

VINCENZO PECORARO

L'EROTOKRITOS DI VINCENZO CORNAROS E IL
ROMANZO BAROCCO ITALIANO DEL SEICENTO.
UN NUOVO TERMINUS POST QUEM

Al punto in cui sono gli studi sul capolavoro cretese possiamo ormai affermare con una certa sicurezza che il poeta dell'*Erotokritos* segue abbastanza fedelmente nella trama del suo racconto la storia di *Paris e Vienna* quale si era venuta rielaborando e sistemandolo in età ormai abbastanza avanzata del XVII^o secolo, quando essa certamente aveva già conosciuto l'elaborazione in ottave del Pastore Poeta (Angelo Albani di Orvieto) —che fu una delle più fortunate per diffusione e popolarità— e quando anche determinate esperienze del secolo per eccellenza barocco l'avevano probabilmente arricchita ulteriormente di qualche diverso spunto narrativo e soprattutto di un eccezionale «armamentario» lirico-espressivo (ad esempio nelle parti dialogiche e descrittive) di cui l'indubbio riflesso nell'*Erotokritos* non può che essere una prova (anche tenuto conto dell'incontenibile vena lirico-narrativa che sembra essere propria, originariamente, del poeta cretese).

Vogliamo dire cioè che la storia che elabora il poeta cretese non può, secondo noi, non tener conto oltre che del «canovaccio» offerto dal vecchio romanzenotto erotico-avventuroso, anche delle altre fondamentali esperienze poetiche del secolo ormai avanzato: intendiamo dire del *romanzo barocco* vero e proprio che a partire dal secondo decennio del secolo in tutta Europa si va sempre più estesamente affermando, e dell'opera capitale di G. Battista Marino (innumerevoli edizioni a partire dal 1623) come opera che in maniera assoluta a senza contraddizioni esprimeva prepotentemente il nuovo gusto: l'incontenibile lirismo e l'elaborato e a volte esasperato concettismo manieristico.

Riflessi dell'esperienza vera e propria del romanzo barocco e soprattutto del più notevole rappresentante del genere in Italia, il *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrosio Marini (1640-1641) noi riteniamo di poter

trovare in una modifica decisiva e fondamentale che il poeta cretese opera nello svolgimento della sua storia, e questo proprio in un momento critico e significantissimo dell'intreccio, quando si ha, per così dire, la *svolta* dalla prima alla seconda parte in consimili storie di amore e di avventura. È il momento cioè della separazione dei due eroi che hanno visto già nascere e consolidarsi il loro amore e il loro legame con una promessa formale di matrimonio ed anzi, a volte, con la celebrazione vera e propria di questo matrimonio, anche se in forma del tutto simbolica, per così dire, e privata (di solito di fronte all'immagine del dio ad esso per eccellenza preposto).

A questo punto, come dicevamo, in consimili storie, regolarmente, per qualche motivo di forza maggiore, i due devono separarsi e percorrere ciascuno un cammino diverso, pieno possibilmente di sofferenze e di peripezie varie fino al ricongiungimento finale e al loro definitivo costituirsi come coppia. È lo schema per eccellenza del romanzo medievale europeo di carattere idillico-avventuroso: quello di *Florio e Biancifiore*, ad es., e di *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, tema che possiamo chiamare di *Qamar az-Zamān*. Schema così diffuso dall'antichità al Medioevo, appunto, e dall'Oriente all'Occidente da non aver bisogno di ulteriori riprove o considerazioni.

Nel modello italiano, nella storia cioè di *Paris e Vienna*, il protagonista parte a questo punto, come è noto, in volontario esilio per percorrere praticamente tutto l'Oriente fino allora conosciuto da Costantinopoli a Baghḍād, al Catai (!), fino al paese del Prete Gianni e al favoloso Egitto del Soldano di Babilonia, al Cairo cioè ad Alessandria. Qui egli raggiunge per le sue eccezionali doti una posizione di prestigio e di considerazione tali che gli permette di intervenire per salvare proprio il suo crudele e insensibile sovrano che nel frattempo è giunto proprio in quei luoghi e per qualche motivo si è venuto a trovare in condizioni tali che mettono a repentaglio la sua vita.

