



**RICERCHE  
INTERMEDIEVALI**

*collana ideata e diretta da*  
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

# RICERCHE INTERMEDIEVALI

---

CONOSCERE IL MEDIOEVO ❖ ATTRAVERSO I MEDIOEVI

DIRETTORE

Francesco Mosetti Casaretto

COMITATO SCIENTIFICO

Stefano Asperti, Alberto Blecua, Massimo Bonafin, Rita Caprini, Stefano Carrai, Gioachino Chiarini, Giulio d'Onofrio, Edoardo D'Angelo, José Manuel Díaz de Bustamante, Vittoria Dolcetti Corazza, Lucie Doležalová, Peter Dronke, Johann Drumbl, Clara Fossati, Alessandro Fo, Enrico Giaccherini, Thomas Haye, Marcello Meli, Paolo Odorico, Veronica Orazi, Tiziano Pacchiarotti, Nicolò Pasero, Stefano Pittaluga, Pietro B. Rossi, Kurt Smolak, Francesco Stella, Federica Veratelli, Maurizio Vitale.

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Michael P. Bachmann

REDAZIONE

Roberta Ciocca

redazione: <francesco.mosetticasaretto@unito.it>

# PARAFRODITE

Amori irregolari  
dagli Antichi ai Moderni

a cura di

Luca Bombardieri - Tommaso Braccini  
Silvia Romani - Luigi Silvano



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.*

© 2017

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.  
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria  
tel. 0131.252349 fax 0131.257567  
e-mail: [edizionidellorso@libero.it](mailto:edizionidellorso@libero.it)  
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR ([bibliotecnica.bear@gmail.com](mailto:bibliotecnica.bear@gmail.com))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41*

ISBN 978-88-6274-766-0

## INDICE

|  |        |
|--|--------|
| LUCA BOMBARDIERI - TOMMASO BRACCINI<br>SILVIA ROMANI - LUIGI SILVANO<br>Introduzione                                       | p. VII |
| FRANCESCO MOSETTI CASARETTO<br>Postilla  | XII    |
| GIULIO GUIDORIZZI<br>Paride  | 1      |
| SERENA BUZZI<br>« De virginibus»: tra amori negati e indicazioni terapeutiche  | 3      |
| SIMONE BETA<br>La dea nascosta. Afrodite nella commedia greca  | 29     |
| MASSIMO MANCA<br>Il «cornuto felice». Aspetti parafilici dell'adulterio a Roma   | 45     |
| ANNA MARIA TARAGNA<br>Scandali nel «Prato». Forma e linguaggio della trasgressione<br>erotica nel Λειμών di Giovanni Mosco | 69     |
| RITA CAPRINI<br>L'infelice Sigrid e i due Thorstein  | 97     |
| FRANCESCO MOSETTI CASARETTO<br>Spazi mediolatini dell'«eros»   | 109    |
| EDOARDO D'ANGELO<br>Il Motivo della «fanciulla perseguitata» nell'agiografia latina  | 199    |
| CLARA FOSSATI<br>La «furiosa libido» di Ghismunda nel «De proverbiorum origine»<br>di Antonio Cornazzano                   | 243    |

|  |     |
|--|-----|
| TIZIANO PACCHIAROTTI   |     |
| Il «contratto erotico» nei «fabliaux»  | 263 |
| VERONICA ORAZI   |     |
| L'«Arte de las putas» di Nicolás Fernández de Moratín: libertinaggio<br>e sdoganamento della prostituzione nella Madrid «illustrada» | 281 |
| CHIARA LOMBARDI  |     |
| Le sopracciglia di Criseide. Tradimento, anomalia e trasformazioni<br>di genere  | 309 |
| FRANCESCA IURLARO  |     |
| In guerra e in amore non tutto è permesso: «bestialitas»<br>e guerra giusta in Francisco de Vitoria e Francisco Suárez               | 337 |

# Le sopracciglia di Criseide. Tradimento, anomalia e trasformazioni di genere

di Chiara Lombardi

## *Un segno particolare*

Il romanzo dello scrittore statunitense Christopher Morley, *The Trojan Horse* (1937), tradotto in Italia da Cesare Pavese nel 1940, sovrappone al palinsesto della guerra di Troia un nuovo, vivace affresco. A pochi anni dall'inizio del secondo conflitto mondiale, quasi contemporaneo alla paradossale *pièce* teatrale di Jean Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, il romanzo è ambientato in un contesto volutamente anacronistico dove i templi convivono con i grattacieli e i taxi, le lance con le bombe e le mitragliatrici. La guerra, per virgiliana memoria, è *mostrum infelix*, come il cavallo che porterà a Troia inganno e morte<sup>1</sup>. In questo contesto rivive da protagonista un episodio germinato dalla mitologia omerica, che si è sviluppato tra Medioevo e Rinascimento, dai mitografi a Guido delle Colonne e a Benoît del Sainte-Maure, da Boccaccio a Chaucer e a Shakespeare: l'amore appassionato tra il più giovane figlio di Priamo, Troilo, e Criseide che, dopo avere ricambiato il suo innamorato con pari trasporto, restituita al campo greco, inspiegabilmente (dato che Troilo è libero, giovane, bello e valoroso) lo tradisce con Diomede<sup>2</sup>.

La reinvenzione del personaggio femminile in queste storie passa attraverso la confusione tra le due schiave di guerra Briseide e Criseide (che in Boccaccio e in Chaucer si chiama Criseida, in Henryson e in Shakespeare diventa Cressida); a partire dalle versioni medievali, inoltre, il padre di quest'ultima non è più Crise, sacerdote di Apollo, ma l'indovino Calcante. Non è Crise a reclamare la figlia provocando la lite tra Agamennone e Achille e gli sviluppi dell'ultimo anno di guerra narrati nell'*Iliade*, ma è Calcante a segnare l'esito tragico di questa storia d'amore<sup>3</sup>, che si conclude, appunto, con il tradimento e, in alcuni casi, con la morte di Troilo.

---

<sup>1</sup> Cfr. Vergilius, *Aeneis*, II 245 (Hirtzel ed. 1955).

<sup>2</sup> Per le origini e gli sviluppi di questa storia d'amore nelle riscritture, si vedano Young 1968; Boitani 1983 e Boitani 1989; Lombardi 2005.

<sup>3</sup> Alla tragedia europea di Troilo è dedicata la raccolta di saggi curata da Boitani 1989.

C'è poi uno strano particolare – «oggetto parziale» freudiano o «feticcio» magico dotato di «un'eccedenza di senso»<sup>4</sup> – che Morley recupera dalla tradizione medievale e da Chaucer per accentuare il ritratto enigmatico di Cressida: le sopracciglia spesse e unite. «L'unica cosa che io posso vedere sono le sopracciglia», dice Troilo, che confessa di avere «un pensiero da matto»: quello di morderle (per impossessarsi, così, proprio di ciò che gli sfugge, del segno 'tangibile' del mistero)<sup>5</sup>. Ed è un pensiero che si materializza nella fantasia dell'innamorato anche quando il giovane domanda a Cressida: «Posso stare seduto e guardarvi le ciglia?», e le confessa: «Ho desiderato di salire sulle vostre ciglia e sporgermi a guardare»<sup>6</sup>.

Fin dal primo incontro tra i due giovani, quando Troilo vede Cressida al tempio di Pallade, in lutto perché vedova da poco, gli occhi della donna mostrano il fascino dell'elusività e della distanza e ispirano questi versi al giovane che si scopre poeta:

O dolce amata, in quella rissa indegna  
 ella levò soltanto un po' le ciglia  
 e distolse lo sguardo. Indifferente  
 al clamore e alla disputa, levò  
 le ciglia in arco, come chi non cura.  
 Di che colore ha gli occhi? Che hanno visto?<sup>7</sup>

Morley rielabora in questo modo, giocando sul particolare degli occhi, delle sopracciglia e delle ciglia, il momento dell'incontro, che nel *Filostrato* di Boccaccio (e poi nel *Troilus* di Chaucer) dà il massimo rilievo alla Criseida «piacente», giovane vedova, immortalata «sotto candido velo in bruna vesta / tra l'altre donne in sì solenne festa»<sup>8</sup>. Nel farsi largo tra la folla, la donna si distingue già per un gesto di leggero sdegno che colpisce l'attenzione del giovane:

e col braccio il mantel tolto davanti  
 s'avea dal viso, largo a sé facendo,  
 ed alquanto la calca rimuovendo. //

<sup>4</sup> Fusillo 2012, p. 17.

<sup>5</sup> Morley 1991, p. 42.

<sup>6</sup> Morley 1991, p. 96.

<sup>7</sup> Morley 1991, p. 43.

<sup>8</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 26.7-8 (Branca ed. 1964, p. 32).

Piacque quell'atto a Troiolo e 'l tornare  
 ch'ella fé 'n sé alquanto sdegnosetto,  
 quasi dicesse: «E' non ci si può stare»<sup>9</sup>.

