infrangevan e schiumavan l'onde e' marosi,  
essa però stava a quella furia indifferente,  
immobile e granitica nella tempesta.  
Ognuno lo capiva, l'iscrizione era semplice,  
per qual motivo mare e vento non la vincevano:  
“Paure, terrori, furie e onde che si staglino  
non possono sradicare un amore sincero”.  
Il nome che gli misero nell'ora in cui nacque  
cambiò con un altro, quando divenne grande;  
un altro ne trovò, così volle e così gli piacque:  
chiamar si fece Tripolemos, per ognun terrorizzar.

Secondo espediente scenico della sfilata dei cavalieri è questa nube di fumo dalla quale esce all'improvviso il signore di Slavonia, il feroce Tripolemos. A parte sottolinearne l'inclinazione alla lite e alla violenza, Kornaros non ci offre molti elementi, non viene riportato il colore del cavallo e il cavaliere non porta sopravveste. Le sue armi sono decorate con motivi floreali, forse antitesi al carattere oscuro del cavaliere.

L'emblema è tra i più conosciuti dell'epoca. L'immagine dello scoglio che rimane bel

saldo mentre tutt'intorno infuria la tempesta è nota e utilizzata fin dall'antichità<sup>87</sup>, come rappresentazione iconica di stoica forza d'animo e fermezza anche nelle più estreme difficoltà e sventure. Nei *Cinque Canti* Orlando sfoggia la medesima impresa:

Ne l'un quartiere, e l'altro la figura  
d'un rilevato scoglio avea ritratta,  
che sembra dal mar cinto, e che non cura  
che sempre il vento e l'onda combatta<sup>88</sup>.

Ritroviamo esattamente la stessa immagine nell'opera del Contile<sup>89</sup>, come impresa di Alfonso del Carretto marchese di Finale col motto *quo magis eo minus* (quanto più, tanto meno) e del Giovio<sup>90</sup> come emblema di Vittoria Colonna marchesa di Pescara, col motto *conantia frangere frangunt*.



87 A questo proposito mi è sovvenuta una massima di Marco Aurelio: *Assomigliare allo scoglio, contro cui s'infrangono continuamente le onde ed esso rimane fermo e intorno ad esso si addorme il ribollir delle acque*. Da *I Ricordi*, trad. F. Cazzamini-Mussi, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 2003; libro IV, 49. Il ricordo in questione è ispirato a due luoghi senecani indicati in nota.

88 Ariosto, *Cinque Canti*, V, XLIX, vv. 1-4.

89 Contile *Ragionamento sopra le proprietà delle imprese*, appresso G. Bartoli, Pavia 1574, p. 96. (202).

90 Giovio *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, appresso A. Barre, Roma 1555, p99. (98).



**Signore di Assia (vv. 283-318).**

### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΑΞΙΑΣ**

Την ώρα ν οπού φάνηκεν ετούτος ο αντρειωμένος,  
επρόβαλεν από μακρά είς νίος καμαρωμένος·  
σγουρός, ξαθός, πολλά' μορφος, που ίσα του δεν εγίνη  
άλλος κιανείς και να βαστά την ομορφιάν εκείνη·  
τούτο ήτον τ' αφεντόπουλο που την Αξιάν ορίζει·  
μέρα και νύκτα πολεμά, ποτέ του δε μανίζει,  
μα πάντα του ως και τη μαλιά με γέλιο τηνε κάνει·  
καλοσυνάτος σαν αυτόν στον κόσμο δεν εφάνη.  
Γλυκάρετος εκράζετο κι ως ήρθε όπου' σα οι άλλοι,  
με σπλάχνος εχαιρέτησε και μ' αρχοντιά μεγάλη  
κι όλοι τον αγαπήσασι κι ας δεν τονε γνωρίζου,  
γιατί οι ανθοί της Αρχοντίας από μακρά μυρίζου.  
Το ρήγαν προσκύνησε και τ' όνομά του γράφει·  
φαρίν εκαβαλίκευγε λεύτερο σαν το λάφι·  
ήτο στο στήθος κόκκινο, μαύρ' ήτον η κοιλιά του,  
ψαρά τα πόδια κι ο λαιμός και μούρτζινη η τριχιά του,  
ολάσπρα τα καπούλια του, πολλά ολωνών αρέσει,  
γύρου τριγύρου στέκουσι κ' έχουν τονε στη μέση.  
Δικτάτην είχε φορεσάν κι όλη χρουσοπλεμένη  
κ' εις κάθε μία από τσι θελιές καρδιά σαϊτεμένη.  
Απόσταν ήτονε μικρός, εγάπησε μιάν κόρη,  
και να τη βγάλει από το νου ποτέ του δεν ημπόρει.  
Πάντα την είχε σ' τση καρδιάς τα βάθη ριζωμένη  
κι όσον επέρναν ο καιρός, η παίδα του πληθαίνει.  
Η σγουραφιά της κεφαλής κι ο στίχος ό,τι ελάλει  
ήδειχνε την εμπόρεση τσ' αγάπης τη μεγάλη·  
είχε Φεγγάρι λαμπυρό τριγύρου όλο γεμάτο

κ' ένα δεντρό μικρό ξερό στο φέγγος αποκάτω  
και πάλι ανάδια άλλο δεντρό με τ' άνθη, με τα μήλα  
κι' Έρωτας εκοιμάτονε στα δροσερά του φύλλα.  
Το γράμμαν εφάνερωνε κ' εκείνο ξεδιαλύνει  
για ίντα το' να είναι χλωρό, τ' άλλο ξερόν εγίνη:  
«Στη γέμιση του φεγγαριού άλλο δεντρό δεν πιάνει,  
μόνο τσ' αγάπης το δεντρό που πάντα ρίζες κάνει».  
Με σπλάχνος εχαιρέτησεν όλους, μικρούς-μεγάλους  
κι απόκει σ' τόπο και σ' αδειάν εσύρθη σαν και τσ' άλλους.

Non appena se ne andò questo valoroso,  
apparve di lontano un giovane orgoglioso,  
capelli ricci, biondo, molto bello,  
bello così non ve n'era nessun altro.  
Questi è il principe che regna sull'Assia,  
combatte notte e giorno, senza però infuriarsi,  
e nella lotta va sempre col sorriso,  
aggraziato come lui non esiste nessuno al mondo.  
Glykaretos era chiamato, e andò ov'eran gli altri,  
e con dolcezza salutò e grande nobiltà.  
E tutti lo amavano, anche se non lo conoscevano,  
poiché della nobiltà il fiore profuma da lontano.  
S'inchinò davanti al re e scrisse il proprio nome.  
Cavalcava un cavallo ch'era leggero come un cervo,  
il petto aveva rosso, la pancia sua era nera,  
grigie le zampe e il collo e amaranto la criniera,  
bianchissima la groppa: a tutti piacque molto.  
La sopraveste era a maglia, tutta intessuta d'oro,  
e ad ogni piega aveva un cuore d'oro trafitto da una freccia.  
Da quando era piccolo amava una fanciulla,  
e non mai poté dimenticarla,  
ma sempre è rimasta nel cuore suo ben salda,  
e quanto più è cresciuto, tanto più 'l dolor s'è ingigantito.  
L'immagine che porta in capo e i versi  
mostrano quanto l'Amore sia potente.  
Vi era una luna luminosa, tutta piena,  
e sotto di essa un alberello rinsecchito;  
lì vicino un altro albero, con fiori e con frutti,  
Eros dormiva tra i suoi freschi rami.  
I versi poi spiegavano ed il perché chiarivan  
ché un albero fosse secco e rigoglioso l'altro:  
“Quando piena è la luna altro albero non germoglia,  
se non quello d'Amore, che sempre mette radici”.  
Con affetto salutò tutti, grandi e piccini,  
e si portò come gli altri dov'era la sua postazione.

La descrizione di Glykaretos, signore dell'Assia, occupa più versi rispetto a quella dei

cavalieri precedenti; evidentemente Kornaros prova una certa simpatia per questo cavaliere. Viene descritto in modo più particolareggiato l'aspetto del giovane e anche il suo carattere: nonostante sia forte e valoroso e combatta da mane a sera (*μέρα και νύκτα πολεμά, ποτέ του δε μανίζει / combatte notte e giorno, senza però infuriarsi*), non si fa mai prendere la mano e non perde mai il sorriso.

La sopravveste color oro esprime ulteriormente la nobiltà d'animo di Glykaretos, e i cuori trafitti dalle frecce che vi sono disegnati sopra introducono il tema delle pene d'amore che egli soffre, esplicitate nell'emblema: sotto la luce della luna vi è un albero rinsecchito vicino a uno rigoglioso sui cui rami è adagiato Amore. Il ragazzo è infatti fin dalla prima giovinezza innamorato di una donna che evidentemente non ricambia, e nonostante questo egli non può dimenticarla. Né la mia personale ricerca né quella del Morgan hanno portato alla luce un'impresa o un emblema esattamente come questo, anche se la luna che illumina paesaggi agresti con alberi e piante non manca come soggetto<sup>91</sup>.

