

ANNA LISA SOMMA

*«Tra un desiderio di donna e un desiderio di maschio»: bellezze ermafrodite e riscritture del comico
nella «Fiordispina» (1928) di Francesco Lanza*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

«Tra un desiderio di donna e un desiderio di maschio»: bellezze ermafrodite e riscritture del comico
nella «Fiordispina» (1928) di Francesco Lanza

Oggi quasi del tutto dimenticata, la «Fiordispina. Favola ariostesca in tre atti» (1928) di Francesco Lanza rielabora l'episodio a sfondo omoerotico di Bradamante e Fiordispina, già presente nell'«Orlando innamorato» e nell'«Orlando furioso», liberandolo in parte dal suo portato epico-cavalleresco. Nella pièce, alcuni elementi ampiamente sfruttati nella tradizione comica italiana medievale e rinascimentale (quali travestimenti, scambi di persona, equivoci a sfondo erotico) divengono via via più complessi e meno scherzosi, fino a trasformarsi in sintomi di una vasta, profonda inquietudine, da cui si origina un'inattesa dimensione drammatica. Essa include anche una problematizzazione del concetto di bellezza, in questo caso strettamente legato a quello di identità di genere, come dimostrano i numerosi riferimenti a un'attrattività ermafrodita e omoerotica disseminati nel testo. Il riso, dunque, riveste una funzione strumentale e transitoria: il principale obiettivo di Lanza sembra non essere intrattenere con salacità il pubblico, bensì mostrare la genuina natura di ciò che suscita l'ilarità, vale a dire il conflitto fra apparenza e identità. Man mano che nella narrazione vanno sfumando i confini fra maschile e femminile e con essi i paradigmi di avvenenza virile e muliebre, il frivolo gioco delle labili identità sessuali si fa così dramma della diffrazione e della perdita dell'autentico sé.

«Io non credo che fabula si conte, / Che più di questa istoria bella fosse», dichiara Ariosto nell'«Orlando furioso» (xxv, 27, vv. 5-6), a proposito dell'episodio che vede la principessa saracena Fiordispina innamorarsi della guerriera cristiana Bradamante, scambiata per un uomo a causa della capigliatura corta e dell'abbigliamento virile¹. A questo racconto si ispirò apertamente Francesco Lanza² per la breve pièce teatrale *Fiordispina. Favola ariostesca in tre atti*³, ove lo scrittore riscrive la

¹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Arnoldo Mondadori, 1976, xxv, pp. 634-646, 22-70. Sulla favola di Bradamante e Fiordispina, cfr. almeno: LUDOVICO ARIOSTO, *La novella di Fiordispina*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Firenze, Le Càriti, 2001; ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 516-517; VALENTINA IRENA DENZEL, *Bradamante et Fleurdepine. L'amour impossible du «Roland furieux»* (1532), in «Genre, sexualité & société», 2, Automne 2009: <http://journals.openedition.org/gss/1273> [ultimo accesso: 9/5/2018]; GIULIO FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2009², pp. 329-333; GIULIO FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto: interferenze testuali e scambi di sesso*, in *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, a cura di Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 137-159; MARCO SANTAGATA, *La letteratura nei secoli della Tradizione. Dalla «Chanson de Roland» a Foscolo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007, pp. 131-142. Sulla genealogia del racconto, cfr. PIO RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1876. Sulle fonti latine, cfr. almeno NOVELLA PRIMO, *Ariosto, Ovidio e la «favola» di Fiordispina*, in «Carte Italiane», vol. II, 2-3, 2007, pp. 35-58 e AUGUSTO ROMIZI, *Le fonti latine dell'«Orlando Furioso»*, Torino, Paravia, 1896. Infine, sul desiderio e sull'amore fra donne nella letteratura italiana della prima età moderna – un campo ancora poco esplorato dagli studiosi, specie italiani – cfr. almeno MARY-MICHELLE DECOSTE, *Hopeless Love: Boiardo, Ariosto, and Narratives of Queer Female Desire*, Toronto, University of Toronto Press, 2009 e LAURA GIANNETTI, *Lelia's Kiss: Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

² Nato a Valguarnera, nella provincia di Enna, nel 1897 e qui spentosi prematuramente nel 1933, Francesco Lanza fu autore di testi frequentemente legati alla sua terra; fra le sue principali opere si ricordano pertanto l'*Almanacco per il popolo siciliano* (1924) e i *Mimi siciliani* (1928). Collaborò, fra gli altri, al «Corriere di Sicilia», al «Popolo» e al «Tevere»; fondò il «Lunario siciliano», a cui parteciparono anche Cecchi, Vittorini e Ungaretti. Per un sintetico profilo biografico, cfr. MARGHERITA KAREN HASSAN, *Francesco Lanza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, 2004. Sulle opere e sulle attività di Lanza, cfr. almeno ANDREA CAMILLERI, *Vicenda d'un lunario*, in *Gocce di Sicilia*, Milano, Oscar Mondadori, 2009, pp. 87-91; ANTONIO DI GRADO, *Il mondo offeso di Francesco Lanza*, Acireale, Giuseppe Bonanno Editore, 1990; LEONARDO SCIASCIA, *Francesco Lanza*, in *La corda pazzza*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 141-148. Una bibliografia piuttosto esauriente e aggiornata sulla produzione di Lanza è disponibile nel sito web a lui dedicato: http://www.francescolanza.it/bibliografia_scritti_su_lanza.pdf [ultimo accesso: 9/5/2018].

storia delle due eroine riprendendone e, al tempo stesso, riplasmandone le situazioni, i personaggi e, non in ultimo, le modalità comiche⁴.