Da quel momento l'«occhio» di Troilo – dapprima «vago», e intento a rimirare «Or questa donna or quella»<sup>10</sup> – si fissa definitivamente su di lei. «Til on Criseyde it smot, and ther it stente»<sup>11</sup>, «Criseida vista, non guardò più niente», gli fa eco Chaucer nel *Troilus and Criseyde*, una delle fonti più vicine al *Trojan Horse*. Anzi, aggiunge anche, non senza quella leggera ironia propria di tutto il poema, che la vista a Troilo resta annebbiata<sup>12</sup>. Di quella «dama in nero», il giovane apprezza la bellezza altera e la capacità di ispirare in chi la guarda «onore, alto sentire e nobiltà», ma anche una certa *mascolinità* nell'apparire («mannish in semyng»<sup>13</sup>). A differenza di Boccaccio, poi, Chaucer torna sul ritratto della donna alla fine della storia, prima del tradimento, in una serie di *tableaux* che mettono in evidenza i tratti dei tre personaggi coinvolti nel triangolo amoroso: Diomede, Criseida e Troilo<sup>14</sup>. Quest'ultimo, che nel compianto di Priamo nell'*Iliade* aveva ricevuto l'epiteto di *ippiocharmés*<sup>15</sup>, è descritto come un cavaliere senza pari nel mondo, bellissimo e ardito come un giovane leone<sup>16</sup>. E se del figlio di Tideo si mette in evidenza robustezza, abilità nel parlare e coraggio, anche Criseide, come Troilo, è descritta per iperbole, come la più bella del mondo, con una treccia bionda che le ricade lungo la schiena, legata da un filo d'oro; ma è a questo punto che si notano, come unica «pecca» («lak»), le «sopracciglia unite» («hire browes joyneden yfeere»<sup>17</sup>), che contrastano con gli occhi in cui «dipinto il paradiso puoi scoprire» («they writen that hire syen / That Paradis stood fommed in hire yën»<sup>18</sup>).

Se infatti, come spiega il *De Amore* di Andrea Cappellano, dalla *visio* il sentimento amoroso si sviluppa attraverso i suoi gradi (*alloquium, tactus,*

<sup>9</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 27.6-8; 28.1-3 (Branca ed. 1964, p. 32; 33).

<sup>10</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 26.3 (Branca ed. 1964, p. 32).

<sup>11</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 273 (Boitani ed. 2000, p. 294).

<sup>12</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 274 (Boitani ed. 2000, p. 294).

<sup>13</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 284 (Boitani ed. 2000, p. 294).

<sup>14</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 799-840 (Boitani ed. 2000, p. 674).

<sup>15</sup> Homerus, *Ilias*, XXIV 257 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 856). L'edizione critica di riferimento è Allen 1931.

<sup>16</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 826 sgg. (Boitani ed. 2000, p. 676).

<sup>17</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 813-814 (Boitani ed. 2000, p. 676).

<sup>18</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 816-817 (Boitani ed. 2000, p. 676).

*osculum, factum*), è proprio lo sguardo di Criseide, marcato da queste fitte sopracciglia unite, a essere compromesso e a compromettere simbolicamente, dall'inizio, il naturale sviluppo del sentimento amoroso e il felice esito della storia. Come vedremo, è nei testi medievali che si trova l'origine e la spiegazione di questo *particolare* in cui risulta impresso il segno del tradimento e di quell'ambiguità che contraddistingue la donna in tutti gli sviluppi letterari del personaggio (è amandola, dirà ancora Morley, che si scopre il fascino della Dicotomia, quella *fundamental antithesis* che imprime la *differenza* sulla realtà e la fa essere<sup>19</sup>).

In generale, questa storia d'amore, costruita intorno al fulcro traumatico e simbolico dell'infedeltà e al «doppio dolore» («double sorwes»<sup>20</sup>) di Troilo per il desiderio e per la perdita della donna amata, si sviluppa attraverso una serie di anomalie e di contraddizioni che si proiettano sui contenuti e incidono, in modo a mio avviso molto significativo, sulle trasformazioni dei personaggi e del genere letterario a cui appartiene. Non solo, ma a partire dai suoi conflitti, le domande rivolte all'*eros* diventano interrogativi esistenziali e ontologici. In questo contributo, perciò, intendo soffermarmi sul personaggio di Criseida e sui suoi tratti fisici e retorici in relazione all'amore e al tradimento – che già di per sé in letteratura ha un valore trasgressivo e trasformativo<sup>21</sup> – per dimostrare come quest'ultimo contribuisca in maniera significativa a dare una nuova fisionomia ai caratteri e agli intrecci di questa storia che attinge all'epica, all'elegia e al *romance* medievale indirizzandoli verso forme più moderne, problematiche e complesse, come il teatro shakespeariano e il romanzo.

### *Il ritratto di Criseide (e Briseide) tra fisiognomica e retorica*

Ha scritto Kant che «La fisiognomica è l'arte di giudicare dalla forma visibile di un uomo e quindi dal suo esterno, l'interno»<sup>22</sup>. Le peculiarità del personaggio di Criseida evidenziano una particolare relazione tra interiorità e aspetto fisico, che si sviluppa in una serie di segni simbolici fortemente con-

<sup>19</sup> Morley 1991, p. 92. L'autore si riferisce probabilmente al significato dell'espressione nella *Filosofia delle forme simboliche* di Ernst Cassirer (Cassirer 1964).

<sup>20</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 54 (Boitani ed. 2000, p. 282).

<sup>21</sup> Per l'influenza del motivo dell'adulterio nella letteratura e, in particolare, nel romanzo, si vedano Lawson 1988; Tanner 1990; Villari 2015.

<sup>22</sup> Kant 1969, p. 186.

trastanti: luce-ombra, bianco-nero, occhi-sopracciglia spesse e unite, amore- infedeltà. Il nome stesso richiama l'oro (*chrysos*), simbolo di luce e di bellezza, ma anche di cupidigia e di desiderio. Ma che cosa conosciamo noi di Criseida dall'*Iliade*? Non molto, se non che Agamennone, per le sue qualità, rinuncia molto malvolentieri alla schiava dalle «belle guance» (*kallipareon*<sup>23</sup>, I 143):

οὐνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσῆϊδος ἀγλά' ἄποινα  
οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν  
οἴκοι ἔχειν· καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα  
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χερείων,  
οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι ἔργα<sup>24</sup>.

[Della giovane Criseide il ricco riscatto / non ho voluto accettare: molto io desidero / averla in casa, la preferisco a Clitemnestra davvero, / benché sposa legittima, ché in nulla è vinta da lei, / non di corpo, non di figura, non di mente, non d'opere].

Benché schiava, Criseide può essere messa a confronto con la legittima moglie di Agamennone, considerata inferiore a lei non soltanto per qualità esteriori, ma anche per intelligenza (*phrenas*<sup>25</sup>). Tuttavia, la donna resta un interscambiabile oggetto d'onore e bottino di guerra (*gheras*), con la pretesa del re di Micene di prendersi in cambio un'altra donna, e, nello specifico, il dono di Achille, Briseide, che provoca la ben nota «ira funesta» dell'eroe e il suo ritiro dalla guerra. A questo proposito, Ovidio inventa ciò che Omero non dice<sup>26</sup>, nelle *Eroidi*, in cui la rapita Briseide verga «con barbara mano» una lettera piena di lacrime (come le lettere di Troilo nei poemi di Boccaccio e di Chaucer), che hanno il peso delle parole (*lacrimae pondera voci habent*<sup>27</sup>). Perché Achille non combatte per riaverla? Perché ha rifiutato i doni degli ambasciatori di Agamennone? Schiava di una passione erotica assoluta prima ancora che duplice oggetto di guerra, Briseide chiede spiegazioni, senza rice-

<sup>23</sup> Homerus, *Ilias*, I 143 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 10).

<sup>24</sup> Homerus, *Ilias*, I 111-115 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 8).

<sup>25</sup> Homerus, *Ilias*, I 115 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 8). Cfr. Guidorizzi 2016, pp. 28 sgg.

<sup>26</sup> In Homerus, *Ilias*, XIX 287-300 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 690), Briseide commiserà la sorte di Patroclo, piangendo sul suo cadavere. Nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo (III 560-600), la donna ricorda le proprie sventure sul cadavere di Achille. Il motivo delle sopracciglia unite torna nei *Progimnasmii di Severo di Alessandria* (*Severo di Antiochia?*): cfr. Amato-Ventrella 2009, pp. 63 sgg.

vere risposta, all'eroe che le ha trucidato marito, fratelli e genitori, lo implora di dare anche a lei la morte o di richiamarla per sempre accanto a sé.

Di tutt'altro tenore è il ritratto di Criseide nell'*Orazione LXI* di Dione di Prusa che amplifica, dopo molti secoli di silenzio<sup>28</sup>, gli spunti omerici, cercando di interpretare il silenzio della donna. Interessato allo studio dei rapporti tra retorica e potere politico e attivo come consigliere dell'imperatore romano, Dione mette in luce le qualità di prudenza e di saggezza di Criseide, per fare risaltare i difetti e le debolezze di Agamennone, accanto al quale risulterebbe così indispensabile affiancare una figura di «consigliere illuminato» come Nestore<sup>29</sup>. Al di là delle finalità del discorso, si ricava un insolito profilo di Criseide. Innanzitutto, nel valutare la coerenza del personaggio, Dione prende in considerazione alcune ipotesi riguardo ai motivi della sua scelta di seguire il padre Crise senza opporre resistenza. L'autore vorrebbe spiegare come mai per dieci anni la donna abbia accettato di vivere accanto ad Agamennone, mentre proprio alla fine si sia rassegnata ad abbandonarlo. Per questo l'autore le attribuisce «grande stranezza» (*pollèn atopian*) e si domanda se non sia stato «strano» (*àtopos*) il suo comportamento (LXI 5). In realtà, Criseide si sarebbe mostrata intelligente (*noun eichen*) proprio nell'evitare il pericolo in cui incorse Cassandra tornando ad Argo con Agamennone (LXI 14-15). Sono la prudenza, il distacco dalle passioni e dalle attrattive del potere a fare di lei la degna figlia di un dio:

οὐκοῦν τὸ μήτε ἔρωτι μήτε βασιλείᾳ μήτε τοῖς δοκοῦσιν ἐνδόξοις καὶ ἀγαθοῖς νέαν οὕσαν <ἐπαίρεσθαι> μηδ' εἰς πράγματα σφαλερά καὶ τεταραγμένην οἰκίαν καὶ εἰς φθόνον καὶ ζήλοτυπίαν αὐτὴν προσέσθαι γυναικὸς σάφρονος καὶ τῶ ὄντι ἀξίας ἱερέως εἶναι θυγατρὸς, παρὰ θεῶ τεθραμμένης<sup>30</sup>.

