

la rivista di **en**gramma  
novembre **2025**

**229**

## **Ecfrasi e poiesi**

La Rivista di Engramma  
**229**

La Rivista di  
Engramma

**229**

novembre 2025

# Ecfrasi e poiesi

a cura di  
Damiano Acciarino

*direttore*

monica centanni

*redazione*

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,  
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,  
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
concetta cataldo, giacomo confortin,  
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,  
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,  
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,  
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,  
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,  
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,  
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,  
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,  
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,  
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,  
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,  
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,  
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

*comitato di garanzia*

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,  
maria grazia ciani, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,  
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,  
salvatore settis, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**229 novembre 2025**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# Sommario

- 7 *Ecfrasi e poiesi*  
a cura di Damiano Acciarino

## **Saggi**

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*  
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*  
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*  
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*  
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*  
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*  
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*  
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*  
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*  
Antonella Sbrilli

## **Recensioni**

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*  
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*  
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*  
Laura Avesani

# "A tegulis in gremium Danaïs cadentem Iovem"

## Mitologie tra Agostino e Boccaccio

Piermario Vescovo

### I.

Questo numero di "Engramma" dedicato a "ecfrasi e poiesi" mi permette di presentare un lavoro in corso, a continuazione di miei precedenti contributi, uno dei quali apparso in questa stessa sede (Vescovo 2021) e più strettamente pertinente al campo della tradizione dell'ecfrasi, in rapporto al mito di Danae (che ho considerato soprattutto nell'utilizzo teatrale da parte di Baldassarre Taccone per una "festa" alla corte di Ludovico il Moro a Milano nel 1496, che coinvolse come ideatore dell'apparato scenografico anche Leonardo da Vinci: si veda anche Vescovo 2024). L'implicazione del mito, in rapporto alla tavola dipinta che il giovane Cherea vede a casa di Taide nell'*Eunuchus* di Terenzio, a partire da una pagina del *De civitate Dei* di Agostino, riguarda qui l'ulteriore ripresa da parte di Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium*.

Sono recentemente tornato a riflettere sulla diretta implicazione di Diana e Venere nella giovanile, anzi iniziale, *Caccia di Diana*, per il doppio bagno lustrale che il poemetto narra. Il primo riguarda la pattuglia delle nobili donne della corte angioina, chiamate da Diana alla battuta di caccia, che passa poi alla direzione di Venere, dopo il rifiuto di un rogo sacrificale "a Giove, re dell'alto regno" (XVI, 40) degli animali uccisi. Tra questi vi è il cervo, che narra la vicenda, che come gli altri conosce la resurrezione e metamorfosi in giovane uomo e a cui segue il rito di un secondo bagno lustrale, sotto il comando di Venere, che prelude all'unione con le quaranta nobildonne. Ho tentato una messa in relazione di questo episodio con quanto avviene alla fine della VI giornata del *Decameron*, nel luogo definito come "Teatro delle donne", spazio naturale che ricorda appunto la forma dell'edificio così chiamato, per la discesa di grado in grado delle "piaggie delle montagnette [...] come ne' teatri veggiamo" (VI, *Concl.*, 21). Nel luogo che di tale teatro costituisce la scena si svolge, dunque, il rito di un bagno lustrale per le sette donne della brigata, senza dee e senza spettatori maschili, mentre i tre uomini provvedono poi, separatamente, a replicarlo prima del calar della notte, raggiungendo il medesimo luogo dopo il racconto delle donne. Sono tornato recentemente a ragionare sulla possibile connessione di questi due episodi, anche alla luce della ricognizione complessiva sul patrimonio della mitologia antica offerta dalle tarde *Genealogie deorum gentilium*, pensando a una continuità di riferimenti e interessi, di contro all'idea inessenziale che oppone un Boccaccio giovane a un Boccaccio maturo, impropriamente collocato all'ombra di Petrarca (il contributo,



Maître François, *Gli amori di Giove con Danae e Ganimede*, 1475-1480, miniatura dal *De Civitate Dei* di sant'Agostino, MMW, 10 A 11, fol. 47 r., Den Haag, Museum Meermanno-Weestreenianum.

in corso di stampa, è stato presentato a un convegno e si veda, per le questioni di partenza, Vescovo 2020, 31-88).

Le due tracce e le due tradizioni saranno qui brevemente riprese e incrociate, in rapporto a Boccaccio e per l'implicazione di Danae accanto a Diana, relativamente ad altri bagni lustrali, in un panorama che coinvolge in differente forma il culto e la figura della Grande Madre, a partire dalle pagine di Agostino. Ma prima di cominciare eleggerò (come richiesto per questo numero di "Engramma") a riferimento di compendio una figura scelta tra le varie possibili, sul terreno dell'immaginazione 'medievale', dove l'aggettivo è da intendere in un senso non strettamente cronologico, posto che il codice che contiene la figura si colloca all'altezza degli anni settanta del XV secolo, dunque, se si vuole, nello spazio che Johannes Huizinga definì col ricorso alla formula di "autunno del Medioevo". Questa miniatura, da un codice del *De civitate Dei* che ho altrove, e più volte, coinvolto nelle indagini sopra richiamate (il ms. 10 A 11 del Meermanno-Westrenianum Museum de L'Aja) [Fig. 1] accompagna la traduzione france-

se di Raoul de Presles, col titolo de *La cité de Dieu*, che data al secolo precedente (1375 ca), quando Boccaccio moriva. L'illustratore – che altrove si dedica, nei termini in cui ciò era possibile allora e nel luogo in cui il manoscritto fu realizzato, a rappresentare i *ludi scenici* e gli spettacoli teatrali degli antichi romani come un atto di idolatria, girotondo di donne e uomini nudi, alcuni dei secondi mascherati – evoca proprio in questa immagine due casi esemplari del commercio carnale di Giove con gli umani, nella partita doppia, e qui combinata, della fecondazione di Danae e del rapimento di Ganimede (la seconda conduce all'esplicitazione didascalica, espressa nel commento “Jupiter fuit sodomita”). Al cospetto di due dame che guardano, sedute (forse due devote o adepte) e di un gruppo di uomini, in piedi, intenti a discutere (forse sapienti del tempo successivo), Giove appare come un re coronato, seduto in trono, posto sopra ad una doppia pedana, di cui quella di base potrebbe avere qualche pendenza di scena (se non si tratta di una nostra proiezione di immaginazione retrospettiva). Egli abbraccia, senza alcuna implicazione della sua metamorfosi in aquila, come sarà nella tradizione pittorica dei secoli seguenti, il giovanissimo Ganimede, e insieme copre, con le monete che escono da una borsa che egli regge con la destra, il grembo della dama, completamente vestita, evidentemente Danae, che siede nell'angolo della pedana più bassa. La figura di un vecchio uomo inginocchiato, col cappello per terra, potrebbe alludere al padre di una delle due prede, o forse si tratta di un devoto pagano adorante, come avviene in altre immagini del codice e della tradizione che si potrebbero citare a paragone.

## II.

Significativo che sia proprio la “favola” di Danae, anzi più precisamente l'evocazione di un dipinto che la riguarda e che serve all'eccitazione del giovane Cherea nell'*Eunuchus* di Terenzio, a essere richiamata da Agostino nel II libro del *De civitate Dei* per condannare l'uso poetico (anzi qui più precisamente insieme figurativo e teatrale) dell'antica mitologia, sostenendo l'indistinzione tra questo uso e il culto della *religio* pagana. Boccaccio, nell'ampia discussione offerta dagli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentilium* che rivendicano la liceità della considerazione poetica delle favole degli antichi, o diciamo pure del repertorio mitologico contro la proibizione dei Padri della Chiesa, decostruisce appunto l'argomentazione di Agostino, prendendo le distanze dall'identificazione di sé giovane, non ancora convertito al cristianesimo, di cui egli, proprio attraverso questo esempio, si era servito, secondo un'identificazione che si può riassumere nella splendida formulazione che si legge nelle *Confessiones* (III, 2): “Rapiebant me spectacula theatrica, plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei”. Una non sopita attrazione costituisce infatti una vivida e rilevante implicazione, che definisce il peccato, ovvero – riprendendo una formulazione di Ferdinando Taviani per altra epoca e altri ritorni – il senso fondativo della “fascinazione del teatro”.

Non conta qui includere, nemmeno sinteticamente, le molte discussioni suscitate dal passo terenziano cui Agostino, e di conseguenza Boccaccio, fanno riferimento, relative alle modalità della rappresentazione di Giove in figura umana o meno nella *tavola picta* che Cherea descrive all'amico Antifone. Ciò anche, e soprattutto, poiché il dubbio di partenza risale al commento a Terenzio di Elio Donato, che Boccaccio non poteva leggere prima della sua riscoperta nel XV

secolo (un utile ripercorrimto, anche in rapporto alla moderna riflessione sulla rappresentazione dell'episodio nella pittura romana, è offerto da Lentano 2021).