Il presente lavoro intende fornire una prima, concisa ricognizione di queste ultime, evidenziando al contempo il fatto che, nell'opera, quegli stessi elementi ampiamente sfruttati nella tradizione letteraria medievale e rinascimentale per suscitare il riso (quali travestimenti, scambi di persona, equivoci a sfondo erotico) diventano nella *Fiordispina* via via più complessi e meno scherzosi, fino a trasformarsi in sintomi di una vasta, profonda inquietudine, da cui si origina un'inattesa dimensione drammatica. In essa trova posto anche una problematizzazione del concetto di bellezza, in questo caso strettamente legato a quello di identità di genere, come sottolineano i numerosi riferimenti a un'attrattività ermafrodita e fondamentalmente omoerotica disseminati nel testo. Il comico, dunque, riveste una funzione strumentale e transitoria: il principale obiettivo di Lanza sembra non essere intrattenere con salacità il pubblico, bensì mostrare la genuina natura di ciò che suscita l'ilarità, vale a dire il conflitto fra apparenza e identità. Come tenterò di dimostrare, man mano che nella narrazione vanno sfumando i confini fra maschile e femminile e con essi i paradigmi di avvenenza virile e muliebre, il frivolo gioco delle labili identità sessuali si fa così dramma della diffrazione e della perdita dell'autentico sé⁵.

L'ennese certo non scelse accidentalmente la favola di Bradamante e Fiordispina quale fonte di ispirazione; «inriso di letture cavalleresche» e conoscitore dell'Opera dei Pupi⁶, fu profondo ammiratore del Reggiano, al punto da leggerlo ai suoi contadini e pubblicare nella sua rivista «Lunario siciliano» un diario ariostesco, *Luniella*⁷. Lanza fu, con buone probabilità, incuriosito dall'episodio omoerotico del *Furioso* pure in virtù della sua complessa personalità – non a caso, Sciascia definì lo scrittore «beffardo, irriverente, ironico, libertino, pieno di contrasti [...] E si badi che usiamo l'espressione libertino e nel senso corrente e nel senso originario di colui che pensa

³ FRANCESCO LANZA, *Fiordispina: favola ariostesca in tre atti*, Milano, Alpes, 1928. Per questo lavoro ho visionato l'esemplare n. 487, custodito presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma (segn. S.FAL III.LAN F. 2). L'edizione a cui maggiormente ricorrerò in queste pagine è FRANCESCO LANZA, *Fiordispina. Favola ariostesca*, in *Teatro edito e inedito*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, Tringale editore, 1975, pp. 5-53.

⁴ Per un'introduzione al comico, cfr. almeno NINO BORSELLINO, *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989; CONCETTA D'ANGELI, GUIDO PADUANO, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999; GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974; *Il comico nella letteratura italiana*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005. Circa il comico nell'*Orlando furioso*, cfr. almeno GIAN PAOLO GIUDICETTI, *La comicità (infantile) nell'«Orlando Furioso»*, in *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario*, a cura di Costantino C. M. Maeder, Gian Paolo Giudicetti e Amandine Mélan, Bruxelles, Lang, 2012, pp. 137-156 e FRANCO MUSARRA, III. *Ironia tra il comico e il tragico*, in «*L'antiqua damigella*». *Dell'ironia nell'«Orlando furioso»*, prefazione di Giulio Ferroni, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013, pp. 107-138 (sull'episodio di Bradamante e Fiordispina e sui suoi sviluppi, cfr. in particolare pp. 110-115).

⁵ Di Grado reputa la *Fiordispina* «una fantasticheria velatamente omosessuale, sottilmente morbosa, intrisa di pirandellismo (“Quale pazzia può superare questa, che tu sei donna come me, che il tuo sesso è una fedele copia del mio, mentre il mio desiderio per te dovrebbe trovarti diverso?”). Ma è un pirandellismo decantato in arcadia, sublimato e stilizzato: così come l'ossessione della verginità che pulsa dentro il falsetto fittiziamente pacificato dell'aulico fraseggio (e che Lanza doveva avvertire come una spina ben altrimenti lacerante)»: ANTONIO DI GRADO, *Il mondo offeso di Francesco Lanza*, cit., p. 52. Anche Sarah Zappulla Muscarà rileva, nel fecondo sostrato dell'opera, tracce epico-cavalleresche e pirandelliane: «*Fiordispina* è un gioco plurimo nel quale liberamente concorrono ironia ariostesca, sensualismo tassiano, pose shakespeariane, erotismo dannunziano, movenze pirandelliane»: SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, in Francesco Lanza, *Tutto il teatro*, Catania, La cantinella, 1997, pp. 10.

⁶ ALFONSO ZACCARIA, *Il Lanza favoloso e cavalleresco dai cartoni paladineschi a «Fiordispina»*, in «Il nuovo D'Artagnan», II, 1, gennaio 1982, p. 3.

⁷ ANDREA CAMILLERI, *Vicenda d'un lunario*, cit., p. 90.

liberamente»⁸. Malgrado, dunque, il suo sfaccettato profilo, il Nostro purtroppo pare faticare a ottenere un suo spazio al di fuori degli studi sulla letteratura e sul folklore della Sicilia; di conseguenza, l'attenzione dei critici si è appuntata soprattutto sul «Lunario siciliano» e sui *Mimi siciliani*, a discapito della *Fiordispina*, sovente negletta⁹.