[Dunque il fatto di non lasciarsi entusiasmare né dall'amore, né dalla posizione di re, né dagli aspetti considerati gloriosi e allettanti, per quanto fosse giovane, e nemmeno di farsi coinvolgere in azioni pericolose, in una casa sconvolta, in invidia e gelosia, si rivela proprio di una donna saggia, veramente degna di essere la figlia di un sacerdote, allevata da un dio<sup>31</sup>].

<sup>27</sup> Ovidius, *Epistulae Heroidum*, III 4 (Della Casa ed. 1982, p. 240).

<sup>28</sup> «So far as is known, none of the Greek playwrights found in her story material suitable for dramatic treatment; yet Dio here undertakes the task of endowing this lay figure with life» (Page 1951, p. 1).

<sup>29</sup> Cfr. Dione di Prusa, *Agamennone o sulla regalità* (LVI) e il *Nestore* (LVII). Page ed. 1951.

<sup>30</sup> Dione di Prusa, *Agamennone o sulla regalità* LXI 15 (Page ed. 1951, pp. 14-16).

<sup>31</sup> Traduzione personale.

In generale, però, nella fantasia dei poeti latini e dei mitografi medievali che si cimentano nel ridisegnare la loro fisionomia, Briseide e Criseide risultano sempre più sovrapposte e intercambiabili<sup>32</sup>. Ovidio, nell'*Ars amatoria*, ricorda che, quando fu rapita, Briseida indossava una veste scura, perché il nero si adatta alle donne bionde, dalla carnagione chiara, mentre il bianco alle brune, come Andromeda:

Pulla decent niveas: Briseida pulla decebant;  
cum rapta est, pulla tum quoque veste fuit.  
Alba decent fuscas: albis, Cephei, placebas<sup>33</sup>.

[Il nero è adatto a chi ha la carnagione bianca: a Briseide il nero si addiceva; quando fu rapita, anche allora aveva un abito nero. Il bianco sta bene alle brune: piacevi vestita di bianco, figlia di Cefeo].

Nelle *Odi*, Orazio invita Santia focese a non vergognarsi di amare una schiava con l'esempio di Achille, innamorato della splendente Briseide: «Prima di te, l'orgoglioso Achille arse per Briseide, candida come la neve, benché schiava» (*prius insolentem / serva Briseis niveo colore / movit Achillem*<sup>34</sup>).

Ed è proprio su questo fulgore – quell'essere «fair» di Cressida che colpirà il Troilo shakespeariano<sup>35</sup> – si aggiungerà, nei testi medievali, il segno particolare delle sopracciglia unite. In una delle due «pseudocronache» dell'*Iliade*, il *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio<sup>36</sup>, Briseida è descritta come «bella di statura non alta bianca splendente con i capelli biondi e morbidi le sopracciglia unite begli occhi corporatura regolare attraente cortese rispettosa di animo schietto pia» (*formosam non alta statura candidam capillo flavo et molli superciliis iunctis oculis venustis corpore aequali blandam affabilem verecundam animo simplici piam*<sup>37</sup>). Caratterizzate da una generale «demitizzazione e diseroicizzazione» della materia omerica, dal gusto di ricostruire «una trama da corridoio» (ad esempio nell'amore di

<sup>32</sup> Ad es. in Propertius, *elegos*, II, 8, 35 sgg (Heyworth ed. 2007, p. 48).

<sup>33</sup> Ovidius, *ars amatoria*, III 189-191 (Della Casa ed. 1982, pp. 588-590).

<sup>34</sup> Horatius, *carminum liber*, II 4.3 sgg. (Wickham ed. 1955).

<sup>35</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I 1.30 sgg. (Dawson ed. 2003, p.80).

<sup>36</sup> Cfr. Bruni 2017.

<sup>37</sup> Darete Frigio, *de excidio Troiae historia*, XIII (Lelli ed. 2015, p. 1042). Sulla tecnica del ritratto e, nello specifico, sulla rappresentazione di Briseide in questi testi, si vedano Beschorner 1992, p. 125; Botto-De Biasi 1979, pp. 53-112; Evans 1935, pp. 43-84.

Achille per Polissena), le opere di Darete Frigio e di Ditti Cretese rappresentano una transizione significativa, ulteriormente mediata da amplificazioni e riscritture successive (Joseph of Exeter, Benoît de Sainte-Maure, Guido delle Colonne, *etc.*), dalle forme classiche dell'epica alle versioni più moderne di Boccaccio e di Chaucer<sup>38</sup>.

Nell'*Histoire de Troie* (1180 circa), Benoît de Sainte-Maure riprende, nel ritratto di Briseida, il particolare delle sopracciglia unite, che contrasta con la bellezza degli occhi e con le buone qualità del carattere (fatta eccezione per il cuore incostante):

Briseïda fu avenanz,

Ne fu petite ne trop granz.  
Plus esteit bele e bloie e blanche  
Que flor de lis, ne neis sor branche,  
Mes les sorcilles li joigneient,  
Qui auques li mesaveneient.

Biaus oilz aveit a grant maniere  
E mout esteit bone parliere.  
Mout fu de buen afaitement  
E de saive contenement.  
Mout fu amee e mout amot,

Mais sis corages li chanjot;  
E si iert el mout vergoindose,  
Simplë, aumosniere e pietose<sup>39</sup>.

[Briseida fu affascinante, né bassa né alta. / Era più bella e bionda e bianca di fiori di giglio, / di neve su un ramo, / ma le sue sopracciglia erano unite, / e ciò talvolta la rendeva meno attraente. / Aveva occhi blu meravigliosi e parlava molto bene. / Era molto manierata / e di condotta prudente. / Fu molto amata e molto amò, / ma il suo cuore era incostante; / e tuttavia era molto timida, / modesta, generosa e pia].

Si tratta del primo testo – a quanto ne sappiamo – che racconta dell'amore di Troilo e Briseida (non Criseida!) e del suo tradimento con Diomede.

<sup>38</sup> Bruni 2017, p. 72-73.

<sup>39</sup> Benoît de Sainte-Maure, *Histoire de Troie*, 5275-5288 (Constans ed. 1904-1914, I vol. p. 274-275). Traduzione personale. Si considerino le osservazioni di Kelly 1992, pp. 298 sgg.

Ma perché proprio le sopracciglia? Il particolare trova spiegazione nella *Historia Destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, in cui al dato *superciliis iunctis* si aggiunge: *quorum iunctura, dum multa pilositate tumesceret, modicam inconvenienciam presentabat*<sup>40</sup>, «la cui unione, laddove cresce molto pelosa, mostrava una certa sconvenienza», intendendo con il termine *inconvenienciam* sia «incoerenza», sia «sconvenienza» o «caratteristica dannosa». Così commenta l'autore a proposito di Briseida: *Multa fulgebat loquele facundia; multa fuit pietate tractabilis. Multos traxit propter suas illecebras amatores multosque dilexit, dum suis amatoribus animi constantiam non servasset*<sup>41</sup>, «molto si distingueva per brillante facondia e molto era docilmente pietosa. Conquistò molti amanti per le sue attrattive e a molti diede felicità, nonostante non mantenesse costanza nei loro confronti». D'altronde, che l'animo disegni le sopracciglia è opinione già di Plinio: *Supercilia homini et pariter et alterne mobilia. Et in iis pars animi*<sup>42</sup>, «l'uomo ha le sopracciglia che si muovono insieme o separatamente, e in esse si conosce l'animo». Perché le sopracciglia sono la cornice degli occhi e, come ha scritto Cartesio, «non c'è passione che non sia svelata da qualche particolare moto degli occhi»<sup>43</sup>. Ma non è tanto il movimento a indicare una certa ambiguità morale, quanto la pelosità, come ci insegnano i trattati di fisiognomica antica e medievale, che interpretano la misteriosa *compositio hominis* a partire dal volto e dai suoi *signa*<sup>44</sup>. Nella *Fisiognomica* dello pseudo-Aristotele, ad esempio, si mettono spesso in relazione certe caratteristiche somatiche degli uomini con quelle degli animali: «Chi ha le gambe pelose è lussurioso: si vedano i capri»; «Quelli che hanno molto pelo intorno al petto e al ventre non sono mai perseveranti: si vedano gli uccelli»; «la schiena pelosa è degli sfrontati: si vedano le fiere»; analogamente, «le sopracciglia unite (*synophryes*) appartengono agli scontenti (*dysanioi*): questo rimanda alla consonanza con lo stato d'animo»<sup>45</sup>. Il trattato dell'Anonimo latino fa notare, sul medesimo argomento: «Si deve anche sapere che a dare i segni più sicuri

<sup>40</sup> Guido delle Colonne, *historia destructionis Troiae*, VIII (Griffin ed. 1936, p. 85).