Agostino, dunque, richiama l'adolescente Cherea – che si eccita, nella casa della cortigiana Taide, in cui si è introdotto come falso eunuco per avvicinare la giovane Panfila, davanti a un dipinto che mostra la fecondazione di Danae da parte di Giove, trasformatosi in pioggia d'oro – in rapporto alla propria partecipazione giovanile, prima della conversione, a un rito dedicato alla Grande Madre o, più propriamente, a una spettacolarizzazione che riproponeva per un largo pubblico un remoto culto, già iniziatico, inscenato infatti non da sacerdoti ma da mimi. Significativo che egli si descriva come spettatore tra la folla, elemento che in sé non ha ragione posto che egli allude non a un rito iniziatico, ma a una spettacolarizzazione destinata a un numerosissimo pubblico misto, composto da uomini e donne (*"audiente utriusque sexus frequentissima multitudo"*). Si veda, dunque, il tratto centrale di questa rievocazione:

Veniebamus etiam nos aliquando adulescentes ad spectacula ludibriaque sacrilegiorum, spectabamus arrepticios, audiebamus symphonicos, ludis turpissimis, qui diis deabusque exhibebantur, oblectabamur, Caelesti virgini et Berecynthiae matri omnium, ante cuius lecticam die sollemni lavationis eius talia per publicum cantabantur a nequissimis scaenicis, qualia, non dico matrem deorum, sed matrem qualiumcumque senatorum vel quorumlibet honestorum virorum, immo vero qualia nec matrem ipsorum scaenico deceret audire. Habet enim quiddam erga parentes humana verecundia, quod nec ipsa nequitia possit auferre. Illam proinde turpitudinem obscenorum dictorum atque factorum scaenicos ipsos domi suae proludendi causa coram matribus suis agere puderet, quam per publicum agebant coram deum matre spectante atque audiente utriusque sexus frequentissima multitudo. Quae si illecta curiositate adesse potuit circumfusa, saltem offensa castitate debuit abire confusa. Quae sunt sacrilegia, si illa sunt sacra? Aut quae inquinatio, si illa lavatio? (*De civ. Dei* II, 4).

[Da giovani andavamo talvolta anche noi agli spettacoli osceni e sacrileghi; guardavamo gli invasi, ascoltavamo i musici, ci divertivamo nelle rappresentazioni indecenti che venivano offerte agli dèi e alle dee, alla Vergine Celeste e alla madre di tutti Berecynthia. Proprio davanti alla sua lettiga, nel giorno solenne della sua purificazione, istrioni pervertiti cantavano in pubblico cose che avrebbero fatto arrossire non dico la madre degli dèi, ma la madre di qualunque senatore o di qualsiasi uomo onesto, anzi pure la madre degli stessi istrioni. Infatti nell'uomo c'è un pudore verso i genitori che neppure la perversione riesce a eliminare. Gli stessi istrioni si sarebbero vergognati di eseguire quello sconcio di parole e gesti osceni a casa loro per prova davanti alle loro madri, e ora li facevano in pubblico davanti alla madre degli dèi e alla presenza di una enorme moltitudine di gente di ambo i sessi. E chi, attratto dalla curiosità, vi ha partecipato nascosto tra la folla, se n'è tornato confuso per l'oltraggio alla castità. Se questi sono i riti sacri, cosa saranno i sacrilegi? Se questa è la purificazione, cosa sarà la contaminazione?] (trad. Marafioti 2011, 63; assai utile anche per il commento).

Veniamo dunque al passo che offre – riprendo la formula da Lentano – la *"confessione ecfrastica"* del finto eunuco Cherea, relativa al dipinto da lui visto in casa della cortigiana, che produce anche in lui l'effetto destinato ai clienti della stessa (mi viene spontaneo accostare – in un'ideale galleria di esempi – l'effetto depressivo, esattamente contrario, raccontato da

Samuel Beckett per sé giovane, alla visione della riproduzione di un dipinto dedicato all'incontro di Dante con Beatrice in riva all'Arno nella parete di una casa di appuntamenti fiorentina):

[...] dum apparatur, virgo in conclavi sedet  
suspectans tabulam quandam pictam. Ibi inerat pictura haec, lovem  
quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.  
Egomet quoque id spectare coepi; et, quia consimilem luserat  
iam olim ille ludum, impendio magis animus gaudebat mihi,  
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas  
venisse clanculum per impluvium fucum factum mulieri.  
At quem deum, qui templa caeli summa sonitu concutit!  
Ego homuncio hoc non facerem? Ego illud vero ita feci ac lubens. (Ter. Eun. 583-591)

E si veda l'evocazione di Agostino nel secondo libro del *De civitate Dei*:

Hinc apud Terentium flagitiosus adulescens spectat tabulam quandam pictam in pariete, ubi inerat pictura haec, *lovem quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum*, atque ab hac tanta auctoritate adhibet patrocinium turpitudini suae, cum in ea se iactat imitari deum. *At quem deum!* inquit; *Qui templa caeli summo sonitu concutit. Ego homuncio id non facerem? Ego vero illud feci ac libens* (II, 7).

[Così in Terenzio un giovane dissoluto guarda un quadro appeso alla parete "dove era dipinto il modo in cui Giove mandò / come dicono, in grembo a Danae / la pioggia d'oro," e da questo autorevole esempio trae la giustificazione della propria dissolutezza, in cui si propone di imitare il dio. "E quale dio! – dice – quello che scuote con tuono potente il tempio del cielo. / E io, piccolo uomo, non avrei dovuto farlo? L'ho fatto e molto volentieri"] (traduzione Marafioti 2011).

Noterò solo la puntuale sovrapposizione, rispetto al passo prima citato, di "veniebamur etiam nos aliquando adulescentes" a "egomet quoque id spectare coepi", della presenza come spettatore al rito spettacolarizzato dagli "istrioni pervertiti" davanti alla "lettiga" di Berecinzia e della reazione di Cherea davanti alla *tabula picta*.

Boccaccio prende argutamente le distanze da Agostino, e da Cherea, fingendo smemoratezza senile relativamente alle eventuali accensioni provate in gioventù, e dunque a una funzione esercitata in questo senso dalle "favole" relative agli amori degli antichi dèi. Si rammenti quanto affermato dall'Autore, uomo allora appena approdato alla maturità, nell'*Introduzione* alla IV giornata del *Decameron*, nella difesa rispetto all'accusa di pratica nel libro di storie di materia carnale, in quel caso di commercio interamente umano, e, si badi, con l'implicazione delle donne non solo come oggetto della narrazione ma quali destinatarie del libro: "Altri, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non sta bene l'andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionar di donne o a compiacere loro". Qui, nelle *Genealogie*, dunque, parla non un uomo maturo ("alla mia età"), ma un vecchio sapiente che si è dedicato all'impresa della ricostruzione di un catalogo genealogico dettagliato della mitologia dei gentili (lo stesso vecchio uomo che in una celebre epistola a Mainardo Cavalcanti (*Ep.* XXII), spesso fraintesa e non considerata nella sua intonazione evidentemente ironica, distingue il "novum et iuvenem militem" dal "canum et scolasticum hominem" in rapporto all'eccitazione prodotta

dalla lettura e al possibile influsso dei suoi “libelli”, che se lasciati incustoditi dal destinatario – nelle notti d'estate in cui egli è impegnato con la nuova moglie – potrebbero essere letti dalle donne di casa).

Boccaccio finge qui, dunque, argutamente, di non ricordare le sue accensioni giovanili, quando aveva l'età dell'adolescente terenziano, rievocate dal vecchio Agostino, che confessa le sue pulsioni e il suo smarrimento giovanile al di qua della conversione:

Nam, et si peccator homo sim, non tamen gratia Ihesu Christi Cherea, terrentianus adulescens, sum, qui, dum a tegulis in gremium Danis cadentem Iovem, in tabula pictum, intueretur, in optatum a se facinus animatus est. Abiit cum annis iunioribus levitas illa, si fuisset aliquando circa iam dicta, quod, minime memor sum! preterea advertens, quia continuis decipulis et explicatis ubique retibus antiquus hostis, tanquam leo rugiens, ut inveniatur, quem devoret, ambiat in mortali semitas, eosque in precipitium conetur impellere, uti Mitridates, senex ille rex Ponti, qui magnanimo ausu sumptuque magnifico quadraginta annis continuis adversus Romanum populum bellum ingens et memorabile traxit, a iuventute sua adversus letale venenum pharmacis pectus armavit, sic et ego meum evangelica veritate, sacro Pauli dogmate, et Augustini aliorumque plurium venerandissimorum patrum iussionibus, consiliis, atque suasionibus armavi; ex quo arma gentilitia parvi pendo! (*Geneal.* XV, 9, 12).