La cosa che salta maggiormente agli occhi qui è la descrizione del cavallo: petto rosso, pancia nera, zampe e collo grige, amaranto la criniera e infine bianca la groppa. Il De' Rinaldi chiama "mischio" la combinazione di più colori e dà ad esso il significato di "bizzarra"<sup>92</sup>, ovvero la compresenza di sentimenti opposti all'interno dell'animo di chi veste questi colori. Vari e interessanti sono gli esempi, il primo tratto dal Petrarca, dal Trionfo di Amore, le cui ali sono *di color mille*, come mille sono i sentimenti di gioia e sofferenza che l'amore provoca nel cuore di chi ne è colpito: grandi speranze, grandi furori e grandi pazzie. Nell'ambito della poesia epica viene ricordato Alcabrano, che aveva la sua insegna *di più color, di più augei bizzarra*, per mostrare la sua natura bizzarra di sognatore tendente alle fantasticherie. Maculata e di vari colori è la pelle di drago di cui è vestito Rodomonte, e qui la bizzarra prende di certo una piega negativa, mentre negli esempi precedenti, e probabilmente anche nel poeta cretese, la bizzarra di Glykaretos si concretizza in un atteggiamento trasognato, oppure per la temperie di sentimenti che la sofferenza d'amore gli provoca nell'animo, non certo una bizzarra con la sfumatura della ferocia e della violenza come in Rodomonte o in Marfisa, il cui cavallo è anch'esso maculato.

91 Morgan cita come esempio un'impresa del Bargagli (*Dell'impresie*, Venezia 1596, p 316).

92 De' Rinaldi, Op. Cit. pp. 25-26

Nel torneo il signore dell'Assia sfiderà Kypridimos, ma la loro sfida è subito impostata sul rispetto se non sull'amicizia e la stima vera e propria, propria grazie alla gentilezza di Glykaretos che si rivolge con parole così gentili al cipriota che alla fine si dispiace addirittura di averlo battuto, e promette eterna amicizia e ospitalità al contendente. Forse anche questa estrema gentilezza mostrata da Glykaretos nei confronti dell'avversario può essere interpretata come bizzarra dell'animo del giovane, nel senso frutto dell'eccezionale (e stimata) sensibilità che alberga nel suo animo?

**Caramanita (vv. 319-364).**

### **ΚΑΡΑΜΑΝΙΤΗΣ**

Κ'επρόβαλε ωσά θεριό ένας Καραμανίτης  
οπού'χεν όχθηρητα πολλή με το νησί της Κρήτης.  
Ήτονε αφέντης δυνατός, και πλούσος και μεγάλος,  
σ' κείνα τα μέρη ωσάν αυτός δεν εγεννήθην άλλος,  
δεν επροσκύνα ουδ' Ουρανόν ουδ' Άστρα ουδέ Σελήνη,  
τον κόσμον εφοβέριζε με τη θωριάν εκείνη·  
εις το σπαθί του επίστευγεν, εκείνον επροσκύνα,  
πάντα πολέμους κι όχθηρητες, πάντα μαλιές εκίνα.  
Ήτονε κακοςύβαστος και δύσκολος περίσσα·  
εις τη μαλιάν εχαίρετο και την αγάπη εμίσα.  
Σπιθόλιοντας εκράζουντον κι ως ήρθεν εις το ρήγα,  
με γρίνιες εχαιρέτησε κ' εμίλησε και λίγα.  
Ποτέ του δεν εγέλασε, μα πάντα του λογιάζει  
κ' είναι η λαλιά του σιγανή σαν άλλου όντες φωνιάζη·  
μιλώντας εφοβέριζε, με τη θωριάν του βλάφτει,  
και μιά πλεξούδα εκρέμουντον εις το'να του ριζάφτι.  
Εκαβαλίκευγε άλογο αγριότατο περίσσα,  
οπού το εφοβηθήκασι στο φόρο όσοι κι αν ήσα·  
ορά' χε ως κατσουλόπαρδος και πόδια ωσά βουβάλι  
και μάτια ωσάν αγριόκατος κ' η γλώσσα του μεγάλη.  
Ήτονε η τρίχα του ψαρή, μπαλώματα γεμάτη,  
κόκκινα, μαύρα, μούρτζινα σ'όλο του το δερμάτι·  
ήτο λιγνό κ' ελεύτερο, στο γλάκι δεν το σώνει,  
να'ν' κι από χέρα δυνατή, σαίτα ουδέ βερτόνι·  
συχνιά συχνιά ήσερνε φωνές, μα δε χιλιμιντρίζει,  
είχε πολλ' άγρια τη λαλιά κι ωσά θεριό μουγκρίζει.  
Ωσάν εγράφτη στου ρηγός και τ' όνομά του λέγει,  
για να σταθή, τόπο πολύ, μεγάλη αδειά γυρεύγει·  
οι κάμποι δεν του αρέσασι κι ο τόπος δεν τον παίρνει

κ' ἐπά κ' ἐκεῖ με το φαρί συγγοπηαινογιαγέρνει.  
Εἶχε κι ἀπάνω στ' ἄρματα βαλμένο ἓνα δερμάτι  
ἔνους λιονταριού που εσκότωσε στα δάση ὅπ' ἐπορπάτει  
κ' ἐκρέμουντα του λιονταριού τα πόδια ομπρός στα στήθη·  
πολλά' χε δυνατή καρδιά που δεν τον εφοβήθη.  
Συχνιά συχνιά του δερματιού τα πόδια ἔτσ' εσαλεύγα,  
που εφαίνετο σαν ἄνθρωπο ν' ἀρπάξουν εγυρεύγα.  
Με δίχως να στραφή να δη, τσ' ἄλλους να χαιρετήση,  
και δίχως να συγκατεβή ἀνθρώπου να μιλήσει,  
εγρίνια προς τον ουρανό, εγρίνια στον αέρα,  
η ὄψη του εφανέρωνε τά'κανε με τη χέρα.  
Η φορεσιά του κ' η θωριά και το φαρίν ομαδί  
εδείχναν πως εἶν' δαίμονας κ' εβγήκε ἀπό τον Ἄδη.  
Στην κεφαλή εἶχε ολόμαυρο το Χάρο με δρεπάνι  
και με το αἶμα γράμματα, ὄχι με το μελάνι,  
κ' ἐλέγαν: «Ὅποιος με θωρεῖ, ας τρέμει κι ας φοβάται·  
και το σπαθίν οπού βαστώ κιανένα δε λυπάται».

E comparve come una fiera un Caramanita,  
che molto odio portava per l'isola di Creta.  
Era signore, forte, ricco e grande,  
nessuno come lui nacque in quelle contrade.  
Non si inchina né al cielo, né alle stelle, né alla luna,  
il mondo terrorizzava col suo sguardo,  
ma credeva nella spada, a quella sì s'inchina,  
e sempre guerre e nemici, sempre risse incominciava.  
Uomo era testardo e difficile ancor più,  
nella zuffa gioia provava e l'Amore disprezzava,  
Spitholiondas lo chiamavano, e appena giunse dal re,  
lo salutò brontolando e meno ancor parlò.  
Mai non gli sorrise e non se ne diede cura,  
la sua voce era quieta come di colui che urla.  
Quando parlava spaventava, feriva col suo sguardo,  
da dietro un orecchio pendevagli una treccia.  
Montava un cavallo molto selvaggio,  
terrorizzava chiunque si trovasse nella piazza:  
di ghepardo avea il muso, di bufalo le zampe,  
terribili eran gli occhi, enorme la bocca,  
grigio cenere il suo pelo e tutto maculato,  
di macchie ora rosse, ora nere, ora visciola.  
Era libero e veloce, né un dardo né una freccia,  
lanciati da una forte mano, potevano raggiungerlo.  
Qualche volte faceva dei versi, non che fossero nitriti,  
assai selvaggio era il suo verso, muggiva come un mostro.  
Dopo aver detto al re il suo nome ed essersi iscritto  
cerca un luogo consono, molto grande,  
non gli piacque i campi, non si mise al suo posto,  
di qua e di là col suo cavallo per il campo si aggirava.  
Gettata sopra le armi aveva una pelle di leone



che ucciso avea nei boschi venendo alla giostra,  
sul suo petto del leone pendevano le zampe ,  
(molto forte era il cuore, nulla lo spaventava):  
s' alzavan spesso quelle zampe,  
e pareva come se qualcuno volessero ghermire.  
Senza girarsi a guardare, senza salutare,  
senza scender di sella a parlar con alcuno,  
insulta il cielo, l'aria insulta,  
e lo sguardo suo mostrava ciò che poteva la sua mano.  
La sua veste, l'aspetto suo ed il cavallo  
mostravan fosse un demone uscito dall'inferno.  
Sull'elmo avea la falce e la morte tutta nera  
e i versi erano scritti con sangue e non inchiostro:  
"Chiunque mi veda tremi e abbia terrore,  
la spada che io porto, nessuno non perdona".

Spitholiondas detto il Caramanita è un personaggio molto particolare, come mostra già la sua descrizione carica di sfumature negative che non possono non portare alla mente la figura del Rodomonte ariostesco, con la differenza che lo sprezzo dell'amore nell'eroe del *Furioso* è indotto dal tradimento di Doralice<sup>93</sup>, nel poema cretese il personaggio *την αγάπη εμίσα*, odiava l'amore, *δεν προσκύνα ουδ' Ουρανόν ουδ' Άστρα ουδέ Σελήνη*, non si inchina né al cielo, né alle stelle, né alla luna. Rodomonte, dal canto suo:

Dove nel caso disperato e rio  
gli altri fan voti, egli bestemmia Dio.