<sup>41</sup> Guido delle Colonne, *historia destructionis Troiae*, VIII (Griffin ed. 1936, p. 85).

<sup>42</sup> Plinius, *historia naturalis*, XI 138 (Barchiesi-Conte ed. 1983, p. 610). Traduzione modificata.

<sup>43</sup> Descartes, 1967, p. 464.

<sup>44</sup> Oltre alle edizioni critiche citate in bibliografia, per la versione italiana di questi due testi ho tenuto conto dell'edizione Raina 1980-1993, e dei saggi di Agrimi (2002) e Getrevi (1991).

<sup>45</sup> Aristoteles ps., *fisiognomica*, 812b-813a (Raina ed. 1980-1993, pp. 110-112). L'edizione critica di riferimento è Hett 1980.

(*certiora sint signa*) sono quei peli che uno si porta dalla nascita, siano essi capelli, sopracciglia o ciglia»<sup>46</sup>. Per questo i capelli folti indicano uno spirito selvaggio (*ferum animum*) come un orso<sup>47</sup>. Quando invece le sopracciglia tendono a congiungersi, indicano una persona cupa, ma anche poco saggia (*supercilia cum coeunt, tristem maxime hominem, sed et parum sapientem significant*<sup>48</sup>). Così quelle che cadono da una parte sugli occhi e dall'altra sono in linea retta con le tempie appartenerebbero a una persona volgare, stolta e insaziabile perché rimandano al porco (*immundum, stultum et insatiabile indicant: referuntur ad porcum*<sup>49</sup>). Allo stesso modo, i peli dentro l'orecchio, se sono tanti, folti e molto lunghi, indicano un carattere focoso, che ricerca i piaceri sessuali (*Capillos qui intra aures sunt, si plures sunt, et spissi longique multum, calidum animum, libidinis appetentem indicare*<sup>50</sup>).

Per quanto riguarda le donne, però, nel mondo antico e medievale (e anche nelle culture orientali) le sopracciglia unite non necessariamente guastano, ma semmai accentuano la bellezza<sup>51</sup>. Nel *Satyricon*, ad esempio, è curioso come, nel capitolo intitolato a Criside ancella di Circe, Petronio introduca una giovane più perfetta di una statua, dotata di lunghe sopracciglia che quasi si toccano:

Crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum scripturam currentia et rursus confinio luminum paene permixta, oculis clariores stellis extra lunam fulgentibus<sup>52</sup>.

[I capelli, naturalmente ondulati, si spandevano per ogni verso sulle spalle, distaccandosi con una curva all'indietro dalla fronte piccoletta; le sopracciglia correvano giù sino alla linea delle gote e quasi si congiungevano dall'altra parte sul confine degli occhi; splendevano gli occhi più delle stelle, quando brillano che non c'è la luna].

Nel caso specifico della Criseida di Chaucer (come della Briseida di Guido e Benoît), le sopracciglia unite sono di per sé considerate un difetto

<sup>46</sup> Anonimo latino, *de physiognomonia liber*, 13 (Raina ed. 1980-1993, p. 142). L'edizione critica di riferimento è André 1981.

<sup>47</sup> Anonimo latino, *de physiognomonia liber*, 14 (Raina ed. 1980-1993, pp. 142-144).

<sup>48</sup> Anonimo latino, *de physiognomonia liber*, 18 (Raina ed. 1980-1993, pp. 148-150).

<sup>49</sup> Anonimo latino, *de physiognomonia liber*, 18 (Raina ed. 1980-1993, pp. 148-150).

<sup>50</sup> Anonimo latino, *de physiognomonia liber*, 82 (Raina ed. 1980-1993, pp. 224).

<sup>51</sup> Fürst 1902, p. 387.

<sup>52</sup> Petronius, *satyricon*, 126.15-16 (Ciaffi ed. 2004, pp. 195-197).

(«lak»<sup>53</sup>), ma non ne turbano lo splendore<sup>54</sup>; anzi, aggiungono quell'elemento di mistero e di novità che contribuisce a completare il ritratto di colei che è stata definita «the most famous medieval English heroine and the most extravagantly admired woman in all of English literature»<sup>55</sup>, «the *Lady* par excellence»<sup>56</sup>, «one of the most alluring of heroines»<sup>56</sup>.

Le sopracciglia unite sono perciò un piccolo indizio impresso sul corpo della donna della sua propensione al tradimento, peraltro non ripreso nel *Filostrato* di Boccaccio né nel *Troilus and Cressida* shakespeariano, dove pure l'infedeltà ha una funzione tragica fondamentale. Anche da questo punto di vista, comunque, l'anomalia si mescola a uno sviluppo importante sia nella significazione del personaggio sia negli sviluppi del genere. Come nota Jill Mann, la personalità di Criseida si sviluppa mostrando la propria capacità di adattamento alle diverse situazioni (quella che secondo Darwin ha permesso all'uomo di evolversi e di sopravvivere); e in questo senso il tradimento può anche leggersi come «the bitterest manifestation of the most fundamental characteristic of human nature: the capacity for change»<sup>58</sup>.

Non è soltanto sul piano fisico, infatti, che il personaggio si fa notare nella sua originalità. La Criseida di Boccaccio e di Chaucer è una delle prime eroine della letteratura europea che fa innamorare e, al tempo stesso, che parla, pensa, scrive e vince in amore, lasciando al personaggio maschile il ruolo, più tipicamente 'femminile', dell'abbandonato e la pratica retorica dell'*obrectatio*<sup>59</sup>. Dalle donne vagheggiate nella poesia italiana dello Stil Novo, perché tale è il codice entro cui gran parte dell'amore tra Troilo e Criseida si colloca<sup>60</sup>, la donna recupera la qualità della bellezza assoluta: «quanto la rosa la viola / di biltà vince, cotanto era questa / più ch'altra donna bella», la descrive con iperbole Boccaccio<sup>61</sup>, che però aggiunge qualche verso dopo:

<sup>53</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 813 (Boitani ed. 2000, p. 676).

<sup>54</sup> Molti studi riflettono sul particolare delle sopracciglia unite nella descrizione fisica di Criseide in relazione ai tratti del personaggio: cfr. Curry 1916, pp. 44 sgg.; Griffin 1921, pp. 39-46; Brewer 1955. Tra gli studi più recenti, si vedano: Boboc 2012; Tasioulas 2013; Schmidt 2015.

<sup>55</sup> Mieszkowski 1991, p. 109.

<sup>56</sup> Frank Jr. 1970, p. 162.

<sup>57</sup> Donaldson, 1975, p. 132.

<sup>58</sup> Mann 2002 [1991], p. 18.

<sup>59</sup> Lombardi 2005, p. 159. Cfr. McNerney Burnett 1998.

<sup>60</sup> Si consideri la riscrittura della canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e 'l bel guardo soave* in Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V 62-63 (Branca ed. 1964, p. 173). Cfr. Forni 1995; Barsella 2000.

<sup>61</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 19.3-5 (Branca ed. 1964, p. 30).

«altiera, piacente ed accorta»<sup>62</sup>, sottolineando quella prudenza già evidenziata nel ritratto di Dione di Prusa. Il suo stesso gesto di farsi largo tra «la calca» e il tornare «sdegnosetto», colto con un realismo che dà concretezza e unicità all'immagine, imprime alla «bellezza celestiale» qualcosa di più vivo e reale, che produce ad un tempo «somma lode» e «diletto / sommo»<sup>63</sup>. Nelle parole di Pandaro – che con la sua funzione di aiutante-ruffiano (così esplicitamente in Shakespeare) contribuisce allo sviluppo del poema e del suo codice lirico all'interno di un intreccio già tipicamente romanzesco – l'iperbole precedente e più consueta si amplifica a sottolineare nuove peculiarità del personaggio:

Nulla donna fu mai più valorosa,  
 nulla ne fu più lieta e più parlante,  
 nulla più da gradir né più graziosa,  
 nulla di maggior animo tra quante  
 ne furon mai; né è sì alta cosa  
 ch'ella non imprendesse tanto avante  
 quanto alcun re, e che 'l cuor non le desse  
 di trarla a fine, sol che si potesse<sup>64</sup>.

Alla bellezza e alla sensualità, che Criseida esprime intensamente soprattutto nella terza parte del *Filostrato*, tutta dedicata all'amore fisico con Troilo, la donna accosta virtù per il tempo tipicamente maschili quali l'abilità nella parola, appunto, ma anche la magnanimità, il coraggio e la determinazione. In questo senso, le forme retoriche che ospitano i monologhi interiori, i dialoghi con i personaggi e le lettere che Criseida invia all'innamorato durante la loro lontananza (e definitiva separazione) riferiscono un pensiero complesso, incline al ragionamento filosofico e alla forma della *quaestiones* che circolavano nelle scuole del tempo, e un discorso modulato opportunamente sulla simulazione e sulla dissimulazione. Si pensi ai soliloqui che accompagnano la riflessione della donna dopo che Pandaro le ha rivelato l'amore di Troilo. Nel *Filostrato* la donna soppesa la propria giovinezza, il tempo che fugge, la bellezza di colui che la ama, «gentil, savio ed accorto, / (...) e fresco più che giglio d'orto // di real sangue e di sommo valore»<sup>65</sup>, per poi abbandonarsi consapevolmente, come dimostra nelle riflessioni di questo monologo interiore, al piacere dell'«acqua furtiva»<sup>66</sup>:

<sup>62</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 19.8 (Branca ed. 1964, p. 30).