[Se infatti io sono peccatore, pure non sono, per grazia di Gesù Cristo, come il terenziano adolescente Cherea, che, mentre osservava dipinto in un quadro, Giove che cade dal tetto in grembo a Danae, fu eccitato a quanto aveva desiderato. Se ne è andata con gli anni giovanili questa leggerezza, se mai fu come quella qui descritta, ma non lo ricordo nemmeno più! Inoltre avvertendo che l'antico avversario con continui inganni e stendendo dappertutto le reti, per catturare come un leone feroce chi vuole divorare, si aggira per i sentieri degli uomini, cercando di trascinarli nel precipizio, come quel vecchio Mitridate re del Ponto, che per quarant'anni continui combatté con grande coraggio e dispendio una guerra ingente e memorabile contro il popolo romano, e fin da giovane difese il suo petto contro il veleno mortale con un farmaco, così io ho armato il mio con la verità evangelica, con la sacra dottrina di Paolo, con i comandamenti, i consigli e le esortazioni di Agostino e di molti altri venerandi padri; e in questo modo non ho gran timore delle armi dei gentili!] (trad. Zaccaria 1998).

Qui, in particolare, va rilevata la rivendicazione di una progressiva “mitridatizzazione”, di contro all'opposizione secca dell'appartenenza alla fede pagana e cristiana, quale immunizzazione dal “veleno”, nell'assunzione continuata, ovvero consapevole e in dosi acconce, di quelle “favole”. Del resto si può risalire nei libri precedenti delle *Genealogie*, ovvero al di qua delle riflessioni generali offerte dai due conclusivi, ad altre implicazioni significative. Se, in rapporto alla visione di Diana nuda al bagno, il capitolo dedicato ad Atteone, figlio di Aristeo e di Autonoe (V, XV), fa soprattutto riferimento a Fulgenzio (*Myth.* III,3), con una sostanziale interpretazione moralizzante che intende dunque non in senso letterale il supplizio del giovane e lo sbranamento da parte dei suoi cani, altre “favole” vengono richiamate invece nel loro svolgimento letterale, e anche cruento, con importanti considerazioni. Per esempio quelle relative a chi rifiutò il culto di Dioniso, ovvero a Penteo e alle figlie del re Minia, raccontate da Ovidio consecutivamente tra la fine del III e l'inizio del IV libro delle *Metamorfosi*. In particolare la

vicenda delle figlie di Minia, in cui il rifiuto del rito riguarda giovani donne che potrebbero o dovrebbero parteciparvi, non uomini da esso evidentemente esclusi, come Penteo, viene citata nel capitolo IX del XIV libro come esempio per la classificazione delle *favole* dei gentili in quattro diverse tipologie. Il caso esemplifica la seconda specie, tra la prima, fittizia ma che allude a un senso riposto (come le favole esopiane in cui parlano gli animali), la terza, più vicina alla storia che alla favola (come nei poemi epici), e la quarta che non ha né veste né contenuto di verità. La specie mista, potremmo dire quella del mito nell'accezione diffusa, mette insieme un piano di realtà e un piano di finzione: “in superficie non numquam veritati fabulosa commiscet, ut si dicamus Minei filias nentes spernentesque orgia Bachi in vespertiliones versas” / “che mescola talora in superficie, le cose favolose con quelle vere, come se dicessimo che le figlie di Minia, filando e disprezzando le orge di Bacco, furono trasformate in pipistrelli” (trad. Zaccaria 1998, 1413). Se la loro metamorfosi punitiva in pipistrelli da parte di Bacco appartiene al piano “favoloso”, l'occupazione delle giovani donne, che mentre rifiutano le orge bacchiche e restano a casa a lavorare al telaio si intrattengono raccontandosi storie (tra cui spicca senz'altro, per memorabilità e ricaduta postuma, quella di Piramo e Tisbe), appartiene al piano del vero o del verosimile. Un rapporto che l'autore del *Decameron* avrà considerato prima o riconsiderato ora in rapporto al necessario trattenimento e alla giusta distrazione delle “amorosissime” donne, tornate alla reclusione nel circuito domestico dopo la cessazione del morbo, donne a cui non basta “l'ago e 'l fuso e l'arcolaio”, a cui è appunto dedicato il suo libro, dopo il ritorno alle *usate leggi*, che non permettono più l'onestà frequentazione degli uomini praticata dalla *brigata* durante la fuga dalla città appestata (sulla destinazione alle donne del *Decameron* si vedano ora le riflessioni di Tellini 2024).

La storia di Penteo, la medesima appunto delle *Baccanti* di Euripide, che Ovidio racconta subito prima di quella delle figlie di Minia, risulta pure, e prima, rammentata nel Proemio al III libro delle *Genealogie*, con l'apertura di una splendida parentesi in cui il grande narratore prende brevemente la mano all'erudito compilatore del catalogo. Egli narra di essersi appisolato proprio meditando su questa e su altre favole di cupa punizione degli dèi contro gli avversatori del loro culto. “Pentheus Bachi sacra despiciens capite mulctatus a matre pena dedit” (*Geneal.*, III, proem., 4): punito, appunto, dal dio ma per mano di sua madre, che gli strappò il capo, incitando il gruppo delle baccanti a dilaniarne il corpo, credendolo un animale (un giovane leone in Euripide, un corpulento cinghiale in Ovidio). A Boccaccio, dunque, appare Numenio di Apamea – filosofo di lingua greca del II secolo, più che appartato, certamente scelto con dovuta attenzione e forse con qualche ironia – che lo rimprovera di profanare i sacri misteri, e gli racconta di un'apparizione in sogno delle dee Eleusine, di cui egli stava provando a penetrare i loro sacri misteri, come meretrici, e al suo stupore, irate, lo insultarono come ruffiano, ammonendolo che la rivelazione dei loro misteri al volgo significava appunto una profanazione. Ma Boccaccio, non credendo ai sacri misteri e ritenendo implausibile l'uso appartato del repertorio mitologico, risponde al filosofo con una vigorosa replica, davvero inaudita:

Attamen ego dearum tuarum non resero thalamos, nec deorum tuorum secessus aperio, quasi velim illecebras eorum magis ex propinquo conspicere [...] Ipsi ergo omnes, quorum tu me hor-

taris iram fugere, michi irati sint queso, tibi autem illisque et tam inepta credentibus Christus Ihesus (III, proem., 6)

[Io tuttavia non apro i talami delle tue dee né i ritiri dei tuoi dei, come se volessi vedere da vicino le loro lusinghe. [...] Questi tutti dunque, dei quali tu mi esorti a fuggire l'ira, siano pure irati con me; ma con te e con quanti credono tali stoltezze sia irato Gesù Cristo] (trad. Zaccaria 1998, 287-289).

Non si tratta qui, dunque, delle copulazioni di comuni esseri umani (tra i quali anche i religiosi e le religiose), capaci di far *arrossire* inizialmente le *oneste* donne della brigata, secondo appunto la difesa che abbiamo ricordato posta al termine della IV giornata del *Decameron*, ma del repertorio degli amori degli dèi, che apparteneva originariamente a un culto, ovvero a una *religio*. *Mystica* e *theatrica* sono due dimensioni da distinguere, e la seconda identifica col “teatro”, come poteva intenderlo un uomo della metà del XIV secolo quale Boccaccio, i ludi scenici di cui parla Tito Livio, con una attenzione che si tuttavia si pone oltre la pratica dell'erudito lettore e collezionista di “fonti”.

Agostino cercava di dimostrare come fosse solo apparentemente plausibile una distinzione tra *sacris deorum* e *fabulis poetarum*, rilevando il comune principio fondativo della *pestilentia* dell'anima. Così nel passo centrale per il passaggio dalla peste del corpo, che si diffondeva nei luoghi di frequentazione, attraverso lo spettacolo teatrale, protetto e anzi promosso da demoni che si finsero dèi (quelli appunto che Virgilio, nell'atto di presentarsi a Dante, rievoca come “dèi falsi e bugiardi”):

At enim non traduntur ista sacris deorum, sed fabulis poetarum. Nolo dicere illa mystica quam ista theatrica esse turpiora; hoc dico, quod negantes convinct historia, eosdem illos ludos, in quibus regnant figmenta poetarum, non per imperitum obsequium sacris deorum suorum intulisse Romanos, sed ipsos deos, ut sibi sollemniter ederentur et honori suo consecrarentur, acerbè imperando et quodam modo extorquendo fecisse; quod in primo libro brevì commemoratione perstrinxi. Nam ingravescente pestilentia ludi scaenici auctoritate pontificum Romae primitus instituti sunt. Quis igitur in agenda vita non ea sibi potius sectanda arbitretur, quae actitantur ludis auctoritate divina institutis, quam ea, quae scriptitantur legibus humano consilio promulgatis? Adulterum lovem si poetae fallaciter prodiderunt, dii utique casti, quia tantum nefas per humanos ludos confictum est, non quia neglectum, irasci ac vindicare debuerunt. Et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscenitate compositae; quas etiam inter studia, quae honesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus (*De Civ. Dei* II, 8).