(Or. Fur., XIV, 117)

Ben dieci versi impiega Kornaros per descrivere il cavallo del Caramanita. grigio cenere il suo pelo e tutto maculato, di macchie ora rosse, ora nere, ora visciola. Qui, come per il signore dell'Assia il colore del cavallo corrisponde alla bizzarria del padrone, in questo caso però declinata in un senso più vicino a quello del Rodomonte ariostesco, ovvero nel senso di indole violenta e stravagante, come indica anche il feroce emblema che porta in capo: la morte con la falce e le parole di minaccia per chiunque abbia a che fare con lui.

---

93 *Or. Fur.*, XXVII, 119: Credo che t'abbia la Natura e Dio/prodotto, o scelerato sesso, al mondo/per una soma, per un grave fio/de l'uom, che senza te saria giocondo:/come ha prodotto anche il serpente rio/e il lupo e l'orso, e far l'aer fecondo/e di mosche e di vespe e di tafani./e loglio e avena fa nascer tra' i grani.

Questo tipo di emblema è assimilabile a quelli definiti dell' *homo implacabilis*, come troviamo nell'opera del di Paradin<sup>94</sup>:



La ferinità del suo animo non tarda comunque a manifestarsi, infatti quando giungerà sul campo Charidimos, principe di Creta, Spitholiondas lo sfiderà a singolar tenzone a causa della spada che porta il cretese, che era appartenuta a suo padre che però la perse in duello con il re cretese. La lite per la spada ricorda le infinite liti che Discordia semina per volontà di Dio nel campo dei Saracini nel *Furioso*. Il povero re Iraklis è costretto ad acconsentire al duello, nonostante ritenga che non sia quello il momento di dirimere la questione, essendo tutto sommato un giorno di festa, ma il Carmanita non sente ragioni. Con apprensione il pubblico segue la sfida fino al suo epilogo, ovvero la morte di Spitholiondas, morte che ricorda da vicino quella del suo alter-ego ariostesco (vv. 1161-1166):

Ἦπεσε κάτω το θεριό, τα μάτια του γρυλώνει,  
φαρμάκι φτει με τους αφρούς, κλάημ' αναδακρύνει

94 G. Paradin *Symbola heroica*, Anversa 1583, p. 309.

κ' εμουγκαλίστη τρεις φορές το φοβερό του στόμα  
κ' εβρόντηξεν ο ουρανός, κ' εσειστήκε το χώμα.  
και με μεγάλη ταραχή και μουγκρισμό ομάδι  
επήγε η άγρια του ψυχή στο μαυρισμένον Άδη.

Cadde a terra il feroce, e gli occhi suoi sgranò  
amare lacrime pianse, schiuma e fiele poi sputò  
tre volte muggì l'orrida sua bocca  
il ciel tuonò e tremò la terra,  
e con gran orrore, lamento e sdegno  
andò l'alma sua selvaggia all'infero regno.

Ingiuriando e bestemmiando lasciò dunque il Caramanita la bella luce del sole, e così  
Rodomonte:

bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,  
che fu sì altiera al mondo e orgogliosa<sup>95</sup>.

## Il principe di Bisanzio (vv. 365-434)

### Ο ΥΓΙΟΣ ΤΟΥ ΡΗΓΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Με στόλιση βασιλική και πλούσα πλιά παρ' άλλη  
και μ' έπαρσες ρηγατικές και μ' αφεντιά μεγάλη  
επρόβαλεν ωσάν αϊτός στ' άλογο καβαλάρης  
του ρήγα του Βυζαντιού ο γιός ο κανακάρης,  
με καβαλάρους είκοσι κ' είκοσι πεζολάτες  
κι από μακρά επλουμίζανε κ' ελάμπασιν οι στράτες.  
Τσι πεζολάτες έχει ομπρός, άσπρα άρματα εφορούσα,  
και τα σπαθιά βαστού γδυμνά εκεί οπού προπατούσα,  
κ' οι καβαλάρηοι οπίσω τως ομορφοστολισμένοι  
κ' επαραστέκαν τ' αφεντός σαν ήσαν κρατημένοι.  
Κι ομπρός απ' όλους ήρχουνταν πεζοί, όχι καβαλάρηοι,  
οκτώ νέοι ξαρμάτωτοι, του βασιλιού αλογάρηοι,  
ενούς κορμιού κ' ενούς καιρού, μιά φορεσά ντυμένοι,  
σγουροί, ξαθοί, μακροί, λιγνοί κι ομορφοκαμωμένοι·  
πάσι με ζάλα μετρητα, με διώμα επορπατούσαν,  
κι όλοι τούς μυριοχαίρουνταν εκεί που τους θωρούσαν.  
Κ' εσύρνασι κι οκτώ άλογα, οπού άλλα σαν εκείνα  
στο στάβλο το ρηγατικό δεν ήσα ουδ' επομείνα:  
τρία μούρτζινα, τρία κόκκινα κ' ένα ψαρό μεγάλο,  
κ' ένα στη μέση ολόμαυρο που επήδα σ' κάθε ζάλο.  
Μα ομπρος απ' όλους ήρχουντα τέσσερεις καβαλάρηοι·

95 *Or. Fur.* XLVI, 140, vv 7-8.

στη μαστοριά της σάλπιγγας είχαν μεγάλη χάρη:  
να τες φουσούν, έτσι γλυκιά τσ'έκαναν κ'ελαλούσαν  
που εφαινετό σου και πουλιά ήσαν κ'εκιλαδούσαν.  
Τ'άλογο πού ο ρηγόπουλος ήτονε καβαλάρης  
είχε μεγάλη δύναμην, ήτο μεγάλης χάρης:  
επήδα με τα τέσσερα απάνω στον αέρα,  
πολλά θαμάσματά'καμεν εκείνη την ημέρα·  
τό'χε πετάξει στα ψηλά, στη γη να μην αγγίξη,  
ετσίνα κι αγριεύουντο κι ωσά θεριό μουγκρίζει·  
και δίχως να πατή στη γη, καθώς αναθιβάνω,  
έριχνεν εκατό τσινιές στον άνεμον απάνω.  
Ετούτα όλα τα'κανε αφέντης που τ'ορίζει,  
κι οπού τη γνώμη του γρικά, τσι πράξες του γνωρίζει·  
πάλι έστεκε στο χέρι του, πράμά'τονε μεγάλο,  
να το μερώνει σαν αρνί, να δείχνει πως είν'άλλο.  
Αδειάσασι, ως τον είδασι, κ'εκάμασί του τόπο  
κ'έλαμψε ωσάν αυγερινός στη μέση των ανθρώπω.  
Εφάνηκε, ως επρόβαλεν, η αφεντιά τήν έχει·  
καθένας τον εγνώρισε, κι ας μην τονε κατέχη,  
πως είν'αφέντης, βασιλιός, ψηλού δεντρού κλωνάρι,  
πειδή τον συντροφιάζουσι πεζοί και καβαλάρη.  
Πάγει στου ρήγα το ζιμιό, με γνώση χαιρετά τον,  
λίγα σαλεύγει το κορμί, λίγα το κλίνει κάτω·  
επαίρνετο κ'ερέμπετο στην αφεντιά την τόση,  
στη μεγαλότητα κιανείς δεν είν'να του σιμώνη.  
Πιστόφορος εκράζετο, εδέτσι τονε λέσι,  
όλοι τον ορεχτήκασι, πολλά ολονών αρέσει.  
Ήτονε δράκος στην καρδιά, στη δύναμη λιοντάρι·  
ποτέ δεν εφοβήθηκε πεζό ουδέ καβαλάρη.  
Εφόρειε κάποια φορεσά π'όσοι κι αν τη θωρούσι,  
ίντά'ναι, πώς να γίνηκε, δεν ξεύρουσι να πούσι·  
ήλαμπε τόσο κ'ήστραφτε, που κάθε φως θαμπώνει,  
και η λαμπυράδα τση η πολλή την ομορφιά της χώνει.  
Γιατί δεν ήτον μπορετό κιανείς, να του σιμώνη,  
και βγή η ακτίνα τω ρουχώ να μην τονε θαμπώσει.  
Σ'κιανέναν άλλο ο βασιλιός την κεφαλή δεν κλίνει,  
αμή αυτουνού πολλή τιμή δίδει την ώραν κείνη·  
με πρόσωπο χαιράμενο, με λόγια ζαχαρένια,  
ετούτον αποδέχτηκεν, όχι έτσι πλιό κιανένα·  
κι απ'το θρονί του το χρουσό λιγάκι ανεσηκώθη,  
πολλή τιμή παρ'αλλουνού τουνού του αφέντη εδόθη.  
Τούτος αγάπα κ'ήλπριζε μιά κόρη να νικήση  
και μ'όλο οπού'χε δυσκολιές, δε θέ'να την αφήση,  
μα ελόγιαζε χαιράμενο τέλος να ξετελειώση,  
να κάμη τό'χε πεθυμιά και τ'άγρια να μερώση.  
Κ'η σγουραφιά της κεφαλής ήδειχνε την ελπίδα,  
γιατ'είχε κλήμα δροσερό μ'όμορφην αγγουρίδα.  
Κ'ήλεγε ο στίχος κ'η γραφή:«Με τον καιρόν ελπίζω,  
να φάγω τ'όξινο, γλυκύ, που εδά δε γεματίζω».