È lo schema che in Occidente è rappresentato, possiamo dire, dal racconto di Apollonio di Tiro e avrà come sue più notevoli applicazioni appunto la storia esemplare di *Florio e Biancifiore* e di *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*.

È significativo, dicevamo, che, invece, il poeta cretese, che pure sinora ha seguito fedelmente la traccia del suo modello, si distacchi, a questo punto, da esso ed impieghi invece, un diverso schema narrativo, quello che possiamo dire eminentemente orientale, di matrice cioè sicuramente orientale, dell'eroe che, venendo dall'esterno, salva, magari sconosciuto, il paese in cui si trova da una minaccia mortale che lo so-

vrasta, dall'invasione di un terribile nemico; salva il proprio sovrano da una disfatta sicura e acquisisce così agli occhi di quest'ultimo quei meriti indiscutibili che ne faranno il suo erede al trono e lo sposo benvenuto della sua unica figlia. Si veda per questo motivo il classico studio di Italo Pizzi *Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra del Medio Evo* in «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei», gennaio 1892 e in *Storia della Poesia Persiana*, Cap. IX, pp. 412 e ss., §§ 24-25: «Il tipo del cavaliere sconosciuto, mandato a difficile impresa, poi sposo di una principessa...», con gli esempi della storia di Gushtāsp (da Firdawsi) «che sposa la bella Ketayūn (figlia del re di Rūm) e intanto vince e sottomette il riottoso e superbo Ilyās, re dei Kzazari che domandava alteramente il tributo al re di Constantinopoli (ivi, p. 429). Del romanzo di Assār (di Tabrīz), col giovane Mihr «che giunge sconosciuto alla corte di re Keyvān e sconfigge e fa prigioniero il superbo Qara-Khān signore di Samarcanda che ad ogni costo voleva in sposa la figlia di Keyvān, la bella e leggiadra Nahīd, e ora voleva conquistarla con le armi. Del romanzo di Kirmanī (Khagiū di Kirman) *Navrōz e Gūl*, dove il giovane Navrōz giunge sconosciuto alla corte dell'Imperatore di Grecia, vessato allora in guerra da Ferakh-zūr principe di Siria, Navrōz, valoroso e bel cavaliere lo vince e sposa la bella Gūl, cioè Rosa, figlia dell'Imperatore di cui diventa anche l'erede, riunendo per tal modo il nuovo regno al paterno, perché egli era figlio di Firūz, re del Khorassan».

Nel poema cretese, come è noto, è il re dei «Valacchi», τῶν Βλάχων «che assedia Atene. È del tutto sicuro che questo assedio di Atene è una proiezione, per così dire, degli storici che nel corso di lunghi secoli, in particolare dal VII al X secolo, dovette subire Constantinopoli. È in realtà il dato mitico ormai e favoloso dell'assedio della grande città sul Bosforo che opera nella coscienza del poeta anche se egli, indotto certo dal suo assunto (ha ambientato la vicenda al tempo della Grecia pagana e senza fede), ha spostato diciamo così automaticamente nella città capitale della Grecia classica il teatro per così dire delle operazioni. D'altra parte è quasi trasparente, ed è stato opportunamente sottolineato in un articolo da David Holton che nel nome che egli dà a questo suo re di Atene è da vedere il riflesso del nome dell'Imperatore storico di Costantinopoli Ἡράκλειον che d'altra parte tanta fortuna ebbe anche in Occidente sul piano della celebrazione storico-letteraria: si pensi alla traduzione in antico francese della storia di Guglielmo di Tiro intitolata appunto *Histoire d'Heracle* e al romanzo di Gauthier d'Arras.