[Queste cose, però, non si riferiscono ai riti degli dèi, ma alle favole dei poeti. Non voglio dire che le azioni sacre sono più oscene di quelle teatrali. Dico questo, e chi lo nega è smentito dalla storia: non sono stati i Romani a introdurre nelle feste dei loro dèi i giochi scenici, in cui dominano le invenzioni dei poeti, ma sono stati gli stessi dèi a imporli perentoriamente, fin quasi a estorcere che fossero istituiti, solennemente celebrati e dedicati in loro onore. Ne ho parlato brevemente nel primo libro. Fu all'aggravarsi di una pestilenza che per ordine dei pontefici vennero introdotti per la prima volta a Roma i giochi scenici. Perciò, chi non penserebbe di essere tenuto a seguire

nei comportamenti della vita ciò che viene rappresentato negli spettacoli istituiti dall'autorità divina, piuttosto che doversi attenere alle cose scritte nelle leggi promulgate dalla prudenza umana? Se i poeti sono stati falsi nel trattare Giove come adultero, gli dèi casti avrebbero dovuto adirarsi e punire gli uomini perché negli spettacoli si rappresentava una tale empietà, non perché veniva trascurata." Ma questa è la parte più sopportabile dei giochi scenici, cioè le commedie e le tragedie, dove le invenzioni dei poeti fanno rappresentare tanti fatti vergognosi, ma almeno non si usano parole oscene, come molto spesso negli studi, detti onesti e liberali, e gli adulti costringono i bambini a leggerle e impararle] (trad. Marafioti 2011).

Ora, è evidente che la dialettica che Boccaccio riprende, per risolverla altrimenti, è già interna al ragionamento di Agostino, che risponde a possibili obiezioni sulla differenza sostanziale tra le azioni teatrali e i riti, lo spettacolo e la *religio*. Fondamentale è che Agostino respingesse la nozione stessa di *figmenta poetarum* chiamando in causa un principio per lui indubitabilmente storico: gli dèi, ovvero i demoni che per dèi si spacciarono, sono esistiti storicamente e hanno imposto perentoriamente il loro culto attraverso i *ludi scenici*. Stupenda immaginazione, di fatto, che pone il teatro come un orizzonte di ciò che è superato sul piano della *religio* propriamente intesa e che si manifesta nel passaggio di consegna dai sacerdoti ai mimi. Perché, suona l'interrogativo essenziale, gli dèi avrebbero avuto altrimenti bisogno del ricorso al teatro, se il loro fine fosse stato buono, laddove esistevano già le leggi, promulgate dagli uomini: "Quae actitantur ludis auctoritate divina institutis, quam ea, quae scriptitantur legibus humano consilio promulgatis?".

Tornerò anche qui, infine, a citare, accostandole, due dichiarazioni che riguardano la libertà della resa in immagine del fondamento della fede che Boccaccio pronuncia e il diversamente libero, e separato, commercio col repertorio della mitologia antica, nella piena sovrapponibilità di quanto si legge nelle *Conclusioni* del *Decameron* e negli ultimi due libri delle *Genealogie*. Il pittore "fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute dell'umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella» (*Dec.*, Giornata X, Concl. 6). Non si tratta di un'irrisione blasfema, ma dell'espressione di una profonda confidenza col sacro, su un piano che richiede l'evocazione della carne, del *factum est*. Così il compimento, su un piano altro e diverso, posto alla fine del catalogo dedicato alla ricostruzione delle genealogie degli antichi dèi: "Apparentibus cunctis sue passionis insignibus, spero videre Deum, redemptorem meum, in carne mea" (*Geneal.* XV, 9, 11). Frase che si legge, appunto, a breve distanza dall'evocazione di Cherea, intento ad osservare ben diversa pittura.

### III.

Una storia del mimo greco e romano di uno studioso del primo Novecento, Ferdinando Bernini, recentemente ristampata, contiene un'interrogazione che fa al caso nostro, e che riguarda anche Boccaccio, laddove lo studioso marcava la distanza temporale nell'uso scenico della vicenda del travestimento del cavaliere romano Decio Mundo nei panni del dio Anubi, brevemente richiamata da Tertulliano nell'allusione al *moechus Anubis*, da parte dei mimi che

facevano ridere “in iocis et strophis” dei loro dèi gli spettatori romani tra il secondo e il terzo secolo dopo Cristo [1] (*Apol.* 15, 1-3).

Il riferimento va a una storia narrata da Giuseppe Flavio in rapporto all'imperatore Tiberio (*AJ* XVII, 65 ss.), ben nota appunto a Boccaccio, che la riprese e utilizzò più volte e in diversi momenti nella sua opera, in particolare nella libera reinvenzione della novella veneziana di frate Alberto da Imola e madonna Lisetta Querini (*Dec.* IV, 2), e, più in là nel tempo nel *De mulieribus claris* (XCI)[2]. La presa e l'efficacia del *plot* di partenza sono testimoniati nella riambientazione al presente, anzi in una collocazione in una precisa città, in uno degli esiti in assoluto più evidenti della vocazione narrativa boccacciana, nella fondazione che si usa definire “realistica” del “romanzo”. Venezia, nel puntuale riferimento a elementi contestuali (il convento dei Frari, il canal Grande, la famiglia Querini, la piazzetta di S. Marco tra le colonne di Marco e Todaro, i cani che si affittavano al Macello in tempo di carnevale, eccetera, come precisamente documentato in Padoan 1978). Una puntualità di elementi e dettagli che potrebbe indurre un lettore ingenuo a credere reale il personaggio di frate Alberto da Imola, come già quello di ser Cepparello da Prato, uomo diversamente malvagio, nella novella di apertura dell'intera narrazione. Ma c'è dell'altro e di più, ovvero la messa in campo da parte di Boccaccio di un nesso di carattere teatrale, da rilevare a partire dalle precise riconduzioni della riambientazione al tempo presente, nel rito di degradazione carnevalesca a cui il frate che si era finto l'angelo Gabriele per giacere con la sciocca e vanesia Lisetta viene sottoposto. Il traditore (*bergolo* come i veneziani in genere, secondo Boccaccio) nella cui casa l'uomo nudo si rifugia per fuggire ai fratelli della donna che lo avevano sorpreso, gli promette di condurlo a destinazione sano e salvo, senza pericolo, attraversando a nuoto il Canal Grande, facendolo travestire da “uomo selvatico”, visto che il caso accade negli ultimi giorni di carnevale, ma lo smaschera appunto in piazza San Marco.

Qui un altro nesso, che Boccaccio potrebbe avere impiegato venendo eventualmente a conoscenza del fatto che la storia narrata da Giuseppe Flavio come episodio reale era divenuta appannaggio dei mimi, dal tempio al “teatro”, dal tempo dell'imperatore Traiano al tempo di Tertulliano, quasi due secoli dopo. Questa supposizione, che non mi risulta mai sollevata negli studi boccacciani, appare non particolarmente ardita se si fa mente a un'attestazione di conoscenza, testimoniata in particolare, come abbiamo già ricordato, dagli ultimi due libri delle *Genealogie*, certo scritti dopo il *Decameron*, ma evidentemente con un'attenzione che non può pensarsi isolabile nella zona finale degli interessi dell'erudizione senile, proprio con la memoria diretta di Agostino dei riti teatralizzati dedicati alla “Grande Madre”, in cui i mimi riprendevano, per un pubblico più ampio, sottratti all'ambito segreto, remoti culti iniziatici.

Boccaccio introduce, dunque, nel racconto che liberamente rielabora e riambienta nella Venezia contemporanea il nesso dello spettacolo festivo: se il suo *moechum* si traveste non nei panni del remoto dio Anubi ma in quelli, a tutti noti, dell'angelo Gabriele, evidente risulta il significato di contrappasso punitivo nel mascheramento da uomo selvatico a cui egli viene sottoposto, dalle piume delle ali celesti al pelo animalesco, per condurre alla pubblica rive-

lazione del suo dolo. La parola *maschera* risulta qui anzi precisa, in quanto il volto di frate Alberto risulta appunto da essa coperto, mentre il suo corpo viene spalmato di miele per essere rivestito di pelo<sup>[3]</sup>.

E proprio dal veneziano traditore la maschera sarà appunto tolta dal volto del frate, smascherato nel luogo in assoluto più centrale di Venezia, ovvero sotto alle colonne di Marco e Toderò nella piazzetta di San Marco, ad un tempo spazio centrale della festa nei giorni “grassi” di carnevale e sede delle esecuzioni capitali. Ma per la reinvenzione della storia di Decio e Paolina in quella di frate Alberto e Lisetta bisognerà considerare, in Giuseppe Flavio, soprattutto il fatto che essa, priva di relazione con la materia del libro, risulta intrecciata con un'altra vicenda ad esso pertinente, ovvero il culto di Iside e quello del Dio degli ebrei (ovvero, dopotutto, il Dio degli stessi cristiani per un lettore del tempo di Boccaccio). Mi sembra, se non mi sfuggono ovviamente delle analisi condotte in questo senso nella vasta bibliografia dedicata alla novella di frate Alberto, che tale intreccio di destini paralleli e di parallele punizioni non sia stato considerato.