Con regal veste e di tutte la più ricca  
 con principesco incedere e grande signorilità  
 come aquila giunse in sella al suo cavallo  
 l'amato figlio del re di Bisanzio:  
 venti con lui i cavalieri e venti i fanti  
 brillavano le strade di lontano.  
 Avanti ha i fanti vestiti di bianche armature  
 e marciando portano sguainate le spade  
 dietro vanno i cavalieri nelle loro belle vesti  
 che un uomo solo paiono, insiem al lor signore.  
 E davanti a tutti vanno otto pedoni, non cavalieri  
 otto giovani disarmati, del gran re stallieri:  
 tutti al tempo, un sol uomo pareano, il corpo snello  
 una la sopravveste, ricci biondi alti e fatti col pennello:  
 con passi misurati, con grazia camminavano  
 a vederli passar tutti gran gioia provavano.  
 Portavano otto cavalli, che altri come quelli  
 non ve n'erano né rimasero nella stalla del re:  
 tre amaranto, tre rossi e uno grande grigio cenere  
 e uno al centro tutto nero che salta ad ogni passo.  
 Ma avanti a tutti venivano quattro cavalieri,  
 grande la maestria di questi trombettieri:  
 sembrava parlassero non solo che suonassero,  
 sembrava fossero uccelli che nel bosco cinguettassero.  
 Molto forte e grazioso assai era il cavallo  
 in groppa al quale il giovane principe stava,  
 a quattro zampe per l'aria indomito saltava  
 molte cose mirabili fece quel giorno:  
 saltar lo fece in aria, che non toccasse terra  
 seppur s'imbizzarriva e come bestia muggisse  
 cento calci al cielo diede, la lingua mia non erra  
 e tutto questo fece senza toccare terra.  
 Questo fece il suo signore e cavaliere  
 solo alla sua voce obbedisce il suo destriere.  
 E quando a terra scese, gran cosa! Subito a lui tornò.  
 Come fosse agnellino, pareva un altro, gli si avvicinò.  
 Vedendolo arrivare tutti gli fecero strada  
 e come stella del mattino tra gli uomini brillava.  
 Appena giunse sepper tutti che fosse un gran signore  
 lo riconobbero tutti, pur non conoscendolo:  
 un re, un signore, d'un grand'albero il bel ramo  
 poiché lo circondavano pedoni e cavalieri.  
 Subito va dal re, con cortesia l'onora,  
 un poco col corpo e con il capo s'inchina  
 orgoglioso e fiero di questa signorilità  
 nessun nella grandezza gli si può avvicinar.  
 Pistoforos era il suo nome, così era chiamato  
 a tutti era piaciuto, da tutti era amato.  
 Il cor avea di drago, la forza d'un leone:  
 non ebbe mai paura di cavaliere o di pedone.

Portava una sopravveste che color che la vedevano  
che come fosse fatta dire non sapeano:  
splendeva tanto e folgorava, ogni luce oscurava,  
la bellezza sua nascondeva il suo splendor:  
perché era impossibile, nessun si avvicinava,  
rendevan ciechi gli occhi i raggi che emanava.  
Di fronte a nessun altro il re china il capo  
ma in questo caso a lui un grande onore ha fatto:  
col viso sorridente e parole zuccherine  
accolse il cavalier come mai fece sulle prime.  
Dal suo dorato trono un poco poi s'alzò  
con questo gesto grandemente l'onorò.  
D'una fanciulla fiera e schiva era innamorato  
ma pur nelle pene non s'è mai rassegnato,  
che tutto vada bene, spera, felice sia la fine,  
che accada ciò che brama, ciò ch'è nei suoi pensieri,  
della fanciulla vincere i modi crudi e alteri.  
L'immagine sull'elmo esprimeva la speranza  
un fresco tralcio e un bel grappolo mostrava  
e diceva il verso: "Spero col tempo di mangiare il dolce frutto  
che ancora non assaggio, amaro ora è in tutto".

Riempie e illumina le strade il ricco seguito del principe di Bisanzio, personaggio che avrà un ruolo importante nel seguito del poema, in quanto pretendente ideale, secondo il re e la regina ma anche secondo Frosini, alla mano di Aretusa. Morgan<sup>96</sup> nel suo articolo riprende la cronaca dell'entrata in scena del duca di Borgogna in un torneo descritto da Menestrier. Più sopra (vedi nota dieci) abbiamo già avuto modo di notare come molte delle innovazioni in senso di spettacolarizzazione delle giostra siano state introdotte proprio in Borgogna. Venti cavalieri e venti fanti lo accompagnano, e davanti vanno otto stallieri con otto dei migliori cavalli della scuderia del re. I fanti sono vestiti del colore bianco della purezza, della castità e di tutte le qualità legate a questi concetti. I cavalli che portano hanno colori diversi, tre sono amaranto e tre rossi. Abbiamo visto come secondo Sicillo il rosso indichi altezza e nobiltà e perseveranza nell'amore (l'amaranto è *fior d'amore*, scriveva Ariosto neò sonetto IV), come credo in questo caso, vista la dovizia di particolari con i quali Kornaros descrive l'arrivo del principe, piuttosto del significato più generale di forza e di passionalità, qualità che in ogni caso non sono antitetiche a quelle di Pistoforos. L'altro cavallo è grigio-cenere, che come avevamo già visto è un colore da collocarsi in posizione mediana tra il bianco e il nero, e che a

---

96 Morgan, op. cit. p.267

seconda delle sfumature esprime pensieri più o meno gravi. In ogni caso non è questo il cavallo del re, ma quello completamente nero che avanza al centro, nero colore di malinconia (infatti il principe è innamorato di una fanciulla che non ricambia, o quantomeno non mostra di ricambiare il sentimento del giovane).

La sopravveste del principe non ci è dato sapere esattamente che colore sia, poiché è così splendente che nessuno vi può posare lo sguardo. Si potrebbe pensare che fosse bianca e oro, purezza e nobiltà, caratteristiche queste che calzano a pennello, visto anche l'amore e l'ammirazione che suscita nel pubblico e il rispetto del re che solo per lui accenna un movimento del capo.

Nel capitoletto dedicato alle Divise e Imprese d'Amore nel *Furioso*, alla nota nove, abbiamo già detto che la vite è simbolo d'amore e di perseveranza. In questo caso il suo significato è molto chiaro, ovvero la speranza che nutre il cavaliere che un giorno possa concretizzarsi il suo desiderio e dal verde grappolo che ora pende acerbo possa stillare il dolce vino dell'amore<sup>97</sup>. Emblemi con la vite si trovano in molte opere di emblematica, in quella del *Giovio* ne ho trovati tre, ma non sarebbe al fine della mia ricerca riportarli per la lontananza dal contesto del nostro poema.

### **Il signore di Patrasso (vv. 453-494).**

#### **ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΗΣ ΠΑΤΡΑΣ**

Θωρούσι οπίσω του ετουνού πάλι ένα καβαλάρη,  
άσκημον εις το πρόσωπον κι άγριον ωσά λιοντάρι,  
δίχως κιανένα σύντροφον κ' ήτονε αρματωμένος,  
από τα νύχια ως την κορφή σίδερα φορτωμένος·  
αρματωσά πολλά βαράν είχε και σκουριασμένη  
κ' η όψη μαυροπράσινη κι αγριοσυννεφιασμένη.  
Άλογο εκαβαλίκευγε π' άνεμος δεν το σώνει,  
δίχως να κρούγη μ' άρματα, η όψη του λαβώνει·  
ουδέ κιαιμιά άλλη φορεσά για τότες δεν εφόρει.  
Τούτος αγάπα από καιρό μιá πλουμισμένη κόρη  
κ' εκόπιαζε κ' εξόμπλιαζε πολλά, να τηνε κάμη  
να πη το ναι, να συβαστή να σμίξουσιν αντάμι·  
μ' αυτείνη δεν τον ήθελε και πάντα τον εμίσα  
γιατί ήτον άσκημος πολλά κι αγριότατος περίσσα·

97 Nel capitolo sulla *Barriera* avevamo trovato il motto: «S'io troppo m'attempo/maggior frutti farò con maggior tempo», legata al moto del Salmo I: «fructum dabit in tempore suo».