Lanza ultimò la *pièce*, quasi interamente al femminile¹⁰, nel 1922 e, dopo alcuni infruttuosi tentativi di metterla in scena¹¹, la stampò per Alpes in cinquecento tre esemplari numerati nel 1928. Il testo – dedicato allo scrittore Fausto Maria Martini (1886-1931) – è suddiviso in tre atti, di pressoché uguale lunghezza, che riprendono in maniera consistente ma non pedissequa e con alcune modifiche (il cui significato verrà analizzato più avanti) la materia ariostesca. La storia di Bradamante e Fiordispina, come risaputo, appare nell'*Orlando furioso*, in xxv, 22-70, prendendo a sua volta le mosse dalla versione presentata subito prima dell'interruzione dell'*Orlando innamorato*, in 3, ix, 3-26. Ariosto ricava da Boiardo l'idea dell'impossibilità di una relazione fra donne, ma inserisce una risoluzione (seppur momentanea) all'*impasse*: il gemello di Bradamante, Ricciardetto, si sostituisce alla sorella e, facendo credere a Fiordispina di esser stata finalmente «cangiata in miglior sesso» grazie a un incantesimo, riesce così a godere delle grazie della principessa sino alla scoperta dell'inganno e alla relativa punizione a cui l'uomo è sottoposto. Contrariamente ai predecessori, Lanza libera in parte la favola dal portato epico-cavalleresco, lasciando meno spazio alle azioni e alle avventure a favore di una maggiore introspezione psicologica dei personaggi. In aggiunta, se nel primo e nel secondo atto si attiene abbastanza fedelmente alla fonte ariostesca (omettendo però ogni scena d'intimità fra i personaggi), nel terzo lo scrittore diverge significativamente da questa. Anche nella *Fiordispina* Ricciardetto beneficia dell'amore di Fiordispina grazie al trucco della presunta metamorfosi in uomo, ma, dopo alcune settimane di idillio, l'uomo è segretamente rimosso dal suo ruolo di amante da Bradamante stessa che, presolo in disparte, gli intima di metter fine alla pantomima e restituirle l'identità di cui si è appropriato indebitamente. Seppur a malincuore, Ricciardetto abbandona l'amata e si allontana. La gemella si reca allora dalla principessa e le racconta che la ninfa l'ha riconvertita in donna; sdegnata, Fiordispina ordina a Bradamante di raggiungere la maga e sottoporsi a un nuovo incantamento. L'eroina finge di ubbidire ma, in verità, fugge dall'amore ossessivo della principessa e da un'identità posticcia che non riconosce sua.

La conclusione divergente non toglie che ad Ariosto Lanza si ispiri su una molteplicità di livelli, compreso quello stilistico; sebbene nella *Fiordispina* non manchino riprese testuali o, in taluni casi, addirittura calchi o parafrasi¹², il siciliano tenta, a ogni modo, più che di imitare pedissequamente

⁸ LEONARDO SCIASCIA, *Francesco Lanza*, cit., p. 148.

⁹ Cfr. [S.N.], «*Fiordispina*» di Francesco Lanza di scena a Messina, in «La Sicilia», Catania, 17/12/1976; S. DI FAZIO, «*Fiordispina*», favola ariostesca di Lanza in prima alla Laudana, in «Gazzetta del Sud», Messina, 17/12/1976; ANTONIO DI GRADO, *Il mondo offeso di Francesco Lanza*, cit., p. 52; ALFONSO ZACCARIA, *Il Lanza favoloso e cavalleresco dai cartoni paladineschi a «Fiordispina»*, cit., 1, gennaio 1982, p. 3 e 2, febbraio 1982, p. 3; SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

¹⁰ Sul rilevante ruolo delle donne nella produzione di Lanza, cfr. almeno FRANCESCO GIARRIZZO, *La donna nella vita e nell'arte di Francesco Lanza*, Assoro, Novagraf, 2007.

¹¹ Nella breve Nota (datata settembre 1927) che precede il testo, Lanza specifica: «Questa infelice Fiordispina [...] ha girato invano per quattro anni quasi tutte le principali compagnie italiane di prosa. Persuaso finalmente che essa più che per la rappresentazione è fatta per la lettura, mi decido a pubblicarla in volume, non sperando tuttavia di renderla così più avventurata nella difficile repubblica delle lettere»: FRANCESCO LANZA, *Fiordispina: favola ariostesca in tre atti*, cit., p. 10. La notizia della mancata rappresentazione è confermata anche in ANDREA CAMILLERI, *Vicenda d'un lunario*, cit., p. 90.

¹² Per questioni di spazio, mi limiterò a citare due passi. Il primo è una rielaborazione di uno stralcio del lamento della Ifide ovidiana, innamorata di Iante, imperniato sul tema dell'impossibilità dell'amore fra donne: «Né tra gli uomini mai né tra l'armento / Che femina ami femina ho trovato: / Non par la donna all'altre

l'emiliano, di attingerne atmosfere e suggestioni, comprese quelle connesse alla sfera del riso. Gli intenti comici di Lanza sono chiari sin dagli esordi: nella breve Nota che precede il testo, l'autore definisce la sua «infelice *Fiordispina*» (così chiamata a causa dei problemi nel metterla in scena) un'opera «modernamente ripensata e scritta come onesta e sollazzevole burla d'una famosissima formula di teatro»¹³, attingendo a piene mani al consueto repertorio del comico.

