

CRITICA LETTERARIA

Fondata da Pompeo Giannantonio

Anno XLI - Fasc. II-III - Nn. 159-160 / 2013

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO

HOMBRE DE CORTE, PRECEPTISTA Y CREADOR

Universitat de València
8 al 10 de Novembre de 2012

ATTI

a cura di

IRENE ROMERA PINTOR

LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

SOMMARIO

IRENE ROMERA PINTOR, *Presentazione/ Presentación/Foreword* pag. 233

Giraldi: hombre de corte y diplomático.

ROSANNA GORRIS CAMOS, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre Ferrare et Turin* vero rifugio e sicurissimo porto » 239

Giraldi: hombre de teatro y dramaturgo

FEDERICO DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'Orbecche e Giraldi 'corago'* » 291

VALENTINA GALLO, *Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti* » 309

MARGARETH HAGEN, *La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldi* » 335

GIACOMO PEDINI, «Imprimono maravigliosamente co la voce et co movimenti gli affetti nel core». *'Imagini' e 'versi' in Giraldi tra teatro e didattica* » 365

GIOVANNI RICCI, *Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?* » 387

SUSANNA VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica* » 401

Giraldi novelista

RENZO BRAGANTINI, *I conti con la storia: Giraldi e i narratori di metà secolo* » 427

CORINNE LUCAS FIORATO, *Giraldi Cinzio e il suicidio negli Ecatommiti* » 443

ANTONELLA SCARFÒ, *Per una narrazione «romanzevole». Regressione e progressione formale nella novella giraldiana* » 461

Giraldi poeta

GIULIO FERRONI, *Il modello ariostesco come emblema ferrarese* » 483

Carla MOLINARI, *I Canti dell'Hercole secondo l'autografo Classe I 406 della BCAFe: note sulla vicenda redazionale del poema giraldiano* » 503

Giraldi: el hombre

- STEFANO JOSSA, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto* pag. 533
- IRENE ROMERA PINTOR, *Giraldi Cinthio en su Carteggio: 'Cum omnibus omnium horarum homo'* » 553

Giraldi: de Ferrara a Europa

- JEAN BALSAMO, *Les Dialogues philosophiques traduits de Giambattista Giraldi Cinzio et leur contexte français* » 573
- CHRISTIAN BIET, *Orbecche. Version française. La tragédie d'Orbecc-Oronte de Du Monin, 1585* » 595
- ROBERTO GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldi Cinzio e Shakespeare* » 613
- MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, *Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI* » 645

Comitato direttivo-scientifico: Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Bàrberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Nicola De Blasi (Napoli) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Margareth Hagen (Bergen, Norvegia) / Massimo Lollini (Oregon, Stati Uniti d'America) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it

Segreteria di redazione: Daniela De Liso (deliso.redazione@criticaletteraria.net), Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net)

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

PRESENTAZIONE

All'Università di Valencia si è tenuto, dall'8 al 10 novembre 2012, il Simposio Internazionale *Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* in onore dell'eminente professore Renzo Cremante, ordinario presso l'Università di Pavia. Abbiamo avuto il privilegio di annoverare tra i partecipanti lo stesso prof. Cremante –Maestro di Maestri –, nonché i più importanti studiosi di Letteratura Italiana e autorevoli specialisti della critica letteraria italiana e spagnola, sia dentro che fuori delle nostre frontiere.

Va sottolineata la presentazione dell'edizione degli *Ecatommiti* del Giraldi, magistralmente curata da una giraldista d'eccezione, Susanna Villari, che ha dedicato a questo lavoro 32 anni della sua vita e che ora la Salerno editrice ha pubblicato in tre tomi. Il Presidente Generale della Salerno editrice, il professore emerito Enrico Malato, unitamente ai professori Bragantini, Gorris e Villari, ha introdotto l'opera in modo ameno e con rigore, commentando anche le peripezie e i particolari del suo processo di stampa.

Il presente volume raccoglie gli interventi di tutti gli studiosi che hanno preso parte a questo Simposio Internazionale. Li proponiamo rispettando l'ordine tematico stabilito scientificamente e cominciando dalla brillante conferenza inaugurale a cura di Rosanna Gorris, professoressa ordinaria presso l'Università di Verona, presidentessa e promotrice del *Gruppo di studio sul Cinquecento francese*, che abbiamo avuto l'onore di presentare.

L'eccezionale valore scientifico di questo Simposio e la sua proiezione internazionale si sono guadagnati tutto l'appoggio istituzionale del nostro Paese, palesato dalla presenza alla Sessione inaugurale del Segretario Generale del Ministero spagnolo dell'Istruzione, Università e Ricerca, Federico Morán Abad. Merita ricordare che sono state coinvolte le istituzioni culturali più rilevanti non soltanto statali, ma anche della nostra *Comunidad Valenciana*: il Ministero di Economia e Competitività spagnolo, il Comune di Valencia, l'Assessorato Valenciano alla Cultura, l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, nonché

il Centro G. Leopardi – Scuola di Lingua e Cultura Italiana – e la Fondazione Caja Murcia, tra le tante altre prestigiose istituzioni.

Per quanto mi riguarda, mi compiaccio di essere riuscita a legare il nome di Giraldo Cinthio a quello di Cremante. Non poteva essere altrimenti. Tutti i giraldisti, senza eccezione alcuna, hanno lavorato alla sua edizione critica della *Orbecche*. Nel mio caso, in concreto, ho avuto anche il privilegio di lavorare con il prof. Cremante alla mia edizione di *Selene*. Non mi dilungherò sull'importanza e sulla ripercussione dell'opera di Giraldo Cinthio, già largamente dimostrate in occasione dei numerosi studi che lo riguardano; ma voglio qui confessare che oggi finalmente si avvera il mio vecchio sogno di poter riunire in un'unica sede il maggior numero di giraldisti sin da quando, ormai molti anni fa (e preferisco non svelare quanti), sono stata avvinta dalle opere del Giraldo.