Il racconto della sostituzione del cavaliere romano Decio al dio Anubi trova infatti originalmente spazio nella narrazione di Giuseppe Flavio (che Boccaccio conosce e copia nella versione latina dello pseudo-Egesippo) per la connessione a un'altra, parallela, vicenda e a una doppia sentenza dell'imperatore Tiberio. Due matrone romane, rispettivamente seguaci del culto di Iside e del culto ebraico, diversamente truffate, denunciano i raggiri subiti ai loro mariti. Paolina, donna nobile e virtuosa, accende il desiderio del cavaliere Decio Mundo, che tenta prima inutilmente di sedurla con ricchi doni e con una generosa offerta di denaro: ella ovviamente rifiuta ma una ruffiana, di nome Ida, che riceve la confessione del cavaliere, interviene macchinando uno stratagemma, a partire dalla devozione di Paolina per Iside, corrompendo con un'ingente somma di denaro un vecchio sacerdote, che si presenta quindi a lei come messaggero del dio Anubi, per recarle notizia della volontà di questi di unirsi carnalmente a lei nel tempio, onde generare un fanciullo divino. È lo stesso Decio a rivelare poi la sua identità a Paolina dopo aver soddisfatto il suo desiderio, confessandole di avere peraltro speso per corrompere il sacerdote molto meno denaro di quanto avesse a lei prima offerto. Si noti: l'unione rituale, consumata nel tempio, è ovviamente un'iniziazione unica nella storia di partenza, mentre si fa consuetudine, in plurimi incontri, nei ripetuti “voli” di frate Alberto presso il palazzo di Lisetta sul Canal Grande. Paolina, indignata, rivela tutto al marito, a cui chiede di essere vendicata e questi denuncia, senza apparire minimamente sciocco, la frode all'imperatore Traiano, che fa crocifiggere i sacerdoti con la ruffiana ed ordina l'abbattimento del tempio di Iside, gettando nel Tevere la statua della dea. Decio viene invece solo esiliato, giustificato dalla violenza della sua passione. La storia si intreccia, appunto, nella narrazione di Giuseppe Flavio a quella di un sapiente ebreo, fuggito da Gerusalemme e rifugiatosi a Roma, che qui si impone, presso il tempio, come sapiente interprete della legge mosaica ma che, insieme ad altri tre correligionari, si impossessa di beni e di somme elargiti come offerte dagli adepti romani guadagnati al culto di Mosè. Fulvia, matrona d'alto rango, fattasi “proselita giudea”,

si accorge delle malversazioni e fa parimenti denunciare dal marito i truffatori all'imperatore Traiano, che ingiunge all'intera comunità giudaica di abbandonare Roma.

Frate Alberto possiede dunque, insieme, i tratti del truffatore ebreo, ovvero quelli di sapiente "interprete della legge", fuggito dalla sua città per le sue truffe e riparato altrove, e il desiderio di possesso carnale del cavaliere romano: egli non abbisogna di un sacerdote intermediario che rechi alla donna notizia di una rivelazione di natura divina, essendo lui stesso un uomo di chiesa. Naturalmente ciò che nella vicenda di partenza giustifica la credulità della donna virtuosa e sava – adepta dei riti iniziatici di Iside, posto che il sacerdote non è colui che giacerà con lei nel tempio ma solo un intermediario – e che giustifica soprattutto la concessione, da parte del marito, dell'unione della moglie con il dio, posta appunto la virtù della donna, deve trovare una giustificazione nel rifacimento contemporaneo: la sposa veneziana risulta così sciocca e altezzosa ("madonna pocofila"), ella tace ovviamente al marito la sua elezione a tanto incontro, non finalizzato peraltro alla messa al mondo di un fanciullo divino (e nonostante egli assuma i panni e le ali dell'angelo Gabriele), mentre, diversamente da Paulina, se ne vanta da stupida vanagloriosa con le nobili amiche.

Nella riambientazione decameroniana – dove non si tratta di culto altro e permesso dalla liberalità romana, ma del culto ufficiale – la punizione risulta a questo punto tanto più interessante, laddove la vicenda sembra riferita, vista la precisione dei dettagli, come una "storia vera", al pari di quella del cavaliere romano Decio. Per frate Alberto si decreta non una diretta condanna a morte né l'espulsione dallo stato veneziano (o, alternativamente, dall'ordine e dal convento francescano di Venezia), ma l'esito per contrappasso di un rito carnevalesco, che lo vede vittima sacrificale della festa. Mentre i due personaggi messi in paragone dal racconto di Giuseppe Flavio, puniti entrambi con l'esilio, scontano una comune sentenza dell'imperatore Tiberio, frate Alberto non ha direttamente a che fare col Doge o la giustizia veneziana, né col suo superiore conventuale. Sbugiardato nella pubblica piazza durante la festa di carnevale, egli viene preso e riportato di forza da alcuni confratelli nel convento dei Frari, dove poi – senza precisione di dettaglio, nella sintesi estrema del finale del racconto (oggetto, tra l'altro, della sua scelta a campione per il capovolgimento stilistico, o meglio di genere, da Auerbach in *Mimesis*) – egli si spegnerà, confinato in una cella, per il patimento provato a seguito della distruzione del suo ruolo e del suo ingegno.

Un vistoso "ritorno del superato" – a un'altezza cronologica ancora successiva, di contro al luogo comune critico che continua a ritenere il Boccaccio latino distante da questi terreni – riguarda ancora il racconto del *De mulieribus claris* intitolato *De Paulina romana femina* (XCI). Ora, ciò che mi sembra debba destare l'attenzione riguarda non solo un riutilizzo della storia di partenza, perfettamente comprensibile nell'ottica di una compilazione come quella che struttura l'opera in questione, libro sulle donne famose peraltro dedicato a una donna reale (Andrea o Andreola Acciaiuoli), ma la libertà rispetto alla fonte di riferimento, tanto più ragguardevole in quanto dovremmo qui attenderci una diversa fedeltà "storica" ad essa. Si tratta, invece, di una diversa libertà di utilizzo, rispetto a quella dell'attualizzazione "realistica" eser-

citata nella riambientazione veneziana contemporanea della novella di frate Alberto. Provo ad elencare solo qualcuno dei dati più evidenti. Se la Paolina di Giuseppe Flavio è descritta come una donna casta e assennata, e dunque la finzione del cavaliere romano che si presenta a lei, nel tempio di Iside, “in forma di Anubi” in qualche modo risulta nel contesto credibile, la ripresa del racconto originale nel *De mulieribus claris* si avvale dello schermo che ne aveva consentito la reinvenzione “moderna”: ovvero Paolina eredita la stolidità di madonna Lisetta. “Paulina romana mulier quadam ridicula simplicitate sua fere indelebile nomen consecuta est”: addirittura il suo nome sarebbe passato alla storia, e dunque la si comprende qui tra le donne famose, per la sua sciocca credulità. La bellezza del volto e del corpo (“formositate oris et corporis venustate”) sono dunque unite alla stupidità, mentre, a giustificazione della passione del giovane romano Mundo, si sottolinea l’incentivo al desiderio provocato dalla manifestazione di pudicizia da parte della donna, bella e sciocca ma non però di scarsa virtù come Lisetta (“sane cum ubique a iuvenibus speciose amentur et he potissime quibus est solers castimonie cura”). E sciocco, dato che non risulta dalla fonte, viene qui detto pure il credulo marito, che, onorato dall’attenzione divina, permette alla moglie di unirsi col dio nel tempio di Iside, da lei giornalmente visitato.

Tralasciando altri particolari, risulta soprattutto rilevante, per tornare al nostro campione ecfrastico, la libera connessione di Boccaccio a un’altra fonte antica, nella risposta che il finto Anubi offre ai dubbi sollevati dalla donna nel tempio, prima di concedersi all’unione carnale. Il particolare ovviamente non si dà in Giuseppe Flavio, nella destinazione dell’amplesso a generare un nuovo dio (“e celo sui precibus atque devotione lapsus et in eius venisse concubitus ut ex se eaque similis gigneretur deus”). La donna sciocca chiede, dunque, se sia possibile che gli dèi si uniscano sessualmente con i mortali, e Decio Mundo risponde riportando un esempio dirimente, che riguarda il culto romano di riferimento:

Cui evestigio Mundus respondit posse, loquemque per tegulas in gremium Danis lapsus, dedit exemplum, et ex eo accubitu genuisse Perseum, qui postmodum in celum assumptum est

dove, peraltro, sembra un motto di spirito ricordare Perseo, che se fu “assunto in cielo” attraverso, come la madre, terribili vicissitudini. Qui non parla un adolescente ignaro, che scopre l’accensione sessuale attraverso la *tabula picta* che vede appesa alla parete del salotto di una casa di meretrici, ma l’astuto, capzioso, giovane uomo, al quale Boccaccio presta con arguzia, più in là rispetto agli elementi della storia originale, la sua cultura di comparatore di “favole”. Nel finale, Paolina diventa appunto – alla lettera e in un altro senso, con evidente gioco di parole – “favola” del volgo: “et lusa Paulina in romani vulgi verteretur fabulam”; mentre significativamente, e dunque al contrario del brusco capovolgimento della storia di frate Alberto, la punizione che attende il cavaliere e chi lo aiuta qui si attenua. Eliminata dal racconto la ruffiana intermediaria, ci si limita a una tortura inflitta, in luogo dell’esecuzione capitale, ai sacerdoti del tempio di Iside, destinando a Mundo la pena dell’esilio.