Il comico, infatti, si dispiega in differenti modalità e su diversi piani, a partire da quello linguistico, ove deflagra con forza e immediatezza. Specie nel primo atto, la lingua della *pièce* è punteggiata di doppi sensi, antitesi e allusioni dallo sfondo più o meno apertamente osceno, spie di un erotismo vitale, incontenibile, amplificato in maniera strategica dall'inatteso contesto in cui si manifesta. Sulle orme di Boiardo e Ariosto, il siciliano colloca la vicenda nella selva in cui la principessa si diletta nella caccia assieme alle sue sodali, consacrate a Diana; ben presto, però, è evidente che esse ambiscono a piaceri tutt'altro che venatori. Le vergini nutrono, piuttosto, uno spasmodico desiderio di unirsi carnalmente a un uomo, come mostra questa selezione di battute:

DRUSILLA [...]: Mi spoglio delle inutili armi. Meglio avrei saputo maneggiare un uomo¹⁴.

LA VOCE DI ROSALICE: Dove siete?

DRUSILLA: Dove non c'è un solo uomo neppure per noi tre¹⁵.

Lanza, acutamente, ricorre inoltre spesso alle antitesi (di cui qui offro una selezione) – soprattutto per bocca di Drusilla – per accentuare lo scarto fra due opposte situazioni o, anche, uno stato di cose attuale e un altro vagheggiato.

DRUSILLA: Fuggirei per lasciarmi meglio prendere. Meglio si cede fuggendo¹⁶.

BELLA: Fuggiamo: egli ci farà del male.

DRUSILLA: Sciocca; in ogni caso ci farebbe del bene¹⁷.

BRADAMANTE: Tu muori d'un innocuo veleno [...]¹⁸.

donne bella, / Né a cervie cervia, né all'agnelle agnella. // In terra, in aria, in mar, sola son io / che patisco da te sì duro scempio [...]» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., xxv, p. 637, 35-36, vv. 5-8; vv. 1-2) e «FIORDISPINA: [...] Hai mai sentito che la cervia bramisca per la cervia, l'agnella beli per l'agnella, e la cavalla per la cavalla nitrisca? Hai mai sentito una donna si sia accesa per una donna, credendola uomo?» (FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., I, p. 19). La fonte originale è PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994, IX, pp. 378-379, vv. 726-734. Il secondo passo pertiene il presunto incontro di Bradamante (in realtà, Ricciardetto) con una ninfa minacciata da un fauno, al cui riguardo si confronti «Fortuna mi tirò fuor del camino / In mezzo un bosco d'intricati rami, / Dove odo un grido risonar vicino, / Come di donna che soccorso chiami. / V'accorro, e sopra un lago cristallino / Ritrovo un fauno ch'avea preso agli ami / In mezzo l'acqua una donzella nuda, / E mangiarsi, il crudel, la volea cruda» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., xxv, p. 644, 60) con «RICCIARDETTO: [...] Cavalcavo così, attenta ai miei pensieri; quando d'un tratto, mi ferisce gli orecchi il rumor d'una lotta, e poi voci odo d'aiuto. Corro, e accanto a una fonte un fauno vedo che, presa agli ami una leggiadra ninfa dell'acqua, voleva mangiarsela cruda, il crudele! Com'ella mi vede, ancora resiste, e: "Aiuto! aiuto!" mi grida» (FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., II, pp. 33-34).

¹³ FRANCESCO LANZA, *Fiordispina: favola ariostesca in tre atti*, cit., p. 10.

¹⁴ ID., *Fiordispina*, cit., I, p. 8.

¹⁵ Ivi, I, p. 9.

¹⁶ Ivi, I, p. 8.

¹⁷ Ivi, I, p. 11.

¹⁸ Ivi, I, p. 18.

Bradamante, consapevole delle pulsioni delle fanciulle, si diverte ad accrescere la loro curiosità nei suoi confronti; la sua ambiguità sessuale si alimenta e si rispecchia in un linguaggio costantemente allusivo ed elusivo, venato di doppi sensi ed equivoci, che enfatizza ulteriormente la sua volontà di trastullarsi con la propria identità sessuale a piacimento e alimentare con ocularità una duplice lettura degli eventi. Ne è un perfetto esempio il dialogo di Bradamante con Fiordispina e le sue amiche, a metà del primo atto: alle orecchie delle vergini, ignare della sua natura femminile, il cavaliere sembra a più riprese riferirsi alla propria mascolinità, mentre, in realtà, la nega, con l'intento di farsi beffa delle donne:

BELLA: Bel cavaliere, se veramente sei un uomo, non farci alcun male. Noi siamo ancora vergini.

BRADAMANTE: Ottima ragione, se veramente io sono un uomo¹⁹.

BRADAMANTE: Siete uno stormo di passere intorno a un chicco di grano in un guscio di chiocciola. Ma il vostro cinguettio niente può trarre da me. Se anche mi rivoltaste di dentro e di fuori come un sacco, non trovereste in me un solo spicciolo per il vostro più secreto desiderio, – perché ho promesso [a Fiordispina] di rispettarvi²⁰.

BELLA: [...] Se amassi un cavaliere come te [...] direi: «Coglimi come un fiore, odorami e divorami se non vuoi ch'io muoia.

BRADAMANTE: Se tu amassi un cavaliere come me, egli non potrebbe che lasciarti morire²¹.

Poco più avanti, coerentemente, l'eroina ribadisce:

BRADAMANTE: [...] Tra me e l'uomo che mi credete c'è lo stesso abisso che tra un'a e un o²².

In una delle battute citate («Siete uno stormo di passere...»), appare una metafora che rievoca il mondo animale; di frequente, difatti, Lanza accosta tanto i personaggi primari quanto quelli secondari a bestie di ogni tipo: sparvieri, calabroni, colombe, passere, cince, usignoli e persino ippogrifi. In questo modo, egli, ancora una volta, sfuma i confini identitari, mentre le aspettative dei personaggi sono di continuo disattese, quando non amaramente frustrate.