* * *

Voglio esprimere i sensi della mia profonda riconoscenza a Raffaele Giglio, Direttore della Rivista «Critica letteraria» e professore ordinario presso l'Università Federico II di Napoli, per la sua generosa disponibilità e per averci concesso lo spazio per la presente pubblicazione, come pure alle istituzioni che l'hanno resa possibile: l'Università di Valencia, attraverso il suo *Vicerrectorado de Investigación y Política Científica*; l'Università di Bergen, attraverso la diligente gestione di Margareth Hagen, professoressa ordinaria di Letteratura Italiana di detta Università; l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, egregiamente diretto dal dott. Salvatore Schirmo; e, naturalmente, il Ministero di Economia e Competitività spagnolo che, concedendomi l'Assegnazione di Fondi per Attività Complementari FFI2011-14603-E (sotto-programma FILO), ha reso possibile la realizzazione del Simposio Internazionale in onore del professore Renzo Cremante.

Valencia, 12 Gennaio 2013

IRENE ROMERA PINTOR
Universitat de València

PRESENTACIÓN

En la Universitat de València tuvo lugar – del 8 al 10 de noviembre de 2012 – el Simposio Internacional *Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* en homenaje al prestigioso profesor Renzo Cremante, catedrático de la Universidad de Pavía. Tuvimos el privilegio de contar con la presencia del propio profesor homenajeado, Renzo Cremante – Maestro de Maestros – así como con la de los máximos estudiosos de la Literatura Italiana y grandes especialistas de la crítica literaria italiana e hispánica, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Cabe destacar la presentación de la edición de las *Ecatommiti* de Giraldi brillantemente trabajada, a lo largo de 32 años, por una giraldista de excepción, Susanna Villari, publicada en tres tomos por la Editorial Salerno. El Presidente General de dicha editorial, el catedrático Enrico Malato junto con los profesores Bragantini, Gorris y Villari presentaron la obra con amenidad y rigor, y expusieron igualmente los avatares y pormenores de su proceso de publicación.

El presente volumen reúne las intervenciones de todos los estudiosos que han participado en este Simposio Internacional. Ofrecemos la relación, siguiendo el orden temático establecido científicamente, comenzando por la brillante conferencia inaugural que corrió a cargo de Rosanna Gorris, catedrática de la Universidad de Verona, presidente y creadora del “Gruppo di studio sul Cinquecento francese”, que tuvimos el honor de presentar.

La alta calidad científica de este Simposio y la proyección internacional del mismo ha merecido todo el apoyo institucional de nuestro país, empezando por la presencia en la Sesión Inaugural del Secretario General de Universidades del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, D. Federico Morán Abad. De hecho, se han implicado las instituciones más relevantes en materia de cultura no sólo estatales, sino también de nuestra Comunidad Valenciana: el Ministerio de Economía y Competitividad, el Ajuntament de València, el Consell Valencià de Cultura, el Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, así como el

Centro Giacomo Leopardi y la Fundación Caja Murcia, entre otras muchas prestigiosas instituciones.

Por mi parte, me congratulo de haber podido vincular el nombre de Girdaldi Cinthio con el de Cremante. Es indudable que no podía ser de otra manera. Todos los girdaldistas sin excepción hemos trabajado su edición crítica de la *Orbecche*. En mi caso concreto, además, tuve el privilegio de trabajar con el profesor Cremante mi edición de la *Selene*. No me voy a extender sobre la importancia y repercusión de la obra de Girdaldi Cinthio, ya demostradas a lo largo de los numerosos estudios que se ocupan de él. Pero sí quiero confesar que hoy por fin se cumple mi ya antigua ilusión de haber podido reunir en una misma sede el máximo número de girdaldistas, desde que hace ya muchos años (prefiero no decir cuántos) comenzó mi fascinación por Girdaldi.

* * *

Deseo hacer patente mi profundo agradecimiento a Raffaele Giglio, Director de la Revista «Critica letteraria» y catedrático de la Universidad de Nápoles, por su generosa disponibilidad y por habernos proporcionado el espacio para la presente publicación, al igual que a las instituciones que la han hecho posible: la Universitat de València, a través de su Vicerrectorado de Investigación y Política Científica; la Universidad de Bergen, a través de la diligente gestión de Margareth Hagen, catedrática de Literatura Italiana de dicha Universidad; el Instituto Italiano de Cultura de Barcelona bajo la egregia dirección de Salvatore Schirmo; y, por supuesto, el Ministerio de Economía y Competitividad que, al concederme la Acción Complementaria FFI2011-14603-E (subprograma FILO), hizo posible la realización del Simposio Internacional en homenaje al profesor Renzo Cremante.

Valencia, 12 de enero de 2013

IRENE ROMERA PINTOR
Universitat de València

FOREWORD

From 8th to 10th November 2012, the International Convention *Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* took place at the University of Valencia in homage of the prestigious Professor Renzo Cremante – master of masters –, of the University of Pavia. We had the privilege of his attendance together with the most prominent experts in Italian Literature and the most outstanding specialists in Italian and Hispanic Literature's research, from Spain and abroad.