Evidentemente significativa, in una direzione di parodia allusiva, che richiede cioè un lettore o una lettrice come la dedicataria del libro in grado di riconoscerla, la certificazione, con ri-

conduzione dell'adepta di Iside agli dèi del culto romano, anzi al padre degli dèi ("At quem deum!", per citare Terenzio), attraverso la sottile memoria che presume Decio Mundo lettore o spettatore dell'*Eunuchus*. La memoria terenziana non appartiene semplicemente a un repertorio erudito o "umanistico" che dir si voglia; si tratta anzi di memoria teatrale, nel senso che essa proviene da un testo del commediografo latino centrale nella tradizione tardoantica e medievale, e con una messa in atto ("patrocinium turpitudini suae", secondo Agostino) che trova corrispondenza nel potere dell'immagine relativamente all'ingresso nei talami degli dèi. Si ricordi che la *turpitude* del teatro, per Agostino, e proprio nel ricordo del rito spettacolarizzato nel tempio di Berecizia o della Grande Madre, si componeva di "obscenorum dictorum atque factorum scaenicos". L'idea che Boccaccio poteva possedere di una rappresentazione teatrale antica – secondo quanto mostra anche l'attenta ricostruzione di un quadro di riferimento che ci offrono le *Genalogie*, nella precisa collezione dei riferimenti di Agostino e altre fonti – giustapponeva il racconto o la lettura ad alta voce del testo fatta dal "comodo" alla visualizzazione del suo contenuto offerto dai mimi ("lo poeta che recitava la favola o il fatto onde nasceva il giuoco", ovvero le "persone contraffatte in quello habito e habiti che richiedeva la materia", secondo una preziosa glossa di Boccaccio al suo volgarizzamento di Valerio Massimo; cfr. Casella 1982. 133).

Ma è significativo, ricomponendo le tracce fin qui allineate, che questo lungo percorso riveli plurime stazioni: quella della narrazione o rinarrazione che si fa "recitazione" (eseguita ad alta voce, dando parola diretta ai personaggi nel *Decameron*, ma con una prospettiva non affatto lontana anche in libri, come appunto il *De mulieribus claris* che, per essere scritti in latino, tendiamo a collocare su altro scaffale, ovvero quello della letteratura erudita); la presenza dello spazio naturale del "teatro" e di quello artificiale su esso modellato, come abbiamo visto (scena in cui si possono ambientare riti di caccia e metamorfosi, ma anche semplicemente un bagno lustrale); il rapporto col tempio, col sacro che si fa rito teatrale, con la favola che si fa rinarrazione e rappresentazione. Se il *De mulieribus claris* recupera l'adolescente Cherea, tra il racconto del mito e il racconto dell'immagine, o l'ecfrasi, la libera reinvenzione nella storia di frate Alberto attua, nella sua mossa più rilevante, l'implicazione materiale del rito carnevalesco, che sostituisce al sacrificio dell'empio (la crocifissione dei sacerdoti e della ruffiana), in una sorta di riparazione all'oltraggio al divino (anche se al dio o alla dea altrui), la degradazione nella cornice della festa.

#### **Postilla: Boccaccio e Apuleio (con Furio Jesi)**

Per Agostino, e di conseguenza per la maggior parte dei lettori medievali, Lucio Apuleio era solo un "mago" o "filosofo", e veniva citato come tale. Gli studi, principalmente di ricognizione filologico-testuale, dedicati al fitto rapporto di Boccaccio con l'opera di Apuleio, nel suo tempo poco letta e considerata, risultano consistenti e non ho motivo qui di ripercorrerli. Mi limiterò a ricordare due essenziali, documentati e indagati, punti di riferimento: un manoscritto delle opere di Apuleio, con annotazioni di Zenobi da Strada e altri, che Boccaccio possedeva già a Napoli, almeno dai secondi anni Trenta (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.2), e la più tarda trascrizione di sua mano di *De Magia*, *Metamorfosi*, *Florida*, *De deo Socratis*, che

documenta il pieno dominio, oltre che del romanzo, delle opere tutte del mago-filosofo (Pluteo 54.32). Boccaccio fu dunque lettore precoce delle opere di Apuleio e tracce di una sicura conoscenza, in rapporto al codice segnalato, risalgono, come ora ricordato, sicuramente almeno all'altezza del 1338 (si veda Candido 2014). La datazione della *Caccia di Diana*, rispetto al termine *ante quem* fissato da Vittore Branca nel medesimo anno, può arretrare fino al 1334, ma non necessariamente, e quindi coincidere o scostarsi di poco rispetto a tale soglia (si veda un panorama riassuntivo in Iocca 2016, XXI-XXIII). Per la metamorfosi di un giovane uomo dal corpo di un cervo ucciso dalla capa della pattuglia delle nobildonne della corte angioina ritengo si possa supporre, oltre che un deliberato ribaltamento del mito di Atteone (che, abbiamo ricordato, Boccaccio peraltro discuterà e ridimensionerà nella lettura sostanzialmente moralizzata nel capitolo dedicato ad esso nelle *Genealogie*), una conoscenza già a questa data del romanzo di Apuleio (si veda Branca 1996). Se la *Caccia di Diana*, narrata da un cervo divenuto uomo, racconta del rifiuto delle quaranta donne di sacrificare le prede uccise al padre Giove, facendo fuggire Diana, con la sostituzione ad essa di Venere, che fa resuscitare gli animali "bruti" in forma di giovani gentili, per unirli infatti dopo un bagno lustrale alle fanciulle, si può pensare a una libera ispirazione alla seconda parte del processo che riguarda Lucio, che, senza morire, da asino torna ad essere uomo? Se ovviamente non può che spettare a una ricognizione di dettaglio l'accertamento di una diretta connessione, tuttavia per la conduzione sostanziale del ragionamento, ovvero per il fondamento della tesi, il quadro complessivo qui brevemente sintetizzato offre plausibili ragioni, in un senso generalmente tematico-culturale. Ovvero, se non serve aver letto Apuleio per immaginare un uomo che risorga dal corpo di un cervo, altrimenti rilevante appare il dato che tale metamorfosi si collochi nel quadro di un rito dedicato a una dea antica, anzi nella chiamata in causa e nella successione o staffetta tra Diana e Venere che il poemetto presenta, in una presenza di combinata complessità.

La rinuncia da parte della pattuglia delle nobili cacciatrici napoletane a un rito di offerta sacrificale al padre Giove delle carni degli animali uccisi e la metamorfosi-resurrezione operata da Venere, giunta a sostituire Diana, rivelano un'articolazione iniziatico-rituale, certamente attraverso un filtro ironico, per cui il riferimento ad Apuleio offre una ben diversa, possibile, pertinenza. Il rapporto, come abbiamo provato altrove a mostrare, del doppio bagno delle donne e degli uomini nella *Caccia di Diana* con quelli della giornata centrale del *Decameron*, e in riferimento alla scelta della penultima giornata, indica un'evidente continuità, e, a un punto di approdo ancora ulteriore, la profonda e diretta meditazione sull'uso della mitologia antica sostenuta dalle *Genealogie* indica la complessiva coerenza di un percorso che va dalle prime alle ultime opere di Boccaccio. Ovviamente non si tratta di mettere a carico del giovane scrittore del periodo napoletano la sapienza acquisita nel corso degli anni, fino all'approdo sistematico della maturità, ma di riconoscere la continuità di un'applicazione.

Ricordavo solo parzialmente uno splendido – e chiarissimo – saggio di Furio Jesi, che mi è capitato di rileggere proprio mentre stendevo questi appunti di lavoro, in occasione della ristampa di *Letteratura e mito* (apparso originalmente nel 1968) per merito di Andrea Cavalletti. Esso riguarda uno dei temi, o senz'altro in assoluto il tema principale delle meditazioni e ap-

plicazioni dello studioso, ovvero e con le sue parole “l’interferenza del tempo eternamente presente del mito con il tempo storico” e le premesse che saranno poi messe a frutto nella definizione di “macchina mitologica” (riferimento che si potrebbe dire, con categoria di poi, un “dispositivo”, ma meglio un “congegno produttivo”: così Agamben [1999] 2005, che parallelamente mostra come il “congegno” – come drammatizzazione o teatralizzazione a due voci del soggetto – riguardi la forma particolare del discorso e della scrittura di Jesi).