Ciò è amplificato anche dal ricorso ad alcuni temi tipici del comico, molto cari alla tradizione letteraria rinascimentale – che intelligentemente Lanza pone in relazione fra loro – quali l'ambiguità sessuale, l'ermafroditismo, il travestimento in un soggetto di sesso opposto (*cross-dressing*), il doppio (in questo caso, al massimo livello, la gemellarità), gli scambi di persona e, infine, le metamorfosi²³. Il Nostro ricorre a essi soprattutto nei primi due atti, con l'intento di capovolgere in parte la loro funzione, ossia per mostrare le conflittuali e, spesso, nient'affatto frivole incongruenze fra apparenza e reale, nonché le diffrazioni di una soggettività – quella di Bradamante – che rivendica la sua natura cangiante. Gli elementi, da comici, si fanno via via sintomatici di una vasta, profonda

¹⁹ Ivi, I, p. 12.

²⁰ Ivi, I, p. 13. Galerana, subodorando un inganno, reagisce: «Non dirci delle parole che hanno in sé un senso nascosto di cui la nostra indifesa solitudine si atterrisce, come d'un serpe che improvvisamente sotto il sicuro passo sgusci e morda»: *ibidem*.

²¹ FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., I, p. 15.

²² Ivi, I, p. 16.

²³ È d'obbligo il rimando a GIULIO FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980 e, in particolare, ai saggi *Tecniche del raddoppiamento nella commedia del Cinquecento* e *Il sistema comico della gemellarità*.

inquietudine, da cui si origina un'inattesa dimensione drammatica, papabile soprattutto nelle ultime scene²⁴.

Il clima di accentuata, sovente divertita ambiguità sessuale che permea l'opera è potenziato dall'aspetto androgino di Bradamante e da quello parzialmente effeminato di Ricciardetto. La capigliatura corta e le guance imberbi da adolescenti²⁵ di entrambi contribuiscono a generare una bellezza ermafrodita che trova degno coronamento nel *cross-dressing*, ossia nell'assunzione del codice vestiario solitamente attribuito al sesso opposto²⁶ – Bradamante suole rivestirsi di panni maschili, guerreschi, mentre il fratello sembra essere a suo agio in gonna, arrivando persino a riscuotere un inaspettato successo tanto fra gli uomini quanto fra le donne. Per quanto il travestimento sia curato nei minimi dettagli, sembra comunque non cancellare l'individualità del soggetto *en travesti*, che eccede dai confini a essa imposti, scatenando così la risata:

DRUSILLA: Ella [Ricciardetto/Bradamante] appartiene a quella razza di femmine che per uno sbaglio o per uno scherzo della natura non sono completamente di genere opposto. Diana l'amerebbe come sua ninfa, e Minerva come sua seguace, ma Venere non saprebbe che farsene. Avete visto stasera come vestita da donna, cioè secondo il suo sesso, ella sembra goffa e tozza, più che l'altra volta? Meglio appare in vesti maschili. E se bene guardate, la sua bocca ha dure linee e forti denti da maschio, e il suo collo è delicato come un torsolo di cavolo²⁷.

Come è intuibile, la gemellarità di Bradamante e Ricciardetto è, inequivocabilmente, essenziale nel determinare le dinamiche legate agli scambi di persona, favorite dai tratti androgini dei due. Entrambi i gemelli, per di più, sembrano in parte affascinati e assieme turbati dai desideri che fanno sorgere negli appartenenti al proprio stesso sesso²⁸; le compagne della principessa, all'opposto, non sembrano aver remore nel baciare Ricciardetto/Bradamante²⁹. Pressoché tutti gli attanti sono impegnati in giochi d'amore, in cui cacciatore e preda si inseguono e si sfuggono senza sosta; come nei *Mimi siciliani*, anche nella *Fiordispina* «l'eros, si presenta nitido, semplice, spontaneo, pulito quasi, gioia di vita priva di malizia»³⁰, dimostrando, al contrario di quanto pensa Drusilla, che non «[c]’è veramente un abisso tra un desiderio di donna e un desiderio di maschio»³¹. Come si è già avuto

²⁴ Non concordo, perciò, con Zappulla Muscarà, per la quale, al contrario, *Fiordispina* è coinvolta in «un'antica favola di ambiguità e apparenze da narrare con leggerezza “perché del [suo] strazio si rida come d'una farsa”. Il riso ha infatti una ragione salvifica, è terapia e risarcimento. Non investe soltanto le accese ed inappagate fantasie dello scrittore, la sua “indifesa solitudine”, ma si estende alle tenaci radici antropologiche, etniche, culturali di una provincia siciliana *speculum mundi*»: SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione*, cit., p. 11.

²⁵ Un motivo su cui Lanza insiste è quello dell'assenza di peli sul viso, peraltro comune anche nella letteratura della prima età moderna: in entrambi i casi, esso intende alludere all'indeterminatezza sessuale. Bradamante, per esempio, per giustificare la sua guancia «più liscia d'un ramo di salcio», afferma con studiata malizia «La mia gota è sempre alla vigilia dell'anno in cui avrà la sua barba»: FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., I, p. 14.

²⁶ Per canzonare le amiche di *Fiordispina*, Ricciardetto/Bradamante riflette: «Son dunque gli abiti che fanno e disfanno? Vestita così io non resto sempre io? Tra me e la mia apparenza non c'è nessun contrasto. Unica mi sento, e identica», col preciso scopo di portare avanti la finzione e nascondere la sua mascolinità: *ivi*, III, p. 44.