We would like to highlight the presentation of Giraldi's *Ecatommiti*, worked on brilliantly for 32 years by the exceptional giraldist Susanna Villari, and published in three volumes by *Salerno editrice*. Professor Enrico Malato, General President of *Salerno editrice*, together with Professors Bragantini, Gorris and Villari, amenably and rigorously offered the presentation of these volumes, whilst also discussing the problems and issues that emerged during the course of publication.

This book brings together the lectures delivered by the researchers who participated in this International Convention. We offer them following the order of papers established for the Convention, starting with the brilliant inaugural lecture produced by Rosanna Gorris, Professor of the University of Verona, President and founder of the *Gruppo di studio sul Cinquecento francese*. We also had the honour to present this group of study during the Convention.

The high scientific quality of this Convention and its international projection have deserved the full support of several Spanish cultural institutions. This support was manifested by the attendance of the General Secretary of Universities, from the Ministry of Education, D. Federico Morán Abad, at the inaugural lecture. The more important institutions in cultural affairs from the nation and the *Comunidad* of Valencia have also taken part in this project: the Ministry of Economy, the Council of Valencia, the *Consell Valencià de Cultura*, the Italian Institute of Culture in Barcelona, the Centre G. Leopardi, and *Fundación Caja Murcia*, amongst many other prestigious institutions.

For my part, I would like to express my satisfaction of having been able to link the names of Giraldi Cinthio and Cremante. It could not have been otherwise, undoubtedly. All the giraldists without exception have worked with his critical edition of *Orbecche*. Furthermore, as for me, I have had the privilege of working with Cremante myself in my own edition of *Selene*. I do not wish to expand on the importance and repercussions of Giraldi Cinthios' work here, as they are already discussed in numerous other studies. Nonetheless, I would like to confess that today, at long last, my long hoped for wish to have assembled the highest number of giraldists in one single place, has finally come about, a desire that began many years ago (better not to say how many) when my fascination for Giraldi began.

* * *

I would like to acknowledge my deep gratitude to Raffaele Giglio, Director of the Journal *Critica letteraria* and Professor of the University of Naples, for his generosity of time and for having provided space for this publication. My appreciation also goes to the institutions that have made this possible: the University of Valencia, via the *Vicerrectorado de Investigación y Política Científica*; the University of Bergen, via the diligent management of Margareth Hagen, Professor in Italian Literature in the same University; the Italian Institute of Culture in Barcelona under the distinguished direction of Salvatore Schirmo; and of course, the Ministry of Economy, which – by granting me the Complementary Action FFI2011-14603-E (subprogramme FILO) – has made possible the implementation of this International Convention in homage of Professor Renzo Cremante.

Valencia, 12th January 2013

IRENE ROMERA PINTOR
Universitat de València

ROSANNA GORRIS CAMOS

Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre Ferrare et Torino vero rifugio e sicurissimo porto

In the light of some unpublished documents, this essay chronicles the years spent by Giraldi at the University of Mondovì. In particular, the little-known figure of Antonio Maria di Savoia stands out. He was his patron and probably the *deus ex machina* of his call. After the historical reconstruction of the Savoy circle, the essay considers also the *Hecathommiti* of which it analyses the affinities with the *Heptameron*.

1. *Un bateau dans la tempête: Giraldi de Ferrare à Torino*

Si la nouvelle vie de la duchesse de Savoie commence par un long voyage, l'*Iter Nicoeum*, aux connotations allégoriques¹, de même l'exil piémontais de Giovan Battista Giraldi Cinthio, gentilhomme ferrarais commence par une lettre, évoquant son voyage aventureux sur le fleuve Pô en compagnie des membres de sa famille, de ses «robe et [de sa] libreria»². Or, le chancelier orchestre le thème de l'eau qui se déchaîne

¹ *Ad Jacobum Fabrum Iter Nicaeum*, in MICHAELIS / HOSPITALII / GALLIARUM CAN- / CELLARI EPISTOLA- / RUM SEV SERMONUM / LIBRI SEX. / LUTETIAE, / Apud Mamertum Patissonium Typographum / Regium, in officina Roberti Stephani. / M.D.LXXXV. / CUM PRIVILEGIO. // ff. 266-283. Le poème est aussi publié dans l'édition Amsterdam, 1732, pp. 273-289 et traduit in *Essais de traduction*, pp. 278-307. Nous utilisons ici l'édition 1585 et la traduction française publiée in M. de l'HOSPITAL, *Poésies complètes de Michel de l'Hospital*, première traduction annotée suivie d'une table analytique par L. BANDY DE NALECHE, Paris, Hachette, 1857, pp. 267-282. Sur ce voyage vers Nice, cf. l'abbé REURE, *Le Voyage à Nice du Chancelier Michel de l'Hospital*, Lyon, Imprimerie P. Mougin-Rusand Waltener et Cie Successeurs, 1899, 21 pp. – extrait de la "Revue du Lyonnais" (janvier 1899) [BnF, Ln27 46973] et, maintenant, R. GORRIS CAMOS, «Sotto un manto di gigli di Francia»: poésie, allégorie et emblèmes de la dissidence entre Ferrare et Torino, in *Allégorie, symbole et dissidence (Antiquité, Moyen-Âge, Renaissance)*, Actes du Colloque international de Nantes, 1^{er}-3 décembre 2009, A. ROLET éd., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 439-496.