Ora questo motivo narrativo particolare, quello cioè dell'assedio della città da parte di un nemico soverchIANTE e della sua salvezza ad

opera di un cavaliere che all'inizio agisce da sconosciuto e compie atti di valore eccezionale, questo motivo, dicevamo, noi lo ritroviamo *tale e quale* in quello che è certamente, nell'ambito della produzione del romanzo barocco italiano, il testo più celebre e popolare, quello che ebbe maggiore fortuna e diffusione nel tempo e nello spazio, fino almeno alla metà del XVIII secolo: intendiamo dire nel *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrodi Marini, la cui prima edizione completa si pone negli anni 1640-1641. Un testo che per la sua fama e diffusione ormai consolidate negli anni in cui verosimilmente il poeta cretese scriveva —che sono, secondo noi, gli anni intorno alla metà del XVII sec.— un testo, dicevamo, che il poeta cretese *non poteva non conoscere*.

Anche qui infatti, come nell'*Erotokritos*, abbiamo a un certo punto dello svolgimento della storia un gigantesco assalto alla città proprio di Costantinopoli ad opera di una confederazione guidata dal re di Russia (!), il pericolo mortale che corre quindi la città, il suo re e i suoi difensori e la sua salvezza ad opera di un cavaliere sconosciuto che agisce sotto il nome di Cavaliere di Cupido e che alla fine si rivela essere proprio il giovane Calloandro (che qui è il figlio del re) che in volontario esilio era partito dalla sua città e che alla notizia dell'assedio (qui avvertito da una «visione») si precipita in aiuto dei suoi e con i suoi eccezionali atti di prodezza riesce a capovolgere le sorti della guerra che sembravano volgere in favore degli assedianti, soverchianti di numero. Anche qui come nell'*Erotokritos* il suo intervento salva il misero re che, uscito in persona a partecipare allo scontro e stretto da presso dai nemici, era quasi per soccombere. Anche qui poi le sorti della guerra vengono decise da un duello tra due campioni delle opposte parti: campione dei Greci è qui naturalmente l'eroe protagonista, come campione degli Ateniesi è nel nostro poema *Πωτόνιος*.

Il resto della storia che nel romanzo italiano non si conclude con la fine dell'assedio ma ha altri complicati e intricatissimi sviluppi (secondo il gusto proprio del genere) non ha altri punti di contatto con il nostro poema. Ma basta, crediamo, questo punto centrale e fondamentalissimo a persuaderci che nell'operare quella sua così significativa «diversione» dal suo modello e in un punto così fondamentale e cruciale della storia, il Cornaros dovette essere indotto oltre che dal peso di una tradizione crediamo collaudata e ultra-secolare che propendeva diciamo così, istintivamente, per quel tipo di schema narrativo (vedi quanto dicevamo prima a proposito della sua matrice *orientale*), oltre che dal peso di quella tradizione, dicevamo, anche, indubbiamente, dall'esempio che

gli veniva da quel modello così prepotentemente imponentesi in quegli anni di fortuna così assoluta del genere.

D'altra parte si può vedere che l'analogia e la similarità non sono solo nel motivo generale e nella concatenazione degli eventi nei due testi, ma si estendono anche ai particolari descrittivi e rappresentativi delle singole scene della battaglia, ad es., durante l'assedio, della presentazione degli interventi dell'eroe nella mischia e poi, infine, nella stessa descrizione del duello decisivo delle sorti della guerra. Particolari che sono, come vedremo, delle vere e proprie puntuali *riprese letterali* del testo italiano, anche se amplificate e a volte dilatate oltre misura dal poeta cretese secondo il costume che è proprio del suo modo di raccontare.