<sup>63</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, I 27; 28.1-3 (Branca ed. 1964, pp. 32-33).

<sup>64</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, II 22 (Branca ed. 1964, p. 48).

<sup>65</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, II 71.7-8; 72.1 (Branca ed. 1964, p. 61).

<sup>66</sup> Il motivo è ampiamente analizzato nel saggio di Di Pino (1978).

L'acqua furtiva assai più dolce cosa  
 è che il vin con abbondanza avuto;  
 così d'amor la gioia, che nascosa  
 trapassa assai, del sempre mai tenuto  
 marito in braccio; adunque vigorosa  
 ricevi il dolce amante, il qual venuto  
 t'è fermamente mandato da Dio,  
 e soddisfa al suo caldo disio<sup>67</sup>.

Nel *Troilus* di Chaucer lo spazio dedicato alla riflessione della donna viene dilatato ulteriormente: quando deve decidere se ricambiare Troilo o negarsi, ad esempio, Criseida si ferma, immobile come una roccia, ed esamina dettagliatamente le parole impresse nella sua memoria, le qualità del suo spasimante, le opportunità, i pericoli di una possibile relazione, poi elabora una strategia di difesa, in un lungo monologo interiore che culmina con il sogno di un'aquila – assente nel *Filostrato* – in cui può vedersi identificato il «predatore» Troilo<sup>68</sup>. L'attitudine alla meditazione viene evidenziata anche successivamente, quando Criseida deve comunicare a Pandaro se preferisce che egli assista al suo incontro con Troilo e identifica questo semplice dubbio in termini di vero e proprio «dilemma» («dulcarnoun»<sup>69</sup>). Ma non è soltanto all'interno del personaggio femminile che si amplifica la relazione tra riflessione e motivo amoroso; le esitazioni, le contraddizioni, i mutamenti che ruotano intorno a Criseida incidono sia sull'intreccio 'tragico' del poema, che risulta così complicato e variegato nel delineare le fasi del «doppio dolore» di Troilo, tra grandi letizie e acerbe pene («Both of his joie and of his cares colde»<sup>70</sup>), stretto tra desiderio e abbandono, sia sulla riflessione filosofiche che si sviluppano molto ampiamente sulle aporie dell'*eros*<sup>71</sup>. Basti pensare ai *Cantici Troili*, in cui l'innamorato esprime in toni elegiaci la propria sofferenza e l'incapacità di comprendere, di prevedere e dominare la situazione in cui si trova, e, in particolare, al primo *Canticus*, dove Chaucer riscrive il sonetto CXXXII di Petrarca, facendo dell'ossimoro e dell'antitesi mezzi privilegiati per esprimere le *quaestiones* d'amore che si trasformano in interrogazioni all'essere<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, II 74.1-8 (Branca ed. 1964, p. 62).

<sup>68</sup> Cfr. Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, II 595-805 (Boitani ed. 2000, p. 372).

<sup>69</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, III 931 (Boitani ed. 2000, p. 488).

<sup>70</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 264 (Boitani ed. 2000, p. 294).

<sup>71</sup> Si vedano le osservazioni di Windeatt 2007, con relativa bibliografia.

<sup>72</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I 400-434 (Boitani ed. 2000, p. 302). Boitani 1992, p. 96.

Abbiamo visto come, nell'opera di Chaucer, il ritratto di Criseida, con il particolare delle sopracciglia unite in evidenza, sia collocato poco prima dello scambio di prigionieri che riporta la donna tra i greci, reclamata dal padre Calcante, e del suo tradimento con Diomede. Alla notizia della restituzione dell'amata al campo greco, Troilo resta come un albero spoglio, nuda scorza senza più linfa<sup>73</sup>, con una similitudine tragica che riscrive Boccaccio («Qual poscia ch'è dall'aratro intaccato... »<sup>74</sup>) e, con lui, Virgilio<sup>75</sup>, attraverso Dante<sup>76</sup>, attribuendo alla propria condizione di amante abbandonato il dolore delle anime che entrano nell'Inferno. Non solo; oltre alla fine descrizione psicologica della reazione di Troilo, la separazione apre a un lungo monologo interiore costruito, in termini boeziani<sup>77</sup>, sul rapporto tra necessità e destino, da una parte, e volontà individuale e libero arbitrio dall'altra<sup>78</sup>. Di Criseida, a sua volta, si mette in evidenza in un primo momento un'autentica sofferenza<sup>79</sup>, ma – una volta giunta nel campo greco – a prevalere sono le tecniche di seduzione di Diomede, dal quale tuttavia la donna si congeda, nel primo dialogo e al termine del suo discorso, senza legare né sciogliere: «I say nat therfore that I wol yow love, / N'y say nat nay... »<sup>80</sup>, «con ciò non volli dir che in conclusione / per sì oppure no io mi inclinassi». In Boccaccio e in Chaucer, a differenza che in Shakespeare, Troilo prende atto del tradimento indirettamente, con il sogno di un cinghiale<sup>81</sup>, altro animale irsuto – e «zannuto», aggiunge Chaucer («a bor with tuskes grete»<sup>82</sup>), – simbolo di lussuria, che trae il cuore di Criseide «col grifo», dandole piacere: «ma quasi piacere / prendea di ciò che facea l'animale», dice Boccaccio<sup>83</sup>, mentre Chaucer

<sup>73</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, IV 225 sgg. (Boitani ed. 2000, p. 550).

<sup>74</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, IV 18 (Branca ed. 1964, p. 114).

<sup>75</sup> Vergilius, *Aeneis*, VI 309 sgg. (Hirtzel ed. 1955).

<sup>76</sup> Dante Alighieri, *Commedia*, I: *Inferno*, III 112-117. (Petrocchi ed. 1994, pp. 52-53).

<sup>77</sup> Ai tempi della stesura del *Troilus*, Chaucer aveva appena tradotto il *De Consolatione Philosophiae* di Boezio.

<sup>78</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, IV 965 sgg. (Boitani ed. 2000, p. 590).

<sup>79</sup> Mi riferisco al momento in cui la donna apprende della restituzione al padre (Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, IV 673 sgg., Boitani ed. 2000, p. 574) e al dialogo che si svolge durante l'ultimo incontro tra i due amanti, in cui però si notano già forme di ironia tragica e di ambiguità, nell'evidente distanza tra parola e fatto, in rapporto al concetto di fedeltà (IV, 1130 sgg., Boitani ed. 2000, p. 598). Cfr. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, VI 4 e sgg. (Branca ed. 1964, p. 177).

<sup>80</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 1002-1003 (Boitani ed. 2000, p. 686).

<sup>81</sup> Cfr. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, VII 23 sgg. (Branca ed. 1964, pp. 190-192); Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 1233 sgg. (Boitani ed. 2000, p. 698).

<sup>82</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V 1237 (Boitani ed. 2000, p. 698).

<sup>83</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, VII 24.3-6 (Branca ed. 1964, pp. 192-193).

aggiunge che Criseida lo baciava e lo accarezzava («Lay, kyssyng ay, his lady bryght, Criseyde»<sup>84</sup>). In entrambi i testi Troilo collega immediatamente il cinghiale a Diomede per la sua parentela con Meleagro, l'eroe che aveva ucciso il cinghiale di Caledone<sup>85</sup>, ma anche, appunto, per le immagini di forte sessualità collegate all'animale, che al tempo stesso dissacrano anche il motivo dantesco del pasto del cuore narrato nel sogno della *Vita Nova*<sup>86</sup>.

È il tradimento, infine, a trasformare Troilo in un poeta, secondo un motivo che – come abbiamo visto – arriva fino a Morley, e Criseida in un'eroide al contrario, che (a differenza della Briseide di Ovidio) scrive lettere contro voglia e con poca poesia: «I dar nat, ther I am, wel endite»<sup>87</sup>, «non eccello in lettere vergare».

Prima di Morley, spetterà a Shakespeare ridisegnare ancora, con ulteriori tratti decisamente innovativi, il ritratto di Criseida, a cominciare la scelta di cambiarle il nome in Cressida, seguendo la suggestione del *Testament of Cresseid* di Robert Henryson<sup>88</sup>, dove la giovane, in seguito al tradimento, si ammala di peste e Troilo la incontra sfigurata e cieca. Nel *Troilus and Cressida*, non soltanto la donna è considerata più bella di Elena, ma di lei si esalta il «wit», la vivacità linguistica e l'intelligenza. È tutta basata sullo *humour* dissacrante di Cressida, infatti, la riscrittura che Shakespeare propone della *teichoscopia* omerica<sup>89</sup>, quella che leggiamo nel III libro dell'*Iliade*, quando Elena, accompagnata da Iris, sale alle porte Scee a vedere «le azioni ammirande / dei Teucri domatori di cavalli e degli Achei chitoni di bronzo»<sup>90</sup>; assieme a Priamo, Elena vede sfilare i Greci e li descrive al suocero in tutto il loro valore e nella statura eroica<sup>91</sup>. Nel gioco devalorizzante inscenato nel dramma shakespeariano<sup>92</sup>, Cressida e il suo servitore, che non a caso si chiama Alessandro come Paride, guardano dall'alto passare Elena e Ecuba e sfilare, come nell'*Iliade*, i soldati greci, che nelle loro parole diventano

<sup>84</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V, 1241 (Boitani ed. 2000, p. 698).