² Selon L. BERTHÉ DE BEAUSECÈLE, *J.-B. Giraldi 1504-1573. Étude sur l'évolution*

et déborde sans cesse des fleuves, des ruisseaux et des rivières des régions que le convoi princier traverse, mais aussi celui des larmes et des regrets que ce voyage cache. Larmes des protégés, comme du Bellay qui considère «le département de madame de Savoie» un «desastre» pour «tous amateurs de vertu et des bonnes lettres» (lettre VI) et qui l'a «tellement estonné et fait perdre le cœur, que je suis délibéré de jamais plus ne retenter la fortune de la court, m'ayant, *nescio quo fato*, esté jusques icy tousjours si marastre et cruelle...»³, mais aussi larmes de la duchesse qui quitte son pays et la cour. Le grand écrivain ferrarais aussi ne cache pas, à partir de ce texte à son ami et protecteur Antoine-Marie de Savoie, comte de Collegno⁴, ses sentiments, ses espoirs, mais aussi la douleur d'abandonner Ferrare, la cour où il avait fidèlement servi les ducs d'Este et surtout son duc «naturel»⁵, Hercule. La duchesse Renée l'avait précédé sur ce chemin de Ferrare vers le

des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuys traducteur de Giralddi, Genève, Slatkine, 1969, Giralddi avait emmené au Piémont ses deux plus jeunes fils, Marco Celio et Celso. Olimpio et sa fille seraient restés à Ferrare, mais en réalité dans ses lettres du Piémont il parle aussi de ces membres de sa famille. Dans une lettre au duc de Mantoue du 16 août 1573, il écrit: «piacque a Vostra Eccellenzia, nel mio passar da Mantua a Torino, che già sono diece anni, concedermi grazia, per sua signorile liberalità, di condurre la mia famiglia, le robe e la libreria mia, per lo Stato suo». Cf. G. B. GIRALDI, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 435.

³ Voir sur ce départ la lettre de Du Bellay, *Lettre du mesme auctheur à un sien amy sur la mort du feu Roy et le departement de madame de Savoie*. Elle était pour lui «l'unique support et refuge de la vertu, et de ceux qui en font profession» (*Œuvres Poétiques*, VI, *Discours et Traductions*, H. CHAMARD éd., Paris, Droz, 1931, pp. 99-100). Voir aussi *Lettres de Du Bellay à Jean de Morel* (Ms. Latin 8589) dans lesquelles le poète demande des nouvelles de sa protectrice: «vous me ferez entendre quelque chose de madame de Savoie. J'ay differé de vous envoyer le mémoyre de la lecture que je luy demande, jusques à ce que je feusse adverty si monsr Forget sera de nouveau de retour de la court» (cit., p. 25). Il s'agit probablement des «abbayes dudict sr de la Vigne attendu qu'il estoit sa créature et qu'elle les luy avoit fait donner. Monsr de Tholon [Gerolamo della Rovere] ne s'y endormira pas.» (cit., p. 28). Della Rovere était l'un des amis les plus chers de Du Bellay (cf. G. AUBERT, *Elegie sur le trespas de M. J. du Bellay*, in *Œuvres*, Rouen, 1597, p. 523) et de Morel (voir les deux lettres du Ms. de la BnF, Lat. 8589, ff. 35 et 37, années 1561 et 1562).

⁴ Pour cet important personnage de la Cour des Este et après de Savoie, Giralddi a écrit un poème latin *Cynthii Ioan. Bap. Gyralddi ad Illustrem ac Magnificum Antonium Marium Sabaudium Colligni Comitem Epistola* conservée à la Bib. Apostolica Vaticana, *Autografi e documenti Patetta: Giambattista Giralddi Cinzio*. Cf. G. B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., p. 38.

⁵ Cf. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 tomi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II, p. 960 et G. B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., n. 123, p. 416.

Piémont en 1560 et elle avait rencontré, à Savigliano, le 7 octobre⁶, sa nièce Marguerite qui venait d'arriver dans son duché⁷. Des vies et des chemins qui se croisent, des réseaux qui se tissent, des présences qui reviennent de la ville des Este à la Cour de Savoie. Michel de l'Hospital, Giralaldi et Renée bien évidemment, mais aussi le mystérieux Comte de Collegno, selon Cian⁸, un peu moins mystérieux si on lit sa correspondance conservée dans le Fonds *Principi diversi - Principi Savoia-Collegno* des Archives d'État de Torino et certains documents de l'époque. Collegno avait en effet longuement demeuré à la Cour des Este entre les années 1540-1550. Il est frappant de voir dans les mots de la lettre de Giralaldi le même sentiment d'égarement éprouvé par le chancelier, une crainte que la douleur physique – sa goutte ne l'abandonnait pas – rend encore plus poignante:

[...] siamo rimasi nel Po come perduti, in molto pericolo, per essersi levato il timone della barca, e rimasi senza poterla reggere. Ed io era molto fastidito, sì per ritrovarmi indiposto per la gotta, che ha indugiato per lo spazio di duo anni di darmi noia d'importanza per venirmi ora ad assalire fieramente in barca, sì per vedermi in mano di gente ignorante, la quale, nondimeno a Ferrara pRomatteva mare e monti⁹.

Michel de l'Hospital qui commence son épître latine aux accents bellayens¹⁰ par un long passage sur la douleur de l'exil aussi ne cache pas ses vrais sentiments, sa mélancolie qu'il partage avec sa princesse:

⁶ Cf. G. JALLA, *Storia della Riforma in Piemonte fino alla morte di Emanuele Filiberto, 1517-1580*, Firenze, Claudiana, 1914, p. 142.