κ' εκείνος πάντα ελόγιαζε πως να τον αγαπήση  
κι ουδέ ποσώς δεν ήθελε τέτοια οδό ν' αφήση,  
μα μ' όλο οπού την ήβλεπε σκληρή και γρινιασμένη,  
πάντα με την απομονήν το σπλάχνος τση ανιμένει.  
Στην περικεφαλαίαν του την κατασκουριασμένη  
με σγουραφιά είχε θάλασσαν άγρια και θυμωμένη  
κ' εις τ' ακρογιάλιν εις ψαράς πεζόβολον εκράτει,  
μα βλέποντας τη θάλασσα τα κύματα γεμάτη  
με το δακτύλι του ήδειχνε τάχα ο καιρός δε σάζει,  
να κυνηγήση, να χαρή, σαν καταπώς λογιάζει·  
και με το γράμμα φανερά που κάθα εις το γροίκα  
ήλεγε πως τες δυσκολιές η απομονή τσ' ενίκα·  
"Αν έχω την απομονή και να μηδέν οκνέσω,  
σα σιγανέψουν οι καιροί, ολπίζω να ψαρέψω."  
Έρχεται ομπρός εις του ρηγός, καθώς εκάμα' οι άλλοι,  
εγράφηκε και προσκυνά μ' αγριότητα μεγάλη.  
Δρακόκαρδος εκράζοντο, δράκου σουσούμιν έχει,  
ποτέ του δεν εγέλασε, ουδέ χαράν κατέχει.  
Ετούτος δεν εγνώρισε ουδέ κύρην ουδέ μάνα,  
κι απούσταν ήτονε μικρός στην κούνιαν, εποθάνα.  
Εις μιάς λαλάς του μάγισσας το σπίτιν ενεθράφη,  
για κείνο εγίνη έτς' άγριος, καθώς ο στίχος γράφει.  
Στην Πάτραν εγεννήθηκε κ' εκείνην αφεντεύγει,  
ποτέ άνθρωπο δεν αγαπά, μα όλο μαλιές γυρεύγει.  
Σιμώνει του Σπιθόλιοντα, και τσ' άλλους δε γυρεύγει,  
τα φρούδια του ενέσυρνε, τα μάτια του αγριεύγει  
κι ο εις τον άλλον χαιρετά, κι ωσά θεριά μουγκρίζουν  
και με την άγρια τως θωριά τον κόσμον φοβερίζουν.

E dietro a lui di nuovo gli parve di vedere  
selvaggio come un leone, ed assai brutto un cavaliere  
solo andava e dalla testa ai piedi armato:  
pesante era l'usbergo e tutto rugginoso,  
nero-verde il viso, selvaggiamente ombroso.  
Montava un cavallo che non lo prende il vento  
pur senza colpo d'armi feriva il portamento  
e senza sopravveste andava.  
Costui gran tempo amava una bellissima fanciulla  
per farle dir di sì, intentato non lasciò nulla,  
perché accettasse e con lui in amor si unisse,  
ma lei non lo voleva e sempre più l'odiava  
perché era brutto assai ed ancor più selvaggio!  
Egli sempre pensa come poterla amare  
ma lei non volle mai il pensier suo mutare,  
ma pur vedendola sempre dura ed imbronciata  
con pazienza aspetta la dolcezza desiderata.  
Sull'elmo suo vecchissimo e ormai tutto corroso,  
dipinto aveva il mare selvaggio e tempestoso  
e sul lido un pescatore ch'avea la rete in mano,  
ma vedendo poi che gonfio era d'onde il mare



mostrava con il dito che non s'avea da fare  
 né di pescar né di gioir secondo il suo parere:  
 e con lettere chiare che ognuno l'intendesse  
 dicea che le difficoltà la pazienza sua vincesse:  
 “Se saldo io rimango e non perdo la pazienza,  
 con la bonaccia spero di gettare la mia lenza”.  
 Giunse di fronte al re, siccome fecer gli altri  
 s'iscrisse e s'inchinò con gran selvatichezza.  
 Drakokardos lo chiamano, fama avea di drago,  
 mai egli non sorrise, né di gioia fu mai vago.  
 Egli non conobbe né il padre né la madre  
 quand'era nella culla dal mondo dipartirono,  
 passò la fanciullezza in casa della nonna, una strega  
 per questo era selvaggio come il mio verso spiega.  
 A Patrasso è nato, e lì era il suo regno,  
 uomo non ama e le risse mai non ha a sdegno.  
 Si avvicina a Spitholiontas e degli altri non si cura  
 aggrotta le sue ciglia, corrucchia la figura  
 l'un l'altro si salutano, muggiscon come bovi  
 con lo sguardo truce atterriscon chiunque li si trovi.

Il signore di Patrasso non porta sopravveste e il poeta non ci riferisce di colore sia il suo cavallo. L'unica nota cromatica che desumiamo dal testo la troviamo al v. 458: *κ'η όψη μαυροπράσινη κι αγριοσυννεφιασμένη* (*nero-verde il viso, selvaggiamente ombroso*), riferita al viso del cavaliere. La parola greca *όψη* ha diversi significati: apparenza, figura, viso, insomma, come riportato dal Babiniotis nel suo vocabolario della lingua neogreca, «come qualcosa o qualcuno appare all'esterno». Può voler dire anche «sguardo», ma qui ho preferito tradurre appunto con «viso» perché il secondo aggettivo, che letteralmente significa «rannuvolato selvaggiamente» può essere riferito solamente al viso, o al massimo allo sguardo, ma se fosse lo sguardo sarebbe l'aggettivo precedente, ovvero «nero-verde» che poco si adatterebbe al contesto. Come dimostrato dal prof. Peri<sup>98</sup> e dal fatto che ricoprì la carica di Provveditor di sanità a Candia, Kornaros non era scevro da conoscenze di medicina, e probabilmente il colore del viso di Drakokardos è dovuto alla malinconia (nel senso della fase depressiva della malattia d'amore) che lo attanaglia per i continui rifiuti della sua amata a concedergli il suo amore. Se il suo viso fosse una sopravveste, potremmo dire che si fondono insieme due colori ossimorici, ovvero il nero della disperazione e della malinconia appunto, e il

---

98 Vedi: M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Rubbettino, Messina 1996.

verde della speranza.

Il cavaliere è armato dalla testa ai piedi e la sua armatura è tutta arrugginita. Il color ruggine non è contemplato nelle opere di Sicillo o del de' Rinaldi, ma penso si possa far rientrare nella sfera del tanè o del leonato, di cui ho accennato nel capitoletto precedente sui colori nel *Furioso*. Come si può facilmente intendere, leonato deriva da leone, e questo colore riporta alle qualità di questo animale, come il coraggio, la regalità e la nobiltà. Dal momento che il signore di Patrasso non è particolarmente ben visto né dal pubblico né dal poeta, difficilmente si può pensare che questo colore qui si riferisca solamente all'ambito del coraggio e al titolo regale che porta Drakokardos più che alla nobiltà d'animo.

La simbologia dell'emblema è molto chiara, il mare tempestoso sono le difficoltà che impediscono al suo sogno di realizzarsi e prima di gettare la propria rete il saggio pescatore aspetta che passi la tempesta. Nella traduzione in francese dell'opera dell'Alciato, pubblicata a Lione nel 1549 troviamo a pag 57<sup>99</sup> un emblema simile, che rappresenta un pescatore vestito di una pelle di capra che si credeva attirasse il sarago, che infatti viene catturato.



---

99 Ho consultato la versione digitalizzata all'indirizzo <https://archive.org/details/diverseimpresa00alci>.

L'Alciato biasima il sarago che si è lasciato ingannare ed è stato catturato, allo stesso modo degli amanti che vengono irretiti dalle moine di una meretrice. Il mare alle spalle è placido e sta sorgendo il sole, gli elementi sono dunque rovesciati rispetto a quelli presenti nell' *Erotokritos*, ma per quanto ci riguarda possiamo pensare a un deliberato rovesciamento, poiché l'ambito della metafora è sempre quello amoroso, o quantomeno dimostrare che vi era un'iconografia simile nell'ambito dell'emblematica.

## Il Principe di Cipro (vv- )

### ΡΗΓΟΠΟΥΛΟ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Την ώρα κείνη από μακρά πολλή λαλιά γροικούσι,  
πολλών αρμάτων ταραχή, φαριά χιλιμιντρούσι.  
κ' ήτονε το ρηγόπουλο τση Κύπρου, ο πετρίτης,  
κ' ήλαμπε ως λάμπει Αυγερινός κι ως φέγγει ο Αποσπερίτης.  
Κι ως ήσωσεν εις του ρηγός, ποιός είν', εκεί το λέγει,  
κάνει ζιμιό και φέρνουν του κοντάρια και διαλέγει·  
πιάνει το πλιά βαρύτερο, πετά το στον αέρα,  
σα φύλλο το αποδέχτηκε στη δυνατή του χέρα·  
δείχνει τες χάρες της αντρείας και του κορμιού τα κάλλη·  
πολλά τον ερεχτήκασιν όλοι, μικροί μεγάλοι.  
Κυπρίδημος εκράζετο, πολλοί τον εγνωρίζα,  
όλα του τα καμώματα από μακρά εμυρίζα  
και τ' άρματά του με μαγνιάν ήσανε σκεπασμένα,  
και με χρουσάφι απανωθιό δεντρά περιπλεγμένα·  
ήσαν και βρύσες, και πουλιά, με μαστοριά μεγάλη  
κ' έδειξε τούτη η φορεσά όμορφη πλιά παρ' άλλη.  
Στην περικεφαλαία του ήτο σγουραφισμένο  
αμάξι, κ' εκωλόσυρνε τον Έρωτα δεμένο  
κ' είχε και γράμματα αργυρά και κάθε εις τα γροίκα,  
πως το κοπέλι το τυφλό ποτέ δεν τον ενίκα:  
«Τον νικητή, τον κερδετή στα πάνω κ' εις τα κάτω  
δεμένο κωλοσύρνω τον στ' αμάξι μου αποκάτω».