²⁷ *Ivi*, II, pp. 26-27.

²⁸ Per esempio, è detto di Ricciardetto/Bradamante: «DRUSILLA: Ma avete visto come, dimentica di lei [Fiordispina], Bradamante or qua or là civettesse? [...] Con sorrisi e parolette, più che con lancia e spada, ella ha vinto i cavalieri nemici» (*ivi*, II, p. 27), al punto da far esclamare alla fante «Queste maschie cangian uomini come lance e spade»: *ivi*, II, p. 24.

²⁹ Cfr., per esempio, II, pp. 24, 27-28, 30-31. Lo scambio di effusioni forse vuol richiamare la cosiddetta “gara dei baci” del *Pastor fido* di Gian Battista Guarini (II, 1).

³⁰ FRANCESCO GIARRIZZO, *La donna nella vita e nell'arte di Francesco Lanza*, cit., p. 29.

³¹ FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., II, p. 30.

modo di constatare, nel primo atto, la stessa Bradamante – pur innamorata di Ruggiero – si cimenta con sottile piacere nel gioco dell’ambiguità sessuale, di cui vuole dettare lei stessa le condizioni:

FIORDISPINA: Sei veramente uno sparviero?

BRADAMANTE (divertendosi): S’io lo sono! Del resto non lo vedi dal mio aspetto? Mi piace, quando non ho altro da fare, ghermire le tenere colombe, e crude divorarle³².

Questi scherzi amorosi condotti persino dall’orgogliosa Bradamante non devono certo stupire, dal momento che l’intera *pièce* è soffusa di voluttà. Parimenti, non sorprenda il fatto che diversi personaggi invocino una provvidenziale (propria o altrui) metamorfosi per poter raggiungere l’agognato piacere, in taluni casi ispirandosi apertamente alle *Metamorfosi* per eccellenza, quelle ovidiane, talvolta adombrando prospettive dalle tinte omoerotiche³³:

GALERANA [rivolgendosi a Drusilla]: [...] Se potessi improvvisamente tramutarmi in uomo; queste fragili membra cangiare in più gagliarde e capaci, e il mio inutile sesso in un altro adatto alle dolci battaglie che sogni; vorrei aderire su di te come Ermafrodito sulla ninfa Salmace, per farti morire di un perenne bisogno in un perpetuo soddisfacimento³⁴.

FIORDISPINA [rivolta a Bradamante]: Scherniscimi pure! Ma perché sei donna? Perché non cerchi invece di essere un uomo com’io ti voglio? Non conosci un dio capace di compiere in un attimo questo miracolo impossibile? Non c’è una preghiera che possa impietosire la fredda natura?³⁵

Bradamante, però, non intende sottostare a queste richieste, che ritiene lesive della sua dignità oltre che inutili, visto il suo amore per Ruggiero³⁶. Fiordispina appare, dunque, prevedibilmente (e piacevolmente) sbalordita dalla successiva metamorfosi dell’eroina in uomo, allorché, in verità, Ricciardetto ha preso il posto della sorella, senza che Fiordispina e Bradamante ne siano consapevoli. Per giustificare la sua virilità, Ricciardetto/Bradamante, difatti, racconta alla fanciulla di aver salvato nella selva una ninfa assalita da un fauno che, per ricompensa, l’avrebbe trasformata in uomo:

RICCIARDETTO: [...] Com’io fui tocca da quelle goccioline, tosto tutta mutai; sentii come crollare me stessa da me, la mia natura disciogliersi dalle mie membra, il mio sesso lasciarmi e diverso riprendermi. Mi parve ch’io uscissi da me stessa, per entrare in una nuova forma, anzi in una nuova definitiva epidermide. Fu come un tracollo, il cui senso fisico ancora mi fa rabbrivire. Hai tu letto di Dafne mutata in lauro, di Aracne in ragno, di Filomela in usignuolo, di Stelio in ramarro? Tale fu la mia metamorfosi; ma invece che in lauro, in ragno, in usignuolo, in ramarro, io fui più utilmente da donna tramutata in uomo. Non ebbi neppure il tempo di stupirmi; ma tutta smarrita mi sentii diverso, le mie membra ebbero un ardore novello, forte pulsò il sangue di maschio, e dov’era il mio sesso un altro ne sentii più fiero e pugnace. Subito

³² Ivi, I, p. 12.

³³ La storia di Salmace (o Salmàcide) ed Ermafrodito è narrata in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., IV, pp. 146-151, vv. 285-388.

³⁴ FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., I, p. 9.

³⁵ Ivi, I, p. 21.

³⁶ «BRADAMANTE: Se anche tu fossi Venere stessa io non vorrei rinunciare alla mia natura. Un dio benigno fece di me una donna ed io ne sono felice. Quale follia diventare un uomo! Mille volte avrei maledetto il destino se fossi nata maschio. [...] Che m’importa di te, o Fiordispina? Hai mai tu amato un uomo? Non sai che ce n’è al mondo uno chiamato Ruggiero, forte e gentile, e ch’io l’amo, essendone amata?»: *ibidem*. D’altra parte, neppure la stessa Fiordispina vorrebbe sottoporsi a una metamorfosi: «FIORDISPINA: [...] Ma non vorrei essere tramutata in uomo per saziarmi di te, perché ti amo soltanto con tutti i miei desiderii di donna, e altri non saprei inventarne»: FRANCESCO LANZA, *Fiordispina*, cit., I, pp. 21-22.

la mia voce cangiò, come ora tu odi, ché dianzi ho finto voce femminile per ingannarti insieme agli altri, e dentro la gota sentii pungermi l'ansia della prossima barba³⁷.