<sup>85</sup> Homerus, *Ilias*, IX, 543 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 314).

<sup>86</sup> Cfr. Dante Alighieri, *Vita Nova*, I, 14-18 (Santagata ed. 2011, pp. 814-817).

<sup>87</sup> Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, V, 1628 (Boitani ed. 2000, p. 720).

<sup>88</sup> Cfr. Petrina 2007.

<sup>89</sup> Shakespeare poteva almeno i primi sette libri dell'*Iliade* nella traduzione di Chapman del 1598. «Shakespeare treated the story as an iconoclast treats an idol. It was Shakespeare's protest against Homer's attempt to impose upon the world and against Chapman in upholding him» (Martin 1976, p. 57).

<sup>90</sup> Homerus, *Ilias*, III 130-131 (Calzecchi Onesti ed. 2014, p. 44).

<sup>91</sup> Homerus, *Ilias*, III 161-245 (Calzecchi Onesti ed. 2014, pp. 46-52).

<sup>92</sup> È Genette 1997, pp. 215-216, a parlare di «devalorizzazione» per il *Troilus and Cressida* rispetto all'*Iliade*.

oggetto di derisione e deformazione. Aiace è «a gouty Briareus, many hands and no use, or purblind Argus, all eyes and no sight»<sup>93</sup>, «un Briareo gottoso, con molte mani e nessuna manualità, un Argo mezzo cieco, tutto occhi e niente vista»; e se per Cressida Ettore indubbiamente (e ironicamente) è «a gallant man»<sup>94</sup>, un prode, Troilo, di fronte agli elogi del mezzano Pandaro che si unisce ai due nel commentare i soldati che passano sotto le mura, è soltanto un ragazzotto con qualche pelo sul mento e il naso color bronzo, come i malati di sifilide<sup>95</sup>. Del resto, Cressida sa bene come ci si deve difendere dall'amore, tanto più in tempo di guerra. Alla fine di questa parodica *teichoscopia*, che ridicolizza greci e troiani senza distinzione, la donna rivela al pubblico la propria strategia di «belle dame sans merci»:

Women are angels, wooing;  
 Things won are done. Joy's soul lies in the doing.  
 That she beloved knows naught that knows not this:  
 Men price the thing ungained more than it is.  
 That she was never yet that ever knew  
 Love got so sweet as when desire did sue.  
 Therefore this maxim out of love I teach:  
 Achievement is command; ungained, beseech.

[Le donne sono angeli durante il corteggiamento, bottino di guerra una volta che un uomo le ha avute. La gioia sta nell'atto stesso. Una donna che voglia essere amata non sa nulla, se non sa questo: gli uomini apprezzano ciò che non hanno ancora conquistato più di quanto esso non valga<sup>96</sup>].

Ma le strategie, in guerra, sono fatte per essere trasgredite. E così Cressida tradisce i propri principi, si concede immediatamente a Troilo, ci fa credere nel suo amore per tornare a farci dubitare di lei, insieme al suo giovane innamorato, fino alla disillusione finale, in cui lo spettatore assiste al tradimento della donna da una prospettiva drammaturgica falsata, allucinata, anamorfica<sup>97</sup>, con il commento impietoso di Diomede e di Tersite (altra geniale trasformazione shakespeariana di un personaggio omerico), e le considerazioni finali di Troilo, con le immagini un mondo che cade a pezzi nella dissoluzione della sacralità dell'*Eros* e di un'Unità di matrice platonico-cristiana:

<sup>93</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I 2.24-26 (Dawson ed. 2003, p. 85). Traduzione personale.

<sup>94</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I 2.34 (Dawson ed. 2003, p. 85).

<sup>95</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I 2.95-97 (Dawson ed. 2003, pp. 87-88).

<sup>96</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I 2.246-253 (Dawson ed. 2003, p. 94).

<sup>97</sup> Per il concetto di anamorfofi applicato al dramma shakespeariano, si veda Thorne 2000.

This, she? No, this is Diomed's Cressida.  
 If beauty have a soul, this is not she.  
 If souls guide vows, if vows be sanctimonies,  
 If sanctimony be the gods' delight,  
 If there be rule in unity itself,  
 This is not she. O madness of discourse,  
 That cause sets up with and against thyself!  
 (...)

Cressid is mine, tied with the bonds of heaven.  
 Instance, O instance, strong as heaven itself:  
 The bonds of heaven are slipped, dissolved, and loosed,  
 And with another knot, five-finger-tied,  
 The fractions of her faith, orts of her love,  
 The fragments, scraps, the bits and greasy relics  
 Of her o'er-eaten faith, are bound to Diomed.

[Questa è lei? No, questa è la Cressida di Diomede. Se la bellezza ha un'anima, questa non è lei. Se le anime ispirano i giuramenti, se i giuramenti sono sacri, se il sacro è caro agli dèi, se c'è un fondamento nell'unità stessa, questa non è lei. O discorso folle, che discute a favore e contro se stesso! (...) Cressida è mia, unita a me con i legami del Cielo. Una prova, una prova forte come il Cielo stesso! I rapporti col cielo sono sciolti, dissolti, allentati. E con un altro nodo, stretto alle cinque dita, i cocci della sua fedeltà, i resti del suo amore, i frammenti, gli avanzi, i morsi, i resti unti della sua fede rimasticata sono legati a Diomede!<sup>98</sup>].

Riscattata nel romanzo di Morley dalle parole di Cassandra («Cressida è stata la Saggazza. / Gli diede la gioia più assoluta: / gli insegnò come morda il desiderio / e come vinca, gl'insegnò il sorriso / necessario...»<sup>99</sup>), la ragazza dalle belle guance e dalle sopracciglia unite, così come la si può immaginare secondo questo complesso e un po' fantasioso gioco di allusioni e contaminazioni letterarie, contribuisce perciò a realizzare un sotterraneo processo di trasformazione di modelli e di generi – pur all'interno di una linea erudita e non molto popolare di riscritture che parte da Omero, attraversa lo Stilnovo e arriva al Novecento – facendo di se stessa, e del tradimento di cui è protagonista, una sorta di «ready-made» come la più famosa Gioconda con i baffi di Marcel Duchamp.

<sup>98</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, V 2.140-163 *passim* (Dawson ed. 2003, pp. 212-213).

<sup>99</sup> Morley 1991, pp. 203-204.

*Atopia e tradimento nelle metamorfosi di genere*

Se l'*atopia* è la caratteristica principale di Criseida – che Roland Barthes considera una delle categorie essenziali dell'essere amato, cioè quella di essere «dotato di un'originalità sempre imprevedibile»<sup>100</sup> – e l'adulterio ne è, in questo come in altri casi, la naturale conseguenza, è importante considerare come la specificità di questo personaggio (e, parimenti, di quello di Troilo) e di questa storia d'amore incida sulle metamorfosi del genere letterario che, come ha sostenuto Todorov, ha origine nel discorso umano e rivela importanti relazioni con atti e funzioni sociali<sup>101</sup>.

«Un romanzo così l'Europa non l'aveva ancora visto mai», ha scritto Boitani per il *Troilus and Criseyde* di Chaucer, un poema in realtà molto stratificato e già spiccatamente polifonico per «ampiezza di caratterizzazione, coinvolgimento di terra e cielo, sovrapposizione di antichità e modernità, intarsi letterari costanti e sottili, meditazione filosofica e persino teologica, commedia e tragedia, amore e morte»<sup>102</sup>. E altrettanto può dirsi del *Filostrato*. Ancora prima del dramma di Shakespeare (a sua volta difficile da definire tragedia, commedia o tragicommedia<sup>103</sup>), infatti, le opere di Boccaccio e di Chaucer sono da considerarsi un esempio fondamentale di metamorfosi e di ibridazione di genere, con l'acquisizione di una materia epica, allusivamente omerica ma molto rielaborata attraverso quell'atto che Boccaccio definisce di «rivolgere l'antiche storie»<sup>104</sup>, e con l'adattamento di questa materia a un registro poetico che va dall'elegia latina allo Stilnovo, da Ovidio a Dante, a Petrarca e a Cino da Pistoia, all'interno di un intreccio che mescola commedia e tragedia, *consolatio* e *quaestio*, il pensiero di Boezio e di Tommaso, formando un grande abbozzo di romanzo che va ben al di là del *romance* medievale.

A trasgredire quella che Jacques Derrida ha chiamato «la legge del genere» contribuiscono in queste storie, a mio avviso, l'anomalia dei personaggi, dell'amore e del tradimento, che a sua volta si discosta dalle sue stesse, codificate, convenzioni<sup>105</sup>. Innanzitutto, come abbiamo visto, le caratteristiche del

<sup>100</sup> Barthes 2001, p. 38-39.

<sup>101</sup> Todorov 1976, p. 169; Devitt 2000, pp. 697 sgg.

<sup>102</sup> Boitani 2000, p. 267.