Questo saggio appunto, guardando lontano rispetto alla composizione prevalentemente otto- e novecentesca di quel volume, interrogava Apuleio (e prima, appunto, del conio della categoria di “macchina mitologica”) nella direzione di un ritorno e di un’affermazione positiva, proprio in un orizzonte opposto a quello dei moderni ritorni del dispiegamento e predominio del “demonico”. Il tema che, con una formula di Kàroly Kerényi, Jesi affrontava come “tecnicizzazione del mito” appare pertinente – e proprio per le credenze relative per essi alla “verità” del mito – in una ovviamente diversa misura per i padri della chiesa ed Agostino, che credevano reale l’esistenza degli dèi pagani come demoni che si fingevano tali. In questa prospettiva credo sarebbe utile e significativo ragionare, in rapporto alle riflessioni sul decorso storico del rapporto con la mitologia messe in campo, soprattutto negli studi di data più avanzata, da Jesi[4].

Penso che Apuleio intrigasse particolarmente Boccaccio, secondo la stessa doppia polarità che si esprime nel complesso della sua opera, per il carattere riassumibile nei riferimenti essenziali con cui Jesi la inquadra in questo saggio mirabile: lo scetticismo dell’*Asino d’oro*, nella constatazione, oltre al paradosso apparente, che “il mito diviene accessibile proprio a chi si propone di negarlo” (Jesi 2025, 210), e ciò di contro ai moderni seguaci del mito, delle distorsioni della sua “tecnicizzazione”, dall’orrore “demonico” al sacrificio personale, idealizzato o realizzato: ciò che spiega e giustifica l’inclusione del saggio su Apuleio accanto a quelli dedicati a Pound e Pavese, o per un lontanissimo parallelo, nel controllo e nella reazione alle mitologie devastanti, ai romanzi di Thomas Mann. La ricognizione riguarda nello specifico l’evocazione mitica come evocazione femminile, e in particolare – con una summa delle altre dee – proprio la figura di Iside, e col preciso riferimento alla centralità, per giungere alla metamorfosi del ritorno all’umano dall’animale, della purificazione lustrale narrata da Lucio. Si potrebbe proseguire più in dettaglio, ma il lettore che non abbia presente questo saggio potrà, per decidere se le mie siano semplici e strampalate suggestioni o precise coordinate di storia culturale, farsene direttamente un’opinione. Naturalmente questa indagine potrà incrementarsi e precisarsi dal terreno iniziale della *Caccia di Diana* ai testi in cui diretta risulta la menzione del nome di Apuleio e documentata la ripresa di passi di sue opere (penso, in particolare, prima del *Decameron*, alla *Comedia delle ninfe fiorentine*, anche e soprattutto per il genere o categoria che spicca nel suo titolo), fino a un’affermazione perfettamente sovrapponibile a quella che abbiamo riportato, relativamente alla decisione del ritorno alla città appestata, al mattino della IX giornata: “O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti”. Per dirla con Apuleio: “ac si quod offensum numen inexorabile me saevitia premit, mori saltem liceat, si non licet vivere” (XI, 2). Ma non Dio né un qualsivoglia Nume ha sicu-

ramente decretato, come si legge in esordio al *Decameron*, come punizione per le malefatte degli uomini il flagello della peste, e si ricordi che la stessa Diana se ne esce dalla battuta di caccia che ha prima ordinato alle gentildonne napoletane, chiamandole a raccolta, senza propositi di vendetta.

Storia e filologia, secondo l'opzione dichiarata da Jesi, servono a penetrare i ritorni della mitologia, le sue epifanie positive e le sue distorsioni in direzione demonica o devastante. Apuleio gli offriva, e ci offre ragionando sulla centralità della sua opera in Boccaccio, alcune chiavi evidenti, tra la curiosità e lo stesso "desiderio di voluttà", messo a carico nelle *Metamorfosi* al sacerdote isiaco (in particolare nel IX libro). Se questo accostamento potrà apparire al lettore specialista di Boccaccio eccessivamente ingegnoso o giudizioso, altrimenti individualizzante mi sembra la riflessione di Jesi relativa alla forma che permetteva una tale attuazione, ovvero la risoluzione operata da Apuleio per via "romanzesca" del mito, divenuto una tradizione ormai profana al suo tempo (Jesi 2025, 219). Ciò che riguardava direttamente la pratica e l'esperienza del romanziere disinvoltato, che fu insieme mago e filosofo, risulta, nel tempo lontanissimo di Boccaccio, un rapporto con i due rami della tradizione, ovvero del mito antico e dell'appartenenza cristiana. Quanto, ovviamente con diversa conoscenza ed esperienza, mettono al centro come argomento o questione essenziale, come abbiamo anche qui insistito, gli ultimi due libri delle *Genealogie*, e nel rapporto privilegiato con Agostino.

Osservava ancora Jesi che la genesi in Apuleio del romanzo, "nel significato moderno della parola", "fu caratterizzata da un desiderio (e da una necessità) di salvezza da simili immagini, che bisognava in qualche modo esorcizzare". Tecnica di esorcismo significa appunto, attraverso il romanzo, "trasposizione sul piano letterario di elementi religiosi e magici cui non si poteva sfuggire attraverso la semplice profanazione". E ancora: "Il romanzo letterario non fu soltanto profanazione, ma soprattutto riflesso e paradigma di un modo di essere che si fondava sulla deliberata scissione dell'arte dalla religione, pur conservando all'arte le caratteristiche di esperienza del reale" (Jesi 2025, 220). Questo itinerario, che necessita della "personificazione delle forze del male", trova attraverso la via del romanzo non solo la direzione aperta dal "desiderio di voluttà" ma la fondamentale comprensione attraverso l'esercizio della parodia.

Queste frasi si potrebbero applicare perfettamente, tra gli altri personaggi memorabili, a quelli particolarmente loschi del *Decameron*, a ser Cepparello da Prato o a frate Alberto da Imola, il primo santificato col nome di San Ciappelletto, il secondo ridicolizzato in un rito carnevalesco punitivo, ma morto nel confino di una cella di convento, e ancora, ma diversamente, all'assai meno losco frate Cipolla da Certaldo. In origine – per Apuleio – l'invenzione di "un'alterazione 'narrativa', pubblica, contrastante con la sua originaria natura di rivelazione segreta" del rito (Jesi 2025, 207). Jesi era giunto a descrivere appunto la ricreazione nella comprensione del mito, o la sua positiva epifania, per la via della parodia e del "romanzo", nel senso del contenuto profondo reso comico per il lettore. Credo, per chiarire con un'affermazione secca, che la lunga attenzione e attrazione di Boccaccio per Apuleio riguardino la scelta e la determinazione del "romanzo", e nella scelta essenziale di una finalizzazione "comica", che non a caso

assume evidente connotazione parodistica tanto nella rivisitazione del mito antico quanto, in un rapporto profondo e non liquidabile in facili giustapposizioni, rispetto a una sfera di credenze superficiali o superstizioni dello stesso culto cristiano (come mostrano le ali abbandonate del falso angelo Gabriello nella camera di Lisetta Querini in rapporto alla sottrazione della piuma di pappagallo dalla raccolta di “relique” di frate Cipolla, che egli prontamente sostituisce fingendo i carboni che egli trova al suo posto essere quelli del supplizio di San Lorenzo).

Il libro di Jesi che contiene in appendice il saggio su Apuleio presenta – nelle opposte direzioni del ritorno devastante, “demoniaco”, del mito nell’età moderna, come abbiamo già ricordato – capitoli dedicati a Cesare Pavese (che indusse Kerényi appunto a una presa di distanza e interruzione di un fecondo rapporto) e ad Ezra Pound, di contro al dominio “romanzesco” della materia da parte di Thomas Mann, per il quale si evoca la “tecnica cristiana di conoscere le armi dell’avversario per potersene difendere meglio” (“arma che era la forma del pensiero e dell’arte, la facoltà – micidiale per i demoni – di far coincidere la forma con la verità morale”: Jesi 2025, 222). Abbiamo già citato, in terreno storico ovviamente tutt’altro, ma in una distanza e differenza che nulla toglie a una messa in rapporto, le forti affermazioni del Boccaccio delle *Genealogie* sul diritto di frequentare il repertorio delle favole antiche e a difesa, compatibile con la professione di fede cristiana, che si esprime in un lungo processo, tra diletto e “mitridatizzazione”, tra epifania e parodia.

---

## Note

[1] Riporto con minimo ritagliamento contestuale il passo: “Cetera lasciviae ingenia etiam voluptatibus vestris per deorum dedecus operantur. Dispicite Lentulorum et Hostiliorum venustates, utrum mimos an deos vestros in iocis et strophis rideatis: “moechum Anubin” et “masculum Lunam” et “Dianam flagellatam” et “Iovis mortui testamentum recitatum” et “tres Hercules famelicos irrisos”. Sed et histrionum litterae omnem foeditatem eorum designant. Luget Sol filium de caelo iactatum laetantibus vobis, et Cybele pastorem suspirat fastidiosum non erubescitibus vobis, et sustinetis Iovis elogium cantari, et lunonem Venerem Minervam a pastore iudicari. Ipsum quod imago dei vestri ignominiosum caput et famosum vestit, quod corpus impurum et ad istam artem effeminatione productum Minervam aliquam vel Herculem repraesentat, nonne violatur maiestas et divinitas constupratur laudantibus vobis?”)