⁷ Sur le voyage de Marguerite et ses étapes, cf. T. MOLIGNANO, *Libro de Cavalleria entitulado El Cavallero Resplendor*, Vercelli, presso Pellipari, 1562 (BRT, R.23.66 et ASTO, Bib. Antica Z XI 30) qui décrit le voyage de retour d'Emmanuel-Philibert et de Marguerite, toutes les étapes, les entrées et les réjouissances depuis Nice jusqu'à Vercelli (Cuneo, Savigliano, Fossano, Mondovì, Moncalieri, Rivoli, Crescentino...). Sur ce voyage voir R. GORRIS CAMOS, *Princesse des frontières*, Genève, Droz, en préparation.

⁸ *Lettere inedite di Giambattista Cintio Giralaldi*, pubblicate da V. CIAN, Torino, G. Candeletti, 1894.

⁹ G. B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., n. 104, p. 377.

¹⁰ Cf. J. DU BELLAY, «Patriae desiderium», *Poemata*, G. DEMERSON éd., Paris, Nizet, 1984, t. VII, pp. 63-68. Dans cette élégie, Du Bellay évoque Marguerite «inclita virgo»: «Marguerite, la sœur de notre invincible roi, elle qui, par sa vertu d'or, est dëesse au milieu des mortels, alors il m'a été permis d'accueillir totalement Phébus, qui fécondait mon esprit, et de livrer au vent toute la surface de mes voiles».

Nam quibus est dulci patria domibusque relictis
 Trans maria aut montes, alio procul ire necesse,
 Non illi properant celeri discedere cursu:
 Sed mage respiciunt, retroque ad moenia tristes
 Convertunt oculos: & si nihil obstet, ad illa
 Prima suae aetatis cunabula sponte recurrant.
 Multa quidem modo vera movent, modo gaudia falsa
 Mortales animos, sperare iubentia magnum
 Nescio quid, felicem in omnia tempore vitam,
 Et patriae inducunt obliviam dura, novasque
 Externo subigunt caelo perquirere sedes.

(éd. 1585, f. 266).

Ceux qui sont obligés de laisser leur patrie, leur foyer, pour traverser mers et montagnes, ne partent qu'à regret et regardent souvent derrière eux pour voir encore les vieilles murailles qu'ils abandonnent; si rien ne les arrêtaient, ils reviendraient porter un dernier adieu au berceau de leurs jeunes années. Mais le cœur humain se laisse entraîner à des plaisirs tantôt véritables, tantôt mensongers, qui donnent je ne sais quelles espérances d'un bonheur nouveau: la patrie est oubliée et on se contente d'un abri sous un ciel étranger¹¹.

Il ne manque pas de découvrir sur le visage de la princesse des marques de chagrin. Elle parle du jeune roi, de sa "comme-sœur" Catherine, tellement souvent «qu'il sent ses regrets». «Je n'en dirai rien de peur de renouveler vos propres chagrins, et il suffira pour aujourd'hui que je raconte en détail l'histoire de notre voyage»¹². C'est donc sous le signe du silence, de l'omission que commence cette épître, bleue comme le premier livre de *La Savoie* de Peletier du Mans¹³ mais où la géographie dominée par les fleuves débordants, leurs eaux boueuses, les terrains mouvants, les rochers escarpés évoquent la mélancolie du chancelier qui doit de nouveau quitter sa carrière, son pays, ses campagnes. Mais il sait que Marguerite a besoin de lui¹⁴. Et

¹¹ *Iter Nicaeum*, in *Poésies complètes de Michel de l'Hospital*, cit., p. 268.

¹² *Ibidem*.

¹³ Sur *La Savoie* et ses trois livres, bleu, vert et noir, voir R. GORRIS CAMOS, *Écrire la terre, écrire le ciel: Guy Le Fèvre de la Boderie et Peletier du Mans, poètes de la terre et du ciel* in *Lire, choisir, écrire: la vulgarisation des savoirs du Moyen-Âge à la Renaissance*, Actes du colloque de Bordeaux, 20 septembre 2007, organisé par Violaine Giacomotto-Charra et Christine Silvi, Paris, École des Chartes (sous presse).

¹⁴ Cf. la lettre du Cardinal de Lorraine au chancelier du 2 février 1560: «ancore que je sache combien madame de Savoye est ayse de vous avoir près d'elle et que

pour elle il ne craint de défier ces «dangereux éléments»¹⁵, ces dangers de l'air, les vents et les tornades, et de l'eau, la rapidité des fleuves, les dangers des ponts, leurs piliers monstrueux, l'eau qui se brise avec grand fracas contre les rochers escarpés. Il est évident que derrière le sens littéral de ce voyage de la princesse et des siens vers une nouvelle vie se cache un message allégorique.

Giraldi, en disgrâce, et qui n'a pas encore 60 ans, se sent lui aussi «comme perdu», constamment affligé par son échec, et dans une lettre datant du 10 février 1563, conservée dans le Fonds Savoia-Collegno qui n'est pas publiée dans le *Carteggio* et qui vient donc s'ajouter aux trois lettres retrouvées par V. Cian et à la lettre du *Zibaldone* de Tinghi, s'excuse d'avoir retardé son départ, annonce sa prochaine arrivée et exprime à son ami et protecteur Collegno son désir de «finire quello poco vivere che mi avanza» (ailleurs il parlera de «quasi all'estremo della sua vecchiezza») «sotto la desiderata protezione di cotesto serenissimo duca»¹⁶. La mort, qui est un des mots-clés¹⁷ de son magnifique testament spirituel, le *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe* (édité par Walter Moretti, notre regretté collègue ferrarais), un texte marqué par la douleur de l'échec qui brûle et qui fait plus mal que la goutte et connoté par les couleurs sombres de l'*Orbecche* (à laquelle il fait un probable clin d'œil et révèle une piste intertextuelle quand il évoque Hérodote et l'histoire d'Arpago victime du cruel tyran qui lui fait manger les membres de son fils)¹⁸, hante désormais sa pensée, comme

je ne voudrois en rien du monde troubler son ayse et plaisir», cf. *Lettres du Cardinal de Lorraine*, Genève, Droz, 1998, p. 380.