<sup>103</sup> Sul particolare genere a cui appartiene il *Troilus and Cressida* si sono espressi i critici e i lettori diffusamente, a partire da Coleridge. Tra gli altri, si vedano Bono 1984; Bowen 1993.

<sup>104</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato, proemio*, 27 (Branca ed. 1964, p. 21).

<sup>105</sup> All'interno della legge normativa del genere, Derrida individua una 'contro-legge'

comportamento amoroso di Criseida – che qui ho voluto vedere simbolicamente condensate nel particolare delle sopracciglia unite che collega le riscritture di Darete Frigio, Chaucer e Christopher Morley – mettono in discussione, attraverso l'intreccio, le norme che identificano il genere sessuale, con un'implicita funzione di critica sociale. Alla 'mascolinità' della donna, che pur non attenua, ma semmai esalta la sua sensualità, corrisponde una forma di 'femminilizzazione' di Troilo, che sovrappone agli stilemi elegiaci del poeta tradito quelli dell'eroina abbandonata<sup>106</sup>, al tempo stesso attivando quella segreta simmetria tra le immagini del crocifisso e del cornuto che secondo Francesco Orlando rappresenta lo sviluppo simbolico del motivo letterario dell'adulterio nella cultura moderna e cristiana<sup>107</sup>.

Inoltre, se l'infedeltà costituisce un'infrazione delle leggi civili, delle norme che regolano la famiglia e la società<sup>108</sup>, si tratta, anche in questo caso, di un tradimento *sui generis*, che si colloca fuori dalla norma e dalla codificazione letteraria. Nella tradizione classica e medievale (ma anche moderna), infatti, il tradimento raramente si verifica tra amanti: Elena tradisce il legittimo sposo, Menelao, con Paride; Ulisse vive – o così, almeno, si intuisce – la passione con Circe e Calipso, lontano dalla legittima sposa Penelope; Ginevra, moglie di re Artù, si unisce a Lancillotto in quel libro «galeotto» che a sua volta induce al tradimento Paolo e Francesca; in molte versioni del mito, Tristano e Isotta vivono il loro amore appassionato all'insaputa di re Marco, al quale la donna sarebbe stata destinata. Anche nel *Decameron*, in genere è sempre il legame matrimoniale ad essere messo in discussione dalla passione amorosa, che in un certo senso oppone la volontà individuale all'ordine sociale, non sempre (anzi, raramente) coincidenti. La storia d'amore di Troilo e Criseida, invece, smentisce anche questo paradigma – ampiamente argomentato da Denis de Rougemont in *L'amour et l'Occident*, che arriva a Madame Bovary, ad Anna Karenina e a Lady Chatterley, e che passa dal romanzo borghese al cinema contemporaneo – dell'inconciliabilità tra

---

trasformativa, determinata da diverse forme di anomalie sul piano dei contenuti o delle forme (Derrida 1980, pp. 57-58).

<sup>106</sup> Cfr. Renoir 1979; Cook 1986; Brewer 1998; Dietrich 1998; Lombardi 2005b; Pugh-Smith Marzec 2008; per gli aspetti retorici si veda Paxon 1988.

<sup>107</sup> È la tesi di Orlando 2015. Ho sviluppato l'ipotesi di una raffigurazione simbolica di Troilo come Cristo sofferente (cfr. Pugh-Smith Marzec 2008, p. 82), anche in relazione a pitture italiane come la *Crocifissione* di Altichiero da Zevio, in Lombardi 2012.

<sup>108</sup> Per la relazione tra la sociologia del tradimento e l'immaginario letterario, cfr. Åkerström 1991.

amore-passione e matrimonio, ma proprio per fare della passione il principio tragico per eccellenza e, al tempo stesso, per lasciare all'amore quello spazio, estremamente fecondo dal punto di vista letterario, del mistero, della contraddizione e del paradosso.

## SIGLE BIBLIOGRAFICHE

## I. TESTI

Allen ed. 1931

Homerus, *Ilias*, T.W. Allen ed., Oxford 1931.

Amato - Ventrella ed. 2009

Severo di Alessandria (Severo di Antiochia?), *Progimnasmì*, E. Amato e G. Ventrella cur., Berlin-New York 2009.

André ed. 1981

Anonyme Latin, *Traité de physiognomie*, J. André ed., Paris 1981.

Barchiesi - Conte ed. 1982

Plinio, *Naturalis Historia*, A. Barchiesi - G. B. Conte et al. ed., Torino 1982.

Bates ed. 1986

Joseph of Exeter, *Trojan War I-III* [1184], A. K. Bates ed., Warminster 1986.

Bo-Colamarino ed. 1969

Orazio, *Le odi*, in *Opere*, T. Colamarino - D. Bo cur., Torino 1969.

Boitani ed. 2000

Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, in *Opere*, P. Boitani cur., V. La Gioia trad., 2 voll., I, Torino 2000, pp. 267-735.

Branca ed. 1964

Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. Branca cur., Milano 1964.

Calzecchi Onesti 2014

Omero, *Iliade*, R. Calzecchi Onesti cur., Torino 2014 [ed. or. 1950].

Ciaffi ed. 2003

Petronio, *Satyricon*, V. Ciaffi cur., Torino 2003.

Constans ed. 1904-1914

Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, L. Constans cur., 6 vols, Paris 1904-1914.

Dawson ed. 2003

William Shakespeare, *Troilus and Cressida* [1599-1601], by A. Dawson ed., Cambridge, 2003.

Della Casa ed. 1982

Ovidio, «*Ars amatoria*» e «*Eroidi*», in *Opere*, A. Della Casa cur., Torino 1982.

Fox ed. 1968

Robert Henryson, *Testament of Cresseid* [1593], D. Fox ed., London 1968.

Garin ed. 1967

René Descartes, *Les passions de l'ame* [1649], tr. it. *Le passioni dell'anima*, E. Garin cur., Roma-Bari 1967.

- Griffin ed. 1936  
Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, N. E. Griffin ed., Cambridge Mass. 1936.
- Hett ed. 1980  
Pseudo Aristotele, *Fisiognomica*, W. S. Hett cur., London 1980.
- Heyworth ed. 2007  
Properzio, *Elegos*, S. J. Heyworth ed., Oxford, 2007.
- Hirtzel ed. 1955 [1900]  
Virgilio, *Aeneis*, in P. Vergili Maronis *Opera*, F. A. Hirzel ed., London 1900 (repr. 1955).
- Insana ed. 2002  
Andrea Cappellano, *De Amore libri tres*, J. Insana cur., Milano 2002.
- Lelli ed. 2015  
Ditti di Creta, *L'altra «Iliade». Il diario di guerra di un soldato greco. Con la «Storia della distruzione di Troia» di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana*, E. Lelli cur., Milano 2015.
- Martin ed. 1976  
*Shakespeare: «Troilus and Cressida». A Casebook*, P. Martin ed., London 1976.
- Page- Lamar Crosby ed. 1951  
Dio Chrysostom, T. E. Page cur., London 1951.
- Petrocchi cur.  
Dante Alighieri, *Divina Commedia*, F. Petrocchi cur., Firenze, 1994.
- Raina ed. 1980-1993  
Pseudo Aristotele, *Fisiognomica*. Anonimo Latino, *Il trattato di fisiognomica*, G. Raina cur., Milano 1980-1993.
- Santagata et al. cur.  
Dante Alighieri, *Vita Nova*, in *Opere*, M. Santagata et al. cur., I vol., Milano 2011.
- Way ed. 1913  
Quintus Smyrnaeus, *The Fall of Troy*, A. S. Way ed., London 1913.
- Wickham ed. 1955  
Quintus Horati Flacci, *Carminum Liber*, in *Opera*, E. C. Wickham ed., London, 1955.

## 2. LETTERATURA CRITICA

- Agrimi 2002  
J. Agrimi, *Ingeniosa Scientia Nature. Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze 2002.
- Åkerström 1991  
M. Åkerström, *Betrayal and Betrayers. Sociology of Treachery*, New Brunswick, N.J. 1991.

- Barsella 2000  
S. Barsella, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica della poetica dell'amore nella parodia di «Filostrato» V e «Decameron» III, 5, X, 7'*, in *Italianistica*, 29/1 (2000), pp. 55-73.
- Barthes 2001 [1977]  
R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it., Torino 2001 [1977<sup>1</sup>].
- Benson 1980  
C. D. Benson, *The History of Troy in Middle English Literature: Guido delle Colonne's 'Historia destructionis Troiae' in Medieval England*, Woodbridge 1980.
- Benson 1990  
C. D. Benson, *Chaucer's Troilus and Criseyde*, London 1990.
- Beschorner 1992  
A. Beschorner, *Untersuchungen zu Dares Phrygius*, Tübingen 1992.
- Boboc 2012  
A. Boboc, *Criseyde's Descriptions and the Ethics of Feminine Experience*, in *The Chaucer Review*, 47/1 (2012), pp. 63-83.
- Boitani 1983  
P. Boitani ed., *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge 1983.
- Boitani 1989  
P. Boitani, *The European Tragedy of Troilus*, Oxford 1989.
- Boitani 1992  
P. Boitani, «*O viva morte*»: *amore, malinconia e l'io diviso*, in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna 1992, pp. 93-117.
- Boitani 2000  
P. Boitani, *Introduzione a «Troilo e Criseida»*, in G. Chaucer, *Opere*, P. Boitani cur., Torino 2000, pp. 267-276.
- Bono 1984  
B. J. Bono, *Literary Transvaluation: From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley, Cal. 1984.
- Botto - De Biasi 1979  
E. Botto - L. De Biasi, *I ritratti dei personaggi in Darete Frigio. Raffronto con i testi fisiognomici*, in *Koinonia*, 3 (1979), pp. 53-112.
- Bowen 1993  
B. E. Bowen, *Gender in the Theatre of War: Shakespeare's 'Troilus and Cressida'*, New York 1993.
- Brewer 1955  
D. Brewer, *The Ideal of Feminine Beauty in Medieval Literature*, in *Modern Language Review*, 50 (1955), pp. 257-269.
- Brewer 1998  
D. Brewer, *Troilus's 'Gentil' Manhood, Masculinities*, in P. Beidler cur., *Chaucer:*

*Approaches to Maleness in the «Canterbury Tales» and «Troilus and Criseyde»*, Cambridge 1998, pp. 237-252.