Voci si sentirono di lontano in quel momento  
di cavalli il nitrito e di molte armi poi il concerto,  
di Cipro era il principe, detto anche il Falcone  
come stella del mattino brillava nell'agone.  
Venne poi al re e disse qui il suo nome,  
subito dopo volle gli portassero le lance,  
la più pesante come foglia in aria scaglia, poi l'afferra,  
con la sua forte mano, prima che tocchi terra.  
Le grazie del coraggio e del corpo la bellezza

nel cor di tutti quanti portò molta allegrezza.  
 Kypridimos il suo nome, ognun lo conosceva,  
 di tutte le sue imprese di lontano si sapeva.  
 Una leggera sopravveste copriva le sue armi  
 intessuta tutta di alberi dorati  
 vi eran fonti e uccelli con gran maestria disegnati,  
 ed era quella la più bella tra le tante.  
 Sulla fronte del suo elmo era raffigurato  
 un carro dietro al quale va amore soggiogato.  
 D'argento le parole chiarivano del tutto  
 che vincer non lo poteva il fero e cieco putto:  
 “Colui che tutto vince, sempre e in ogni dove  
 legato sta al mio carro, il gran dominatore!”

Kipridimos è un cavaliere molto amato dal pubblico della giostra e dallo stesso Kornaros, e sarà l'avversario finale di Rotokritos nel duello in cui si deciderà chi avrà l'onore di vincere la preziosa corona intessuta da Aretusa.

Non sono riportati i particolari del colore del cavallo né della sopravveste, di cui sappiamo solamente che è tutta decorata di alberi, uccelli dorati e fonti. Purtroppo non sappiamo che tipo di alberi siano, dal momento che essi hanno solitamente un particolare significato simbolico. L'atmosfera di questa fantasia bucolica risulta assai diversa da quella dell'emblema che porta sull'elmo. Una sopravveste decorata con alberi l'avevamo già incontrata in precedenza, era quella di Bradamante nel Canto XXXII coi suoi tronconi di cipresso simbolo dell'arezza e della malinconia dell'innamorata.

Gli elementi idilliaci e agresti rappresentati sulla sopravveste del cavaliere, elementi che potrebbero far pensare proprio ad un idillio amoroso, non trovano corrispondenza nell'emblema del Principe di Cipro, sul quale è rappresentato Amore aggogato ad un carro. Di quest'immagine non ho trovato un corrispettivo nelle raccolte di emblematica che ho consultato, ma non ritengo, come invece cerca di dimostrare il Morgan<sup>100</sup> che l'ispirazione di Kornaros possa derivare dalla famosa opera di Francis Quarles *Emblems* del 1634, in primo luogo per una questione temporale, di cui ho già illustrato la natura nella parte riguardante la biografia dell'autore, e in secondo luogo per una questione poetica, dal momento che l'opera dell'autore inglese è tutta pervasa da un fervore religioso affatto assente in Kornaros (ho consultato sia la versione stampata nel 1773, sia quella più recente del 1861)<sup>101</sup> e la figura di Amore subisce svariate umiliazioni:

<sup>100</sup>Morgan, op. cit. pp 269-70

<sup>101</sup>Ho consultato il sito dell' University of Illinois: <https://archive.org/details/embblem>

viene legato, viene frustato o gli viene spezzato l'arco, tutte giustificate in un'ottica puritana di soffocamento delle passioni impure che allontanano l'uomo da Dio. Nulla di più lontano dal nostro autore.

Se proprio di punizione si può parlare nell'*Erotokritos* sarà proprio la baldanza di Kipridimos ad esserne vittima, poiché perderà il torneo venendo sconfitto per mano di Rotokritos, che dell'innamorato (e dell'Amore) è egli stesso l'emblema.

**Rotokritos (vv. 517-532).**

## ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ

Ἦρθε λαός ἀρίφνητος, ἐγέμισεν ὁ φόρος,  
στο ὕστερον ὁ Ρωτόκριτος ἤσωσεν ἀσπροφόρος,  
σ' ἓνα φαρίν ολόμαυρο, τὸ'να του πόδι εἶν' ἄσπρο,  
καὶ μέσα σ' ὅλους ἤλαμπεν ὡσάν τση μέρας τ' ἄστρο.  
Ὅλοι εσταθήκα να θεωροῦν ἔτοιο κορμί ἀξωμένο,  
νέον, καβαλάρην, ὁμορφον, αἰτό σγουραφισμένο.  
Ἄσπρη, φαντή, χρουσάργυρη ἦτονε ἡ φορεσά του,  
καὶ με μεγάλη μαστοριά σκεπάζει τ' ἄρματά του  
καὶ μ' ἔτοια τέχνη ἡ φορεσά, καὶ μαστοριάν ἐγίνη,  
που φαίνονταν καὶ τ' ἄρματα, κ' φαίνοντον κ' ἐκεῖνη.  
Στης κεφαλῆς τη σγουραφιά τουνοῦ του διωματάρη  
ἦτονε μέσα στη φωτιάν καημένο ἓνα ψυχάρι  
κ' εἶχε με γράμματα ἀργυρά καὶ παραχρυσωμένα  
εἰς τρόπο κατασκεπαστό τα πάθη του γραμμένα:  
«Τη λαμπυράδα της φωτιάς ορέχτηκα κ' εθώρου  
κ' ἐσίμωσα, κ' ἐκάηκα, να φύγω δὲν ἐμπόρου».

La piazza si riempì di popolo infinito  
giunse poi Rotokritos, di bianco era vestito,  
su di un cavallo nero, con una bianca zampa  
in mezzo a tutti brilla siccome il sole avvampa.  
Tutti stavano a guardar il giovane di tal valore  
bello come uscito da mano di pittore.  
Bianca la sopravveste, e intessuta d'oro e argento  
copriva le sue armi, che grazia il portamento.  
Fatta fu con arte e tal' era la maestria,  
che si vedevan l'arme e anch'essa tuttavia.  
L'immagine che'l grazioso sull'elmo suo portava  
era d' una farfalla, meschina, che bruciava,  
e con lettere che erano dorate ed argentate  
le pene sue nascoste vi erano narrate:  
“Della luce lo splendor mi piacque e m'avvicinai

ed or che son bruciata fuggir non posso mai”.

E finalmente fa la sua comparsa sulla piazza l'eroe del poema, Rotokritos, bello e luminoso nella sua veste bianca, tutto purezza e gagliardia. Il suo cavallo nero (*ολόμαυρο*, tutto nero, o nerissimo) mostra certo la malinconia e i tristi pensieri che lo pervadono, con quella macchia bianca di purezza però che rende la sua figura diversa da quella assai mesta dell'ultimo cavaliere che vedremo più avanti. Bianca, come detto prima, è anche la sopravveste del giovane innamorato, colore che abbiamo già visto significare, con le parole del De' Rinaldi: “*castità, onestà, fede, felicità, allegrezza, vittoria, trionfo, sincerità d'animo, e cuore, però tutti quelli che avranno ornato l'animo di tutte queste dotii, senza fallo lo potranno far chiaro con questo colore*<sup>102</sup>”, tutti attributi che calzano a pennello per la sua persona. Il candore della sopravveste è adornato dai fili dorati e argentati, dove la nobiltà dell'animo del cavaliere si intreccia con la malinconia<sup>103</sup> dell'argento.

L'emblema che porta sull'elmo Rotokritos descrive le sue pene d'amore *εις τρόπο κατασκευαστό*, ovvero in modo nascosto, criptato. La farfalla è simbolo dell'anima, come si evince dall'etimologia stessa della parola *ψυχάρι*, la cui radice è appunto *ψυχή*<sup>104</sup>. Nell'emblematica essa simboleggia colui che si perde per amore, così come appunto che si perde e brucia la farfalla, attirata e accecata dalla luce della fiamma. Il Salza cita un gustoso episodio riportato dal Giovio nel quale si narra della bellissima Ippolita Fioramonda marchesana di Scaldasole, la quale soleva portare un abito celeste decorato di ricami di farfalle dorate. Un cavaliere francese innamorato di lei le chiese un giorno quale fosse il significato di quei ricami, ed la donna gli rispose che esse erano un avvertimento per i giovani, perché non le si avvicinasero troppo, onde non bruciarsi come suole la farfalla con la fiamma.

Nell'opera *Dell'imprese* del Bargagli troviamo questa illustrazione:

---

102Vedi nota 11 del capitolo precedente.

103De' Rinaldi: op. cit. P.30

104Nel dialetto cretese si utilizza la parola *ψυχάρι*, derivazione del diminutivo *ψυχάριον*, piccola anima, di epoca alessandrina, mentre nel greco demotico corrente la farfalla viene chiamata *πεταλούδα*. Vedi Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κεντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, Β' έκδοση 2002; p. 1989



Di gioire spera la farfalla innamorata, ma il suo destino è di bruciarsi le ali.  
Così il Simeoni:



Nei *Symbola Heroica* del Paradin troviamo la seguente immagine:



Il titolo recita: *Così vivo piacer conduce a morte*<sup>105</sup>, sia in Paradin che in Simeoni. In questo simbolo della farfalla è racchiuso il senso e l'ispirazione del poema di Kornaros: la sofferenza d'amore e il rischio di perdersi in essa e a causa di essa. Aretusa e Rotokritos soffriranno aspre pene per il loro amore innocente, rischieranno la loro vita e saranno sottoposti a prigionia ed esilio prima di poter coronare il loro sogno.