Fiordispina è ancora di più colpita e turbata dal presunto ritorno di Bradamante al sesso femminile, che si verifica quando quest'ultima, scoperto l'inganno del fratello, gli intima di allontanarsi, mentre alla nobildonna l'amazzone racconta che la trasformazione in uomo dovuta all'incantesimo della ninfa era fin dal principio destinata a durare solo un mese³⁸.

Il lettore della *pièce* è, chiaramente, uno spettatore privilegiato di questa commedia degli equivoci, che può far affidamento sia sulla sua domestichezza col *Furioso*, sia – anche, ma non solo, in virtù di essa – sulla sua amplissima conoscenza dei personaggi e degli eventi, superiore a quella di ogni attore in scena. Conoscenza, perciò, ineluttabilmente gravida di aspettative che Lanza, con mossa imprevedibile, sovverte.

Malgrado i chiari punti di contatto già evidenziati, a differenza di Ariosto (e, in secondo luogo, di Boiardo), l'ennese non tratta la favola alla stregua di un sapido *divertissement*. Se il pubblico del *Furioso* prova diletto grazie al clima di ambiguità creatosi, alle brame della figlia del re Marsilio destinate a rimanere insoddisfatte, nonché ai commenti maliziosi dell'autore che evidenzia ogni scarto dalla norma e, in special modo, dalle convenzioni dei generi sessuali, quello della *Fiordispina* può, al massimo, abbandonarsi a un riso amaro, scaturito dall'implicita riflessione di Lanza circa le contraddizioni insite nel reale e nelle sue categorie, quali quelle di "identità", "natura" e "bellezza". Mentre Bradamante, più che dalla ricerca del suo Ruggiero, appare assorbita dalla *quête* del suo vero io e dalla fiera affermazione di esso, Fiordispina è tutta presa dalla sua smodata passione per l'amazzone, riguardante, però, solo l'esteriorità di quest'ultima, al punto che, quando Ricciardetto prende il posto della sorella, la principessa non sembra cogliere differenze sostanziali. Nell'opera di Lanza, alla bellezza ermafrodita dei due gemelli fa, insomma, da contraltare un abbruttimento utilitaristico, una turpitudine morale di Fiordispina, che si cura unicamente dell'aspetto fisico della guerriera e, dopo la sua presunta trasformazione in maschio, della sua capacità di soddisfarla sessualmente. Di fronte al fittizio ritorno di Bradamante al sesso femminile, motivato da nobili sebbene implicite scelte³⁹, la principessa esclama contrariata:

FIORDISPINA: [...] Perché non ridiventi subito maschio? Non sai che così non mi servi, e mi strazii?⁴⁰

FIORDISPINA: [...] Così reale come sei a nulla mi servi⁴¹.

³⁷ Ivi, II, p. 35.

³⁸ Bradamante illustra così il suo ritorno al sesso originario: «[...] sentii le mie membra disciogliersi, svanir come nebbia il mio sesso, e fuori della vecchia pelle, come fa la serpe, sentii il mio corpo uscire e nuovo ritrovarsi. Non più maschio io era, ma femmina come sono e tu hai visto e vedi»: ivi, III, p. 51.

³⁹ Nell'incontrare Ricciardetto, Bradamante spiega: «Sono venuta a cercar me stessa. Tu non sai quel che m'è accaduto: a un certo punto io mi sono perduta, sono stata come cancellata da me, e mi hanno detto: "Bradamante? ella si trova presso la bella Fiordispina di Spagna e, lasciate le armi, passa il suo tempo in lieti ozii, tra canti e suoni, caccie e danze, dai cavalieri desiderata, ma più amata dalla vaga Fiordispina che un giorno di lei s'innamorò credendola uomo." Allora ho detto: "Andiamo a ritrovar me stessa, ch'io perdetti." E sono venuta. Ma qui se c'è Bradamante, ci sei anche tu. E fra me e te, che v'è di comune? Dimmi dunque: "Chi di noi è Bradamante?" [...] Quantunque Bradamante sia realmente io, come tu mostri di credere, la vera Bradamante per Fiordispina non puoi esser che tu. Io sarei una larva, una finzione, un simulacro odioso»: ivi, III, pp. 45-46.

⁴⁰ Ivi, III, p. 51.

⁴¹ Ivi, III, p. 52.

Fedele a se stessa, Bradamante, però, continua a rivendicare, come ha pure in precedenza fatto⁴², la sua identità; l'eroina è pienamente decisa a contrastare la «favola meravigliosa» di Fiordispina e Ricciardetto con la sua «inutile verità»⁴³, ossia la «verità di [se] stessa»⁴⁴:

BRADAMANTE [a Ricciardetto]: Ridammi ciò che mi hai tolto, ritornami me stessa che mi rubasti⁴⁵.

BRADAMANTE [a Ricciardetto]: Non possono contemporaneamente esistere due Bradamanti uguali e diverse. Il nome che tu fingi distrugge il mio; il tuo essere il mio essere; la tua favola la mia realtà! Io che sono unica nel mondo, ecco sono invece doppia: d'un unico esemplare, ecco ci sono due copie, e l'una all'altra nemica e contraria. Chi sono più io? La vera me stessa sono io, o sei tu? Scioglimi, se ti è possibile, questo nodo. Femmina sono, e intanto altrove opero da maschio. Amo riamata il valoroso Ruggiero e riamato amo l'ardente Fiordispina. Che anfibio strano è costei che porta il mio nome, e che mi appartiene? Tutto ciò ch'era chiaro s'è offuscato; il mio perché s'è perduto: e io amo la mia chiarezza e il mio perché. Tutto mi rubi col nome: la fama delle mie prodezze, il mio splendore di vergine. Mentr'io sono a Montalbano, qua mi si corteggia e carezza, qua mi snervo in stupidi ozii e folli, schernita da tutti; mentre vo lieta col mio Ruggiero, qua altri di me si arde e strugge, e occhi sospirosi mi chiedono amore e pietà. Finché esiste un'altra me stessa io non esisto. La mia unica vita fra due si combatte, annullandomi⁴⁶.