Bruni 2017

F. Bruni, *Tra Darete-Ditti e Virgilio: «fabula» e «storia», «ordo artificialis» e «ordo naturalis»*, in Id., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, Firenze 2017, pp. 65-114.

Buesch 1973

T. A. Buesch, *The Literary Genre as Symbolic Form*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31/4 (1973), pp.525-530.

Cassirer 1964

E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche, il pensiero mitico*, II, Firenze 1964 [1923].

Cook 1986

C. Cook, *Unbodied Figures of Desire*, in *Theater Journal*, 38 (1986), pp. 34-52.

Curry 1916

W. C. Curry, *The Middle English Ideal of Personal Beauty*, Baltimore, Mar. 1916.

De Rougement 1977

D. De Rougement, *L'amore e l'Occidente*, Milano 1977 [ed. or. 1939].

Derrida-Ronell 1980

J. Derrida - A. Ronell, *The Law of Genre*, in *Critical Inquiry*, 7/1 (1980), pp. 55-81.

Devitt 2000

A. J. Devitt, *Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre*, in *College English*, 62/6 (2000), pp. 696-718.

Di Pino 1978

G. Di Pino, *Troilo Criseida e la poesia dell'«acqua furtiva»*, in *Italianistica*, 7 (1978), pp. 459-472.

Dietrich 1998

S. Dietrich, *«Slydyng» Masculinity in the Four Portrait of Troilus*, in P. G. Beidler (ed.), *Masculinity in Chaucer. Approaches to Maleness in the «Canterbury Tales» and «Troilus and Criseyde»*, Cambridge 1998, pp. 205-235.

Dinshaw 1989

C. Dinshaw, *Chaucer's Sexual Politics*, London 1989.

Donaldson 1975

E. T. Donaldson, *«Troilus and Criseyde»*, *Chaucer's Poetry: An Anthology for the Modern Reader*, New York 1975.

Donaldson 1979

E. T. Donaldson, *Briseis, Briseida, Criseyde, Cresseid, Cressid: Progress of a Heroine*, in E. Vasta - Z. P. Thundy cur., *Chaucerian Problems and Perspectives. Essays Presented to Paul E. Beichner. C.S.C.*, Notre Dame, Ind. 1979, pp. 3-12.

Evans 1935

E. C. Evans, *Roman descriptions of personal appearance in Roman History and biography*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, 46 (1935), pp. 43-84.

Forni 1995

P. M. Forni, *Boccaccio tra Dante e Cino*, in *Quaderni d'Italianistica*, 16 (1995), pp. 179-95.

Frank Jr. 1970

R. W. Frank Jr., «*Troilus and Criseyde*»: *The Art of Amplification*, in J. Mandel - B. A. Rosemberg cur., *Medieval Literature and Folklore Studies*, New Brunswick, N. J. 1970.

Fürst 1902

J. Fürst, *Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta*, in *Philologus*, 61 (1902), pp. 377-440.

Fusillo 2012

M. Fusillo, *Feticci*, Bologna 2012.

Genette 1997 [1982]

G. Genette, *Palinsesti*, Bologna 1997 [ed. or. 1982].

Getrevi 1991

P. Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo a oggi*, Milano 1991.

Gozzi 2001

M. Gozzi, «*Filostrato*» e «*Roman de Troyle*», in *Studi sul Boccaccio*, 29 (2001), pp. 145-185.

Kant 1969 [1833]

I. Kant, *Antropologia pragmatica*, trad. it. Bari 1969 [ed. or. 1833].

Kelly 1992

D. Kelly, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, Wis., 1992.

Lawson 1988

A. Lawson, *Adultery: an Analysis of Love and Betrayal*, New York 1988.

Lombardi 2005a

C. Lombardi, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Roma 2005.

Lombardi 2005b

C. Lombardi, *Troilo, Tancredi e Satana «angeli caduti»: metamorfosi e sviluppi del personaggio epico*, in *Crocevia. Rivista di Italianistica e Letterature Comparete*, 1 (2005), pp. 3-38.

Lombardi 2012

C. Lombardi, *Il sacro e il profano, l'amore e la «vanitas»: le storie di Troilo e Criseida e la pittura italiana del Trecento* in G. Barberi Squarotti – V. Boggione cur., *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, Avellino 2012, pp. 93-118.

Mann 2002 [1991]

J. Mann, *Women and Betrayal* [1991], in Ead., *Feminizing Chaucer*, London 2002.

McInerney Burnett 1998

M. McInerney Burnett, «*Is this a mannes herte?*»: *Unmanning Troilus through Ovidian Allusion*, in P. Beidler cur., *Chaucer: Approaches to Maleness in the «Canterbury Tales» and «Troilus and Criseyde»*, Cambridge 1998, pp. 221-235.

Mieszkowski 1991

G. Mieszkowski, *Chaucer's much loved Criseyde*, in *The Chaucer Review*, 26/2 (1991), pp. 109-132.

Morley 1991 [1937]

C. Morley, *The Trojan Horse* [1937], trad. it. di C. Pavese *Il cavallo di Troia*, Torino 1991

Griffin 1921

N. E. Griffin, *Chaucer's Portrait of Criseyde*, in *The Journal of English and Germanic Philology*, 20/1 (1921), pp. 39-46.

Guidorizzi 2016

G. Guidorizzi, *Io, Agamennone*, Torino, 2016.

Orlando 2015

F. Orlando, *Uno scandalo cristiano: il marito tradito*, in E. Villari cur., *L'adulterio nel romanzo*, Pisa 2015, pp. 23-54.

Pastore Stocchi 1968

M. Pastore Stocchi, *Il primo Omero del Boccaccio*, in *Studi sul Boccaccio*, 5 (1968), pp. 77-98.

Paxson 1988

J. J. Paxson, *The Semiotics of Characters, Trope, and Troilus: the Figural Construction of the Self and the Discourse of Desire in Chaucer's «Troilus and Criseyde»*, in J. J. Paxson - C. A. Gravlee cur., *Desiring Discourse. The Literature of Love, Ovid through Chaucer*, Susquehanna, Penn., pp. 206-226.

Petrina 2007

A. Petrina, *Le doti di Cressida*, in F. Marengo cur., *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma 2007, pp. 25-39.

Pugh– Smith Marzec 2008

T. Pugh – M. Smith Marzec, *Men and Masculinity in Chaucer's «Troilus and Criseyde»*, Cambridge 2008.

Renoir 1979

A. Renoir, *The Inept Lover and the Reluctant Mistress: Remarks on Sexual Inefficiency in Medieval Literature*, in E. Vasta – Z. P. Thundy cur., *Chaucerian Problems and Perspectives*, Notre Dame, Ind. 1979.

Schmidt 2015

A. C. V. Schmidt, *Passion and Precision: Collected Essays on English Poetry from Geoffrey Chaucer to Geoffrey Hill*, Newcastle 2015.

Scoto 1508

M. Scoto, *Liber phisionomiae*, Venezia 1508.

Surdich 1990

L. Surdich, *Introduzione a G. Boccaccio, Filostrato*, Milano 1990.

Surdich 2001

L. Surdich, *Boccaccio*, Roma-Bari 2001.

Tanner 1979

T. Tanner, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore, Mar. 1979, trad. it. *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Genova 1990.

Tasioulas 2013

J. Tasioulas, *The Idea of Feminine Beauty in Troilus and Criseyde, or Criseyde's Eyebrows*, in C. Brewer - B. Windeatt cur., *Traditions and Innovations in the Study of Medieval English Literature. The Influence of Derek Brewer*, Cambridge 2013, pp. 121-127.

Thorne 2000

A. Thorne, *Troilus and Cressida, «Imagin'd Worth» and the «Bifold Authority» of Anamorphosis*, in Ead., *Vision and Rhetoric in Shakespeare*, Basingstoke, pp. 134-165.

Todorov 1976

T. Todorov, *The Origin of Genres*, in *New Literary History*, 8/1 (1976), pp. 159-170.

Wallace 1985

D. Wallace, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Suffolk 1985.

White 2003

H. White, *The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres*, in *New Literary History*, 34/3 [*Theorizing Genres II*] (2003), pp. 597-615.

Windeatt 2007

B. Windeatt, *Love*, in P. Brown (ed.), *A Companion to Medieval English Literature and Culture c.1350-1500*, Malden, Mar.-Oxford, 2007, pp. 322-338.

Young 1968

K. Young, *The Origin and Development of The Story of Troilus and Criseyde*, New York 1968 [1908].