### Figlio del Signore di Creta (vv. 581-594/753-762)

#### ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΟ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Θέλου να μούνε σ' ορδινιά, γιατί άλλοι δεν έλειπα,  
 όντε γρικούν από μακρά σα βούκινο κ' εκτύπα·  
 θωρούσι σκόνης νέφαλο στα ύψη σηκωμένο  
 και καβαλάρη με πολλούς άλλους συντροφιασμένο.  
 Μαύρο φαρί, μαύρ' άρματα, και μαύρο το κοντάρι,  
 μαύρη ήτονε κ' η φορεσά τουνού του καβαλάρη·  
 αντρειωμένος, δυνατός, κ' εις τ' άρματα τεχνίτης  
 κ' εγίνη κι αναθράφηκεν εις το νησί της Κρήτης·  
 τη χώραν την εξακουστή, την όμορφη Γορτύνη,

<sup>105</sup>Negli *Amorum Emblemata* del Vaenius (Anversa 1608, p. 103) troviamo un pensieroso amore che osserva il lume di una candela intorno alla quale svolazzano alcune farfalle. Il titolo dell'emblema è: *Brevis et damnosa voluptas.*



όριζε κι αποφέντευγεν αυτός, την ώρα κείνη.  
Η αφορμή οπού πορπατεί μαύρος, σκοτεινιασμένος  
και με πολλούς οπού φορού' μαύρα συντροφιασμένος,  
Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη  
από τον Χάρον που ποτέ χαρά δε μας αφήνει.

[...]

Χαρίδημος εκράζετο, αντρεία και χάρην έχει,  
και πάντα εκεί που πολεμά, στράφτει, βροντά και βρέχει·  
σπίθες σιδέρω, αίμα κορμιών εβγάνει, όπου μαλώση,  
και βροντισμούς και ταραχές η δύναμή του η τόση.  
Είχε κι αυτός στην κεφαλήν ένα κερύ σβημένο,  
τον Άνεμον ανάδια του ήδειχνε φουσκωμένο  
και τον καημό του τον πολύ, τη λαύρα που τον κρίνει,  
με γράμματα αποκατωθιά λέγει και ξεδιαλύνει:  
«Κείνη η φωτιά που μου'φεγγε πλιό λάμψη δε μου δίδει·  
κι Άνεμος μου την ήσβησε, κ' εδά'μαι στο σκοτίδι».

Mettere si voglion nell'ordine di battaglia  
quando d'una tromba il suono in ciel si staglia:  
di polvere una nube, vedono, che di lontano s'alza  
ed un cavaliere circondato da molti altri avanza.  
Del cavaliere nero era il cavallo, nera l'armatura  
nera anche la lancia e tutta la figura.  
Esperto nelle armi, coraggioso e forte con la mano  
della sua ricca isola era egli il sovrano:  
nell'isola di Creta nacque, in quel di Gortina,  
della famosa terra la bella cittadina,  
La ragione per cui va ombroso vestito tutto in nero  
circondato da molt' altri, anch'essi neri sin al cimiero:  
Amore era in principio, la fine la portò la Morte,  
che alla nostra gioia per sempre chiude le porte.  
[...] Charidimos era chiamato, ha grazia e coraggio,  
sempre ove combatte balena tuona e piove.  
Scintille dal ferro, sangue scorre dai corpi ove colpisce,  
tale è la sua forza, che spaura ed atterrisce.  
Disegnato porta sul capo anch'egli un cero spento,  
tutt'intorno a questo fischiava forte il vento  
ed il suo gran dolore, la passione che lo ammala  
coi versi scritti sotto a tutti poi spiegava:  
“La luce che mi illuminava ora più non risplende  
il vento me l'ha spenta e più non vedo niente”.

La descrizione di Charidimos non può non riportare alla mente la figura dell' Orlando malinconico e amareggiato che lascia il campo cristiano di nero vestito per mostrar di fuori la mestizia che lo attanaglia per aver perso la sua amata proprio nel momento in cui pensava di essere al sicuro.

Così lo descrive a Mandricardo lo scudiero scampato alla strage che il paladino aveva

compiuto tra le schiere di Alzirdo e Manilardo:

Allo scudier fe' dimandar come era  
la sopravvesta di quel cavalliero.  
Colui rispose: - Quella è tutta nera,  
lo scudo nero e non ha alcun cimiero.-  
E fu, Signor, la sua risposta vera,  
perché lasciato Orlando avea il quartiere;  
che come dentro l'animo era in doglia,  
così imbrunir di fuor vuolse la spoglia.  
(XIV, 33)

La nota cromatica dominante è dunque quella del nero, della tetra tristezza. Charidimos era rimasto orfano da piccolo ed era cresciuto in solitudine nelle selve, diventando un provetto arciere. Pur avendo promesso che non avrebbe mai ceduto alle lusinghe dell'amore si innamorò perdutamente, riamato, di una dolce giovane. L'idillio d'amore non poté però durare a lungo: la giovane, divorata dalla gelosia, seguì l'amato durante una battuta di caccia, ed egli la uccise per sbaglio col suo arco, mentre era nascosta dietro ad un cespuglio, credendola una fiera. Gli amici riuscirono ad impedirgli di suicidarsi, e da quel giorno il Cretese viaggia di terra in terra per partecipare alle varie giostre e tornei, e dei premi vinti fa dono all'amata, appendendoli sul suo sepolcro.

Κ' ἐκεῖνα οπου του δίδασι πλέρωμα της αντρειάς του  
επήγαυε κ' εκρέμα τα στο μνήμα της κεράς του.

E con quel che conquistava, premio al suo valore,  
adornava poi il sepolcro del suo perduto amore.  
(II, vv. 741-2)

L'episodio richiama chiaramente la vicenda di Rodomonte e Isabella del *Furioso*, l'omicidio per errore e l'appendere i premi e le spoglie dei nemici sul sepolcro della donna amata (sempre che di amore si possa parlare per quanto riguarda il re di Sarza). L'emblema della candela spenta dal vento solitamente si lega al concetto di speranza, poiché come un soffio la spegne così un altro soffio la riaccende. Il Morgan riporta un distico di Serafino dell'Aquila: *Come torcia mentre ch'arde e splende/la smorza il fiato, e'l fiato la raccende*. Un esempio di questo tipo di iconografia lo troviamo nell'opera del

Vaenius<sup>106</sup>. L'immagine è intitolata: *Chi vi torna si raccende*.



Nel caso di Charidimos non credo che si possa ritenere che dietro l'immagine dell'emblema si celi una qualche speranza. Il nero della sua sopravveste è anche il nero della sua disperazione, e al termine dell'episodio che lo vede protagonista il giovane se ne andrà ancor più amareggiato. Il Morgan cita anche alcuni emblemi che si trovano nell'opera di Robert Farley, *Lychnocausia* (Londra, 1638). Anche qui, come per gli emblemi di Quarles, l'ispirazione degli emblemi morali dell'autore inglese è religiosa e la datazione è troppo avanzata, ma l'iconografia della candela è fortemente presente e riportare qui alcune immagini può aiutare a farsi un'idea di come poteva essere l'emblema del Cretese. Nella prima compare la raffigurazione del vento che spegne la candela:

---

106Morgan, op. cit. 272. Per quanto riguarda l'immagine Vaenius, *Amorum Emblemata*, Anversa 1608; p. 137. L'opera è stata da me consultata in rete all'indirizzo: <https://archive.org/details/amorumfigurisaen00veen>.



Nella seconda, che a mio parere meglio si accosta alla situazione del nostro cavaliere, abbiamo solamente una triste candela spenta<sup>107</sup>:



107Rober Farley, *Lychnocausia*, Londra 1638. Versione digitalizzata:  
<https://archive.org/details/lychnocausiasive00farl>.

### 3.3. Conclusioni

Il punto di partenza dell'articolo del Morgan è che Kornaros sia vissuto nella parte centrale del XVII secolo, di conseguenza sostiene che abbia tratto ispirazione per alcuni dei suoi emblemi da opere pubblicate nel corso di questo secolo, opere pubblicate in Olanda e Inghilterra. Senza entrare nel merito delle possibilità concrete del poeta cretese di poter consultare tali opere in un momento in cui l'isola era minacciata e poi concretamente assediata dall'esercito ottomano, si può affermare con la dovuta prudenza, ma anche con una certa sicurezza, che l'autore dell' *Erotokritos* sia morto intorno al 1613/4, come già illustrato nella biografia dell'autore.