Nel suo tentativo di ribellione alle norme e alle convenzioni di genere, Bradamante sembra riecheggiare il concetto di performatività del genere, ampiamente investigato dalla filosofa Judith Butler⁴⁷. Come spiega Giacomo Viggiani, esso implica che «gli atti di genere, reiterandosi, [creino] un contesto normativo dove un genere diventa il “vero genere”. Non c'è insomma differenza tra ciò che il genere è e ciò che il genere fa»⁴⁸. Nell'opera di Lanza, Bradamante cerca, appunto, a suo modo di de-naturalizzare il genere, curiosamente proprio come Butler stessa propone. La studiosa scrive infatti: «dove ci si aspetta l'uniformità del soggetto, dove si richiede la conformità di comportamento da parte del soggetto, potrebbe proporsi il rifiuto della legge sotto forma di un'appropriazione parodica della conformità»⁴⁹. Coerentemente, Bradamante si ammantava per breve tempo di un'identità maschile per giocare con essa e poi dismetterla a suo piacimento. Un'ulteriore conferma, questa, che nella *Fiordispina* il riso riveste una funzione strumentale e transitoria: il principale obiettivo di Lanza non è intrattenere con salacità il pubblico, bensì mostrare la genuina natura di ciò che provoca l'ilarità, vale a dire il conflitto fra identità, apparenza e aspettative di genere. Si ribadisce, così, di nuovo, che il riso è un importante mezzo – e non un mero fine ultimo – per porre in luce istanze complesse, a tratti drammatiche: attraverso la confusione e

⁴² Basti citare: «BRADAMANTE: Tu puoi credermi ciò che ti pare; ma io resto semplicemente ciò che sono»: ivi, I, p. 19.

⁴³ Ivi, III, p. 46.

⁴⁴ Ivi, III, p. 48.

⁴⁵ Ivi, III, p. 47.

⁴⁶ Ivi, III, p. 47-48.

⁴⁷ Cfr. almeno JUDITH BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990 (tr. it.: *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013) e EAD., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London, Routledge, 1993 (tr. it.: *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, prefazione all'edizione italiana di Adriana Cavarero, traduzione di Simona Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996).

⁴⁸ GIACOMO VIGGIANI, *La performatività di genere*. <http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/viggiani.pdf> [ultimo accesso: 9/5/2018].

⁴⁹ JUDITH BUTLER, *Corpi che contano*, cit., p. 112.

l'attraversamento dei confini e dei paradigmi maschile/femminile, è possibile superare la diffrazione e la perdita del sé, per (ri)conquistare la pienezza della propria identità.

Inoltre, come spero di aver dimostrato, la *Fiordispina* esibisce potenzialità da indagare anche in relazione al concetto di dissenso, che si manifesta su più piani. Capovolgendo in parte le funzioni e i dispositivi del comico, Lanza rielabora e problematizza un celebre episodio della tradizione letteraria, peraltro dispiegando il tema dell'amore fra donne in un periodo storico – quello degli anni Venti del Novecento – in cui il fenomeno era reputato scabroso, deplorabile, quando non addirittura immorale e aberrante⁵⁰. Come se non bastasse, una delle due protagoniste dell'opera, Bradamante, si appropria di un'identità altra per poi contestare e infrangere le convenzioni di genere, ribadendo più volte la sua intenzione a essere unicamente se stessa. La *Fiordispina* riflette «[l]a condizione comica, comunque antierica, propria del personaggio moderno (come del resto del poeta moderno, albatros catturato e trivializzato), [che viene] sentita e compatita, non più percepita e derisa»⁵¹. Lanza, difatti, non posa mai uno sguardo moralizzatore sulle sue eroine; gli spasimi sensuali delle vergini, la dolcemara disperazione di Fiordispina, le avventure dell'ironica e dell'orgogliosa Bradamante costituiscono sì materia di riso, ma non di giudizio⁵².

Fiordispina è, in conclusione, ben altro rispetto a una mera «deliziosa commedia», come è stata definita⁵³; mi auguro, perciò, che il presente lavoro possa contribuire, seppur modestamente, a uno studio più approfondito dell'opera e, in linea con la sua sostanza, coraggioso.

⁵⁰ Cfr. almeno *Fuori della norma: storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, a cura di Nerina Milletti e Luisa Passerini, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007 e CHARLOTTE ROSS, *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s-1930s*, Oxford, Peter Lang, 2015.

⁵¹ NINO BORSELLINO, *La tradizione del comico*, cit., p. 13.

⁵² Secondo Giarrizzo, «La donna [...] nella vita come nell'arte di Francesco Lanza risulta idealizzata al massimo, anche quando appare [...] dissacrata attraverso la caricatura dell'eroticismo femminile»: FRANCESCO GIARRIZZO, *La donna nella vita e nell'arte di Francesco Lanza*, cit., p. 36.

⁵³ ANDREA CAMILLERI, *Vicenda d'un lunario*, cit., p. 90.