¹⁵ Sur le thème de l'eau, cf. R. GORRIS CAMOS, *Eaux pour vivre, eaux pour mourir*, in *Eau, Acqua, Eve*, Actes des conférences de la Bibliothèque Municipale de Saint-Vincent, réunis par R. GORRIS CAMOS, Aoste, Duc, 2007 et maintenant *Le salut par les eaux et par les herbes: medicina e letteratura tra Italia e Francia nel Cinquecento e nel Seicento*, dir. R. GORRIS CAMOS, Verona, Cierre Grafica, 2012.

¹⁶ Fonds Savoia-Collegno, ASTO, *Lettere di principi diversi*, Principi di Savoia-Collegno, mazzo 87, lettre du 10 février 1563. Cette lettre inédite, que nous allons publier ailleurs, est de très grand intérêt parce qu'elle explique non seulement les raisons du retard de son départ de Ferrare, mais elle présente au comte de Collegno les raisons pour lesquelles il a écrit l'*Arrenopia*. Il annexe à la lettre un feuillet dans lequel il présente l'argument de cette pièce qu'il définit dans cette lettre très importante «Tragedia mia di fin lieto». Il ajoute aussi qu'il a déjà fait «apparechiar la barca» et que ce renvoi lui coûte très cher. Cf. R. GORRIS CAMOS, *Una lettera inedita del Giraldi a Antonio Maria di Collegno*, «B.H.R.», sous presse.

¹⁷ Les autres mots sont: «ruina» et «pazzia».

¹⁸ HÉRODOTE, I, 107-119. Cf. G. B. GIRALDI, *L'uomo di corte. Discorso intorno a*

la maladie qui le guette et le dévore, «per lo dispiacere che ne sente il servitore, incorre egli infirmita incurabile, e vi lascia la vita»¹⁹. La cour est désormais «mare procelloso», «mare pieno di scogli» où tout le monde joue un rôle, dissimule et ment sans honte, mais aussi où le plus faible est écarté:

Perché veggiamo sovente avvenire quello degli uomini, che servono alle corti, che avviene de' cani atti alle caccie e de' cavalli da guerra, i quali, mentre che sono nel lor vigore sono molto cari a' signori, ma se vien loro qualche difetto, per lo quale divenghino deboli, ovvero s'invecchino, non più si curano di loro che se mai da nulla fossero stati, e perciò si suol dire che la vita de' cortigiani è una dolce miseria e chi vive alla corte si more alla paglia²⁰.

Or, Antoine-Marie de Savoie, ce personnage auquel il a dédié la IX^e *deca* des *Hecatommiti* et qui semble avoir été le *deus ex machina* de l'invitation de Giral di Mondovì (il est membre du comité qui organise le Studio)²¹ et chez lequel il passera quelque temps à Torino avant de rejoindre son poste dans le Studio, est non seulement l'un des membres les plus en vue de la Cour de son cousin Emmanuel-Philibert, son premier «maggior domo» en 1560²², mais il est aussi l'un de

quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 46.

¹⁹ *Ibi*, p. 4.

²⁰ G.B. GIRALDI, *Ecatommiti*, cit., III, pp. 1377-1378.

²¹ Le comité est formé du *trio*: Langosco, Collegno, Luserna, de professeurs, mais on aperçoit aussi dans les coulisses la main de Marguerite, comme à Bourges. Voir sur l'Université de Mondovì: C. BONARDI, *Lo studio generale. Mondovì (1560-1566). Precede un cenno sulla protezione accordata alle arti, alle lettere e alle scienze da E. Filiberto e da quelli che presso di lui occupavano le più alte cariche*, Torino, Bocca, 1895 et T. VALLAURI, *Storia delle Università degli studi del Piemonte*, Torino, Dalla Stamperia Reale, 1846, vol. I, chap. XI et XII, pp. 150-212. Sur le rôle de Marguerite dans l'organisation de l'Université de Bourges, cf. R. PILLORGET, *Le rôle universitaire de Marguerite de Savoie*, in *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1978, pp. 207-222 et *Bourges à la Renaissance hommes de lettres, hommes de lois*, sous la direction de S. GEONGET, Paris, Klincksieck, 2011, *passim*. Monochio dans sa dédicace des *In omnes praec. recuperandae possess. Constitutiones*, Mondovì, Torrentino, 1565 évoque la libéralité de Marguerite envers le Studio, cf. C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 15.

²² Voir C. STANGO, *La Corte di Emanuele Filiberto: organizzazione e gruppi sociali*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», anno LXXXV (1987), pp. 445-502 et surtout p. 494 sq. où elle évoque le rôle des «collaterali dei Savoia», comme les Savoia-Raconigi et les Savoia-Collegno qui occupaient les charges les plus importantes de la Cour du duc.