Degli altri due testi il cui confronto con la trama e con i modi stilistici dell'*Erotokritos* si può rivelare oltremodo proficuo e interessante diremo qui solo, brevemente, che l'altro romanzo barocco, senz'altro uno dei più notevoli nella produzione italiana del Seicento, e cioè la *Diane* (1627) di Giovan Francesco Loredano ci interesserà sia per l'intreccio della sua storia principale che è molto simile a quella del *Paris e Vienna* (e ci testimonia quindi del perdurare della fortuna nel pieno Seicento di un modulo e di uno schema narrativi che sono poi quelli pervenuti sino al Cornaros), sia anche per alcuni precisi punti particolari del racconto in cui crediamo di poter trovare alcune significative consonanze diciamo contenustiche con l'*Erotokritos*. Quanto all'*Adone* di Giovan Battista Marino (1623) anch'esso è crediamo da tenere in conto tra i possibili testi che possono acvr fornito materiali al poeta cretese: materiali e soprattutto, come vedremo, una lezione di stile e di gusto particolarissimi. In questo senso la descrizione della «giostra» (qui è veramente il gioco della «quintana») che si svolge nel canto XX del poema italiano, ottave 261 e segg., con la sua lussureggiante rassegna dei cavalieri che via via si presentano e l'insistita descrizione delle cavalcature con i loro ricchi *harnachements* e i loro mirabili virtuosismi, è certamente da mettere a confronto con la descrizione della giostra che ci dà il poeta cretese nel 2º libro del suo poema; in ogni caso essa è, ci pare, nella sovrabbondante produzione italiana del genere il testo poetico che allo stato attuale delle nostre conoscenze *più di ogni altro* si avvicina alla rappresentazione del Cornaros. Allo stesso modo, su un piano più generale, stilistico e lirico-narrativo, alla lezione del Marino e un po' di tutta la lirica manieristica e barocca del Seicento vero e proprio deve essere ritenuta senz'altro tributaria la egualmente sovrabbondante vena lirico-descrittiva o lirico-effusiva che caratterizza i modi narrativi del

poeta cretese e che è anche, dobbiamo dire, caratteristica comune altresì dei più rappresentativi testi drammatici della produzione cretese, come l'*Erofili* e la *Panώρα* di G. Chortatzis.

Università di Palermo

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Vincenzo Pecoraro, «Ο Ἐρωτόρωτος τοῦ Βιντσέντζου Κορνάρου καὶ τὸ Ἰταλικὸ μπαρόκ μυθιστόρημα».

Στὸ παρὸν ἀρθρὸ δ συγγραφέας ἀνακαλύπτει ἄγνωστες καὶ ἐνδιαφέρουσες ἐπιδράσεις τοῦ Ἰταλικοῦ μπαρόκ μυθιστορήματος στὸ σημαντικότερο ἔργο τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας, τὸν Ἐρωτόρωτο. Ἡταν γνωστὲς ἀπὸ προηγούμενες ἔρευνες οἱ σχέσεις αὐτοῦ τοῦ ἔργου τοῦ Κορνάρου μὲ τὴν ἴστορία τοῦ *Paris et Vienne*. Νέα στοιχεῖα προστίθενται τώρα ἀπὸ τὴ συγκριτικὴ μελέτη τοῦ κρητικοῦ ποιήματος μὲ τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ ἔργο τῆς Ἰταλικῆς μπαρόκ λογοτεχνίας, τὸν *Calandro fedele* (*Καλάνδρος πιστός*) τοῦ G. A. Marini (1640-1641), τὰ ὅποια καταδεικνύουν γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ τὴν «ἐκλεκτικὴ συγγένεια» ποὺ συνδέει τὸν Κορνάρο μὲ τοὺς σύγχρονους δυτικοὺς ὁμοτέχνους του. Ἐνδιαφέρουσες ὁμοιότητες, ἀλλὰ καὶ ἀπλές συνηγήσεις ἐντοπίζει ὁ μελετητὴς καὶ μὲ ἄλλα μυθιστορήματα τῆς Ἰδιας ἐποχῆς καὶ τεχνοτροπίας, δπως εἰναι τὸ *Dianeia* (1627) τοῦ G. F. Loredano καὶ τὸ *Adone* (1623) τοῦ σημαντικοῦ ποιητῆ G. B. Marino, ἀπὸ τὰ ὅποια θεωρεῖ ὅτι εἶναι ἐπίσης πιθανὸ νὰ ἐμπνεύστηκε ὁ μεγάλος Κρητικὸς ποιητὴς τὸ ἀριστούργημά του.