[2] Si veda l’efficace sintesi nella nota di apertura nell’edizione Branca 1980, 487-488. Il codice noto a Boccaccio, del sec. XI, è Iosephus Flavius, *Antiquitates Iudaicae* (traduzione latina attribuita a Rufino di Aquileia) e *De bello Iudaico* (traduzione latina dello pseudo-Egesippo), Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 66 1: si veda, per una notizia sintetica, la scheda al link <https://www.enteboccaccio.it/s/ente-boccaccio/item/2717>, dove si legge: “Le annotazioni del B. sono concentrate principalmente nelle prime 53 carte del codice e sono collegabili a interessi maturati negli anni ‘50 e ‘60, ma ragioni paleografiche portano a non escludere che possano essere più antiche di qualche anno”)

[3] Qui, peraltro, nell’incongruo impiego del miele a tale scopo (se ovviamente non si vuole pensare intenzionale, prima della rivelazione in piazza, il tormento inflitto) è stata segnalata una possibile memoria da Apuleio, nell’unzione con cui il padrone punisce il servo infedele, e sempre per la sua lussuria, in uno dei racconti secondari delle *Metamorfosi* o *Asino d’oro* (VIII, 22): “Quam mortem dominus eorum aegerrime sustinens adreptum servulum, qui causam tanti sceleris luxurie sua praestiterat, nudum ac totum melle perlitum firmiter alligavit arbori ficulneae, cuius in ipso carioso stipite inhabitantium formicarum nidificia bulliebant et ultro citro commeabant multiuga scaturrigine” (si veda, per una lista delle memorie apuleiane nel *Decameron*, Candido 2014, 19-20).

[4] Si veda, come luogo che mi sembra da prescegliere tra gli altri, per la “macchina” – definita da un centro non visibile, a cui si affida un presunto contenuto originario come sostanza (il mito, appunto) e le pareti che occultano la vista di tale spazio – un passo del saggio *La festa e la macchina mitologica* (Jesi 1979 [2001] 16), dunque tra le scritture dell’ultimo periodo, non solo per la connessione dei due oggetti del titolo, ma per una precisa marcatura tra metafora e sostanza materiale del referente, qui con l’ulteriore metafora di ciò che produce la macchina, pensiero o discorso, con la musica, secondo un ordine di paragone che investe una sfera sensoriale diversa da quella della visione, richiesta dal piano metaforico di partenza: “La macchina mitologica funzionando produce una musica che è accessibile con la sua forza di commozione anche a chi non può accedere alla visione. Supporre che le feste di ieri implicassero una autentica visione – oltre che quella “musica” – significa supporre che, ieri, vi fossero possibilità di penetrare con lo sguardo attraverso le pareti della macchina e di scoprire ciò che la faccia funzionare: il mito. È una supposizione che oggi non possiamo difendere con alcun argomento positivo, giacché oggi la macchina mitologica ci offre pareti che risultano per definizione impenetrabili”. Da mettere in questione la parola “oggi”, che può significare sia, in generale, l’esperienza della contemporaneità, sia, in un senso più ristretto, il presente della scrittura di queste righe in rapporto a precedenti formulazioni di Jesi, ovvero la parziale distanza da ciò che egli pensava al proposito in anni precedenti, anche e soprattutto nel rapporto con Kerényi (questo volume, nella sua prima parte, dopo la morte del maestro, ripercorre l’intera vicenda, oltre la polarizzazione di posizioni o la rottura di dieci anni prima). Rispetto all’affermazione generale – ovvero, esiste la mitologia e non il mito, si dà la connessione archetipica e non l’archetipo, eccetera – la questione che qui si profila, ovvero la “supposizione oggi non più difendibile”, nella seconda accezione del termine, riguarda non già la possibilità di vedere lo spazio celato dalle pareti, ma quella di supporre queste in età lontane meno spese.

---

## Bibliografia

### Fonti

Agostino, *De civitate Dei*

Sant’Agostino, *De civitate Dei*, a cura e con traduzione di D. Marafioti, 2 voll., Milano 2011.

Boccaccio, *Decameron*

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980 (si cita col numero della giornata, della novella e del paragrafo).

Boccaccio, *Genealogie*

G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII-VIII/1, Milano 1998.

Boccaccio, *De mulieribus claris*

G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, , in V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, Milano 1967.

### Riferimenti bibliografici

Agamben [1999] 2005

G. Agamben, *Sull’impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in *La potenza del pensiero, Saggi e conferenze*, Vicenza 2005, 109-123.

Bernini [1915] 2018

F. Bernini, *Studi sul mimo*, Milano 2018.

Branca 1996

V. Branca, *L’Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, “Studi sul Boccaccio” 24 (1996), 193-208.

Candido 2014

I. Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna 2014.

Casella 2014

M. T. Casella, *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e Valerio Massimo*, Padova 1982.

Iocca 2016

I. Iocca, *Introduzione a G. Boccaccio, Caccia di Diana*, Roma 2016.

Jesi [1968] 2025

F. Jesi, *Letteratura e mito. Nuova edizione ampliata con un saggio di A. Cavalletti*, Torino 2025.

Jesi [1979] 2001

F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di A. Cavalletti, Torino 2001.

Lentano 2021

M. Lentano, *Camera con svista. Cherea e il mito di Danae (Terenzio, Eunuchus, 583-591), "Dionysus ex machina" 12 (2021), 230-251.*

Padoan 1978

G. Padoan, *La novella veneziana del "Decameròn" (IV 2)*, in G. Padoan, *Il Boccaccio, le muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze 1978, 123-150.

Tellini 2024

G. Tellini, *"Dentro a' dilicati petti". Il volto femminile del Decameron*, Venezia 2024.

Vescovo 2020

P. Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia 2020.

Vescovo 2021

P. Vescovo, *Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo' tramutare in pioggia d'oro". Note sulla Comedia de Danae di Baldassarre Taccone*, "La Rivista di Engramma" 178 (dicembre 2020-gennaio 2021), 159-178.

Vescovo 2024

P. Vescovo, *Intorno a Danae. Milano 1496 e dintorni*, "Leonardiana" 2 (2024), 25-44.

---

## English abstract

The essay explores the interplay of myth, ekphrasis, and ritual "theatricalization" along the Augustine-Boccaccio axis, opening with an iconographic prologue (a *De civitate Dei* miniature, The Hague, ms. 10 A 11) that fuses Danae's impregnation and Ganymede's abduction into a single scene. From Terence's *Eunuchus*—Cherea's "ekphrastic confession" before a painting of Jupiter's golden shower—mediated through *De civitate Dei* II, the discussion turns to Boccaccio's *Genealogie deorum gentilium*, where mythic fabulae are "mitridatized": immunized within a Christian framework without relinquishing their poetic utility. In parallel, the article links the double lustral baths in the youthful *Caccia di Diana* to the "Teatro delle donne" at the close of *Decameron* VI, positing a ritual-scenographic continuity from early to late Boccaccio. Augustine's demonological genealogy of the scenic games (mimes vs. priests) is countered by Boccaccio's separation of mystical and theatrical domains, legitimizing poetic myth. The Decius Mundus-Paulina episode (Josephus) is read alongside *Decameron* IV, 2 (Friar Alberto), as a shift from temple to Venetian carnival and from imperial punishment to parodic contrappasso. In *De mulieribus claris* (XCI), Boccaccio further reshapes the source, wittily invoking the Danae topos ("Iuppiter per tegulas...").

A postscript on Apuleius (via Furio Jesi) frames the “technization” of myth: a novelistic, parodic, and cathartic mode through which Boccaccio reconciles mythic epiphany with Christian belonging.

*keywords* | Ekphrasis; Mythography; Boccaccio; Theatricalization; Augustine.

---



la rivista di **engramma**  
novembre **2025**  
**229 • Ecfrasi e poiesi**

#### **Editoriale**

Damiano Acciarino

#### **Saggi**

##### **Tensioni etiche e soluzioni retoriche**

Gabriella Rubulotta

##### **“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”**

Piermarco Vescovo

##### **Il fantasma di un ritratto**

Diletta Gamberini

##### **Roma descritta, Roma mostrata**

Sesilia Decolli

##### **Le illustrazioni della Gerusalemme liberata**

##### **di Sébastien Leclerc**

Sara Stifano

##### **Il tempo plurimo dell'ecfrasi**

Alessandro Metlica

##### **La Resurrezione di Piero della Francesca**

##### **in un'ecfrasi fortiniana**

Andrea Verri

##### **Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli**

Francesca Favaro

##### **L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale**

Antonella Sbrilli

#### **Recensioni**

##### **A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)**

Daniele Bottacin

##### **D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)**

Veronica Bassini

##### **G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)**

Laura Avesani