ses conseillers politiques les plus influents (ainsi que ces lettres de Nice le témoignent) et, en raison de ses nombreuses relations romaines et ferraraises, son premier ambassadeur (à Roma de 1559 à 1561). Il collabore à la création des célèbres collections ducales et nous le voyons, à Roma, en 1561, coordonner la recherche d'objets précieux en argent et des statues... l'année après suivre avec attention la grossesse "miraculeuse" de Marguerite à laquelle il était particulièrement lié²³. Membre d'une branche cadette de la famille de Savoie²⁴, comme les Savoie-Tende et les Savoie-Raconis, Antoine-Marie de Savoie appartient au parti français et, du point de vue religieux, à une zone grise («di fede incerta» le définit P. Merlin)²⁵, non bien déterminée mais avec un penchant pour l'évangélisme Giraldis probablement dédiée, non sans raison, à ce personnage inquiet, mais prudent et au double visage, un silène, la IX^e *deca* des *Hecathommiti* consacrée au revers de fortune et à l'inconstance ennemie des «animi gentili» contre lesquels Collegno a su combattre avec sa prudence et vertu²⁶. S'il n'est pas com-

²³ Cf. sur son lien avec Marguerite, L. BERTHÉ DE BEAUSECÈLE, J.-B. *Giraldis 1504-1573...* cit., p. 30, n. 1: «Collegno était en effet l'homme de confiance du duc et plus encore de la duchesse Marguerite». En lisant son importante correspondance, conservée aux ASTO de Torino, on se rend compte que Collegno est au centre du réseau qui relie la duchesse à la Cour de France. Le nom de ses secrétaires, notamment Forget, mais aussi Dorsanne, Auxerre, Rovero, Vinovo, *alias* Gerolamo della Rovere, Negrone, reviennent à plusieurs reprises dans ces lettres bourrées de nouvelles sur la France, sur le Colloque de Poissy, sur la Cour, sur les démarches pour avoir la dot de la duchesse (lettre du 22 septembre 1561), sur des paquets et des lettres qui vont et qui viennent de Paris au Piémont et viceversa. Sur la grossesse «miraculeuse» de Marguerite, voir la lettre de Rivoli du 13 septembre 1561, Fonds Savoia-Collegno, ASTO, *Lettere di principi diversi*, Principi di Savoia-Collegno, mazzo 87. Cf. aussi S. GAL, *Le fils des miracles*, in *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, "Biographie Payot", 2012, pp. 33-60 et R. GORRIS CAMOS, *Princesse des frontières*, cit.

²⁴ Antoine-Marie de Savoie-Collegno était le fils de François de Savoie-Collegno et de Giacomina Ferrero. Le duc le nomma «primo maggiordomo» en avril 1560; en mai, le duc lui accorda, ainsi qu'à son père, la «seconda appellazione del luogo di Collegno e la signoria venne eretta in contado» (ASTO, I sez., Prot. Ducali, 223 bis, 138 sq.). Il meurt en mai 1567.

²⁵ P. P. MERLIN, *Emanuele Filiberto, Un principe tra il Piemonte e l'Europa*, Torino, SEI, 1995, p. 249 qui écrit: «Di fede incerta sembrava infine il gran maggiordomo Antonio Maria di Savoia, conte di Collegno, i cui contatti con gli ambienti dell'evangelismo italiano meriterebbero di essere studiati».

²⁶ Cf. G. B. GIRALDI, *Ecatommiti*, cit., pp. 1548-1549 où on peut lire la dédicace «All'illustre Signore, il signore Antonio Maria Savoia, conte di Collegno e maggiordomo maggiore del serenissimo duca di Savoia». Il semble évoquer dans ce paratexte les «molti assalti» que la Fortune semble avoir donnés à cet homme qu'il

promis comme ses cousins Raconis, il lit des livres interdits (Bèze, Vermigli...) ²⁷ et entretient des amitiés dangereuses comme celle avec Pietro Carnesecchi ²⁸ qu'il essaie à tout prix de sauver du bûcher, ainsi que le démontre une lettre conservée aux ASTO où son parent Madruzzo lui demande de lutter et «trovar modo et via de salvar monsignor carnesecchi» ²⁹. Marguerite d'ailleurs connaissait bien l'exilé florentin qui avait passé plusieurs années en France (1547-1553) et qui, dans son interrogatoire du 14 octobre 1566, évoque son séjour à Bourges à l'ombre de la duchesse de Berry:

[...] essendo io in contumacia allhora col papa, havevo disegnato di ritirarmi in una terra di madama Margarita, sorella del re Henrigo, dove è ordinariamente uno Studio assai frequente et per consequente vi si viveva ancora più libera et più sicuramente per quelli che non potevano bere d'ogni acqua, come non potevo io per la persecutione che havevo alle spalle. Et questa terra si chiama Burges ³⁰.

évoque comme prudent («rara e matura prudenza») et vertueux («molta virtù vostra»).

²⁷ En octobre 1561 il se fait envoyer de Paris les «deux confessions une di Teodoro di Beza, l'altra un poco più ampia di Pietro Martire» présentées par les réformés au Colloque de Poissy. Cf. la lettre de Federico Rovero, homme de confiance de la duchesse (voir la lettre du 22 septembre 1561) au comte de Collegno du 13 octobre 1561; cf. Fonds Savoia-Collegno ASTO, Corte, *Lettere di principi diversi*, Principi di Savoia-Collegno, mazzo 87: «vi mando a V. S. ill.ma doe confessioni una di Theodoro di Besa l'altra uno poco più ampia di Pietro Martire qual ambedue sono state reprobate da la congregazione di poisi».