Un secondo aspetto sul quale non possiamo concordare con il professore americano è l'ignoranza di Kornaros per quanto riguarda le giostre e i tornei in generale. Il senso di aver riportato in questa tesi una panoramica del poemetto del Persio è quello di dimostrare che tornei cavallereschi erano all'ordine del giorno sull'isola di Creta, durante i festeggiamenti del carnevale o all'arrivo di alti dignitari dalla madrepatria. Per dimostrare questa ignoranza, il Morgan cita il fatto che fosse impossibile che emblemi tanto elaborati e corredati da versi potessero trovarsi sull'elmo di cavalieri, bensì sullo scudo<sup>108</sup>, ma nella descrizione del Persio della sfilata durante la giostra della Canea del 1594, a cui con ogni probabilità ha assistito anche il Kornaros, i cavalieri portano le proprie imprese proprio sull'elmo<sup>109</sup>. Che il poeta non fosse digiuno sull'argomento lo dimostra a mio parere anche il fatto che lo spettacolo della sfilata viene arricchito con alcuni espedienti scenico-teatrali tipici dell'epoca, come la grotta fatta *με μαστοριά* (ad arte) da Drakomachos, il signore di Corone, oppure la nube di fumo da cui esce Tripolemos.

Non si capisce inoltre da dove derivi la critica mossa al poeta di aver ben cominciato con la descrizione delle sopravvesti e dei loro colori e di essersi interrotto ad un certo punto<sup>110</sup>, dal momento che pur non riportando il colore delle sopravvesti di alcuni

---

108«Nelle giostre, e su questo concordano tutte le descrizioni, le imprese erano disegnate in grandi dimensioni sullo scudo del cavaliere», Morgan, op. cit. p. 273.

109Così il Persio: «questi del guerreggiar termine e nerbo/han due colonne sul cimier superbo». Op. cit., ottava 21

110«Il poeta comincia così bene (blu per l'onore e l'eloquenza, arancione e bianco per la passione, verde per la giovinezza) tuttavia tutto ciò va perduto». Morgan, op. cit. 275.

cavalieri, l'importanza del simbolismo cromatico è presente fino alla fine, come dimostra la descrizione della bianca sopravveste di Rotokritos e di quella nera del malinconico cavaliere cretese.

D'altro canto ricercare un'esatta corrispondenza con la realtà è impresa difficile e anche inutile quando si tratta di opere poetiche, poiché ciò che conta è l'ispirazione e le preoccupazioni del poeta, che in questo caso erano, come abbiamo detto nell'introduzione, quelle di creare in un pubblico che ignorava i codici comportamentali e estetici dell'epica occidentale una sensibilità tale da poter apprezzare e fare propria la materia narrata, cosa che, a quattrocento anni di distanza, possiamo dire che il poeta abbia ottenuto, visto l'amore vivo che il popolo greco ancora prova per quest'opera che è il gioiello di un'epoca in cui l'elemento italiano e quello greco si erano incredibilmente fusi dando vita a quell'irripetibile miracolo che fu il *Rinascimento cretese*.

## Bibliografia

### Studi

- M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Fazzi, Lucca 1998.
- F. Erspamer, *Cavalieri di carta*, in “La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo e Età Moderna”, Atti del VII convegno di studio, Narni 14-15-16 ottobre 1988, Centro Studi Storici, Narni 1990.
- C. Ossola, *Autunno del Rinascimento - «Idea del Tempo» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Leo Olschki Editore, Firenze, 1971.
- M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Rubettino, Messina 1996.
- Abd-El Kader Salza, *Imprese e divise d'amore nel «Furioso»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 38, 1901 (pp. 310-363).
- F. Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle province venete*, Vol.I. Tipografia Alvisopoli, Venezia 1830.
- V. Spadaro, *Imitazione e originalità nelle similitudine dell' «Erotokritos»*, in *Studi di filologia cretese*, Catania 1979 («Quaderni dei Siculorum Gymnasium», 5).
- R. Strong, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Il Saggiatore, Milano 1987.
- M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma 2011.
- A. Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*. Bompiani, Milano, 2002.

## Studi in lingua neogreca

- A.N. Γιαννάρη, *Περί Ερωτοκρίτου και του ποιητού αυτού. Ιστορική και κριτική και γλωσσική μελέτη*. Εκ. Α.Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1889.
- Σ. Α. Ευαγγελάτου, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο, ποιός ήταν ο ποιητής του Ερωτοκρίτου*, Κάκτος, Αθήνα 1985.
- Β. Κορναρος, *Ερωτόκριτος*. Ανατύπωση από την έκδοση Σ.Α Ξανθουδίδου, ε. σ. Λ. Πολίτη, Αστήρ Αθήνα 1968.
- Γ. Κ. Μαυρομάτης, *Το πρότυπο του Ερωτοκρίτου*, Ιωάννινα 1982.
- Ν. Παναγιωτάκης, *Κριτική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιντσέντζο Κορνάρο*, Στιγμή, Αθήνα 2002.
- G. Morgan, *Τα εμβλήματα του Ερωτόκριτου*; l'articolo è stato tradotto dall'inglese dal prof. Panaghiotakis e pubblicato nell'opera già citata *Κριτική Αναγέννηση*, pp. 259-296.

## Opere

- A. Alciato, *Il Libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531e del 1534*; Introduzione, traduzione e commento di M.Gabriele, Adelphi, Milano, 2009
- L. Ariosto, *Orlando Furioso*, prefazione di E. Cavazzoni, a cura di G. Innamorati, II edizione, Feltrinelli, Milano 2008
- Cronica delle Famiglie nobili venete, che abitarono il Regno di Candia o mandate in colonia o Capitale con altre occasioni fino al tempo che il regno passò sotto il dominio de' Turchi con le discendenze di quelle rimpatriate in detto tempo s'attrovano in Venezia*. Venezia, MDCLXX.



Marco Aurelio *I Ricordi*, trad. F. Cazzamini-Mussi, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 2003

G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 1977.

Gian Carlo Persio, *La nobilissima Barriera della Canea, poema cretese del 1594*. Introduzione e testo di C. Luciani, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia & Biblioteca Municipale Vikelea di Iraklion, Venezia 1994.

F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, UTET, 2004, Torino

Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, Επιμέλεια Σ. Αλεξίου, ΕΣΤΙΑ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1995

## **Vocabolari**

Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κεντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, Β' έκδοση 2002

*Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1978.

## **Sitografia**

S. Bargagli, *Dell'impresie*, appresso Francesco de' Franceschi, Venezia 1594. <https://archive.org/details/dellimpresie00barg> [ultima consultazione 23 febbraio 2018]

A. Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum*, apud Societatem Typographiae Bononiensis, Bologna 1574. <https://archive.org/details/achillisbocchiib00boc> [ultima consultazione 20 febbraio 2018]

L. Contile, *Ragionamento sopra le proprietà delle impresie*, appresso G. Bartoli, Pavia 1574. <https://archive.org/details/ragionamentodilu00cont> [ultima consultazione 21

febbraio 2018]

- J. T. Cull, *Tis such a Emblem bondage hereafter. Emblematic imagery in “Swetnam the women heater”*, di, College of the Holy Cross. [www.scielo.org.mx](http://www.scielo.org.mx) [ultima consultazione 7 gennaio 2018]
- G. de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, stamperia di Iacomo Turlini, Brescia 1619. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_uFEGc0rIufwC](https://archive.org/details/bub_gb_uFEGc0rIufwC) [ultima consultazione 16 gennaio 2018]
- R. Farley, *Lychnocausia*, stampato da T. Cotes per M. Sparke, Londra 1638. <https://archive.org/details/lychnocausiasive00farl> [ultima consultazione 24 febbraio 2018]
- P. Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, appresso A. Barre, Roma 1555. <https://archive.org/details/dialogomilitarie00giov> [ultima consultazione 23 febbraio 2018]
- C. Paradin, *Symbola Heroica*, da Officina C. Plantini, Anversa 1583. <https://archive.org/details/symbolaheroica00para> [ultima consultazione 24 febbraio 2018]
- F. Quarles, *Emblems and Ieroglyohics of the life of men*, printed for J. Cooke, at Shakespear's Head, in Pater-Noster-Row, Londra 1773. <https://archive.org/details/francisquarlesem00quar> [ultima consultazione 10 febbraio 2018]
- Sicillo Araldo, *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, appresso L. Spinea, Venezia 1606. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_Sn\\_bA6HeZM8C](https://archive.org/details/bub_gb_Sn_bA6HeZM8C) [ultima consultazione 16 gennaio 2018]
- G. Simeoni, *Le sentenziose impresie*, appresso G. Roviglio, Lione 1560. <https://archive.org/details/lesententioseimp00sime> [ultima consultazione 23 febbraio 2018]

- O. van Veen (Vaenius), *Amorum Emblemata*, venalia apud auctorem, prostant apud H. Verdussen, Anversa 1608. <https://archive.org/details/amorumemblemataf00veen>  
[ultima consultazione 24 febbraio 2018]
- A. Cornaro, Διαθήκη του Ανδρέα Κορνάρου, a cura di Σ. Γ. Σπανάκης, in Κρητικά Χρονικά 1955, Τόμος Θ', Τεύχος III, 379-478. <http://ir.lib.uth.gr/handle/11615/10774>  
[ultima consultazione 25 febbraio 2018]
- J. G. Wagner, M. Häüller, P. Hachenberg, *Philothei Symbola Christiana Quibus Idea Hominis Christiani Exprimitur*, appresso J. P. Zubrod, Francoforte 1677. <http://emblematica.grainger.illinois.edu/detail/book/61851502X/emblems> [ultima consultazione 25 dicembre 2017]