²⁸ Sur Pietro Carnesecchi, réfugié en France de 1547 à 1553 et qui fit bien probablement connaître à Marguerite les ouvrages de son ami fraternel, le poète hétérodoxe M. A. Flaminio, voir: O. ORTOLANI, *Pietro Carnesecchi*, Firenze, Le Monnier, 1963; A. ROTONDÒ, *DBI, ad vocem; Estratto del processo di Pietro Carnesecchi*, a cura di G. MANZONI, «Miscellanea di storia italiana», X (1870), pp. 189-573; M. FIRPO - D. MARCATTO, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, Edizione critica, I. *I processi sotto Paolo IV e Pio IV (1557-1567)*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1998 (voir sur son séjour français, p. X, n. 22) et M. FIRPO-D. MARCATTO, *Il processo inquisitoriale di Pietro Carnesecchi (1557-1576)*, Edizione critica, II. *Il processo sotto Pio V (1566-1567)*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2000; M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1993, pp. 41, 90, 119, 135, 139, 193; ID., *Pietro Carnesecchi, Caterina de' Medici e Juan Valdès. Di una sconosciuta traduzione francese dell'Alphabeta Christiano*, in *Dissenz und Toleranz im Wandel der Geschichte*, Festschrift zum 65. Geburtstag von H. R. Guggisberg, Mannheim, Palatium Verlag, 1996, pp. 75-88.

²⁹ Cf. ASTO, *Lettere di cardinali*, 2; voir aussi M. FIRPO, *Il processo inquisitoriale di Pietro Carnesecchi (1557-1576)*, cit., vol. I, p. XXIII qui cite aussi cette lettre de 1559 qui démontre l'engagement de Collegno en faveur de Carnesecchi.

³⁰ Cf. *Il processo inquisitoriale di Pietro Carnesecchi (1557-1576)*, cit., t. I, p. 301.

Son admiration pour la duchesse est évidente et cela doit avoir créé plusieurs problèmes à la cour: nous verrons Giralaldi prêter beaucoup d'attention aux vers de son *Capitolo* des *Hecathommiti* consacrés à la duchesse et aux dames de sa cour qui étaient au centre d'un débat très vif et d'attaques plutôt explicites du nonce³¹. Carnesecchi, qui avait vécu à la Cour de France et qui est le trait d'union entre Flaminio et Marguerite, révèle dans son V^e *Costituto*, daté du 13 juillet 1566 (il sera brûlé l'année suivante), que non seulement il avait parlé plusieurs fois avec Madame Marguerite «in laude del Flaminio», un auteur dont elle appréciait les travaux sur les psaumes (une édition avait été publiée chez Estienne en 1546), mais que:

Trovai ch'ella teneva la iustificazione per la fede come teneva io in quel tempo e...³², havendoli mostrato alcuni scritti del Flaminio che non mi ricordo quali fussero, mostrò che li piacessero assai.

(*Costituti Carnesecchi*, f. 89 v).

Et dans l'une de ses lettres, lui qui avait écrit des lettres importantes sur la justification par la foi³³, il ajoute que la princesse:

[...] era dotata di quella charità, humiltà et mansuetudine che si richiedeva a una eccellente christiana et che fusse regenerata per lo spirito di Dio, cioè che avesse racquistato mediante la gratia del medesimo

Sur Bourges et sur l'accueil réservé à de nombreux professeurs réformés, voir *Bourges à la Renaissance hommes de lettres, hommes de lois*, cit., *passim*.

³¹ Voir R. GORRIS CAMOS, «Pia ricevitrice di ogni cristiano»: *poésie, exil et religion autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in *Chemins de l'exil, havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVI^e siècle*, Actes du Colloque de Tours, les 8-9 novembre 2007, éd. Ch. LASTRAIOLI, J. BALSAMO, Paris, Champion, «Le Savoir de Mantice», 2010, pp. 177-223. Pour les variantes du *Capitolo* dans les vers concernant Marguerite (vv. 502-526), cf. G. B. GIRALDI, «L'autore all'opera», *Ecatommiti*, cit., III, pp. 1875-1876 et «La prima redazione del Capitolo», *Appendici*, *ibi*, p. 1973. Giralaldi ajoute deux «terzine» (vv. 520-526) consacrées aux dames de la cour de la duchesse, comme s'il voulait, de quelque façon, blanchir cet entourage si souvent attaqué pour son hétérodoxie.

³² Cf. sur la conception de la justification par la foi, *Il processo inquisitoriale di Pietro Carnesecchi (1557-1576)*, I, p. 377 sq. où il affirme devoir à Giulia Gonzaga le fait de s'être délivré de «la superstitiosa e falsa religione, intendendo per tale quella che era diversa dalla fede et dottrina insegnata a lei et a me da Valdès. In quanto quella poneva la speranza della sua salute nelle opere, dove questa la pone nella fede».

³³ Voir M. FLAMINIO, *Apologia del Beneficio di Cristo e altri scritti inediti*, a cura di D. MARCATTO, Firenze, Olschki, 1997 qui contient ses *Lettere sulla giustificazione: Della giustificazione et Della medesima giustificazione*.

Dio quella divina imagine secondo la quale siamo simili a Dio. [...] È ben vero che io presupponevo che la signora donna Giulia [Gonzaga]³⁴ et lei dovessero convenire insieme ancor quanto alle cose della religione, havendo io per opinione che la prefata madama Margherita non dissentisse ne l'articolo della giustificatione per la fede da quel modo che lo teneva la signora donna Giulia [Gonzaga].

(ff. 237-239, cf. aussi ff. 730-731)³⁵.

Le «cangiato stile» de du Bellay³⁶, le nouveau lexique de 1550 s'inspirait-il donc de ces débats qui avaient lieu à la Cour de Marguerite, une cour où l'on parlait de Dieu, comme Jodelle le révélera un peu plus tard?³⁷

³⁴ Sur Giulia Gonzaga, fidèle disciple de Valdès: S. PEYRONEL RAMBALDI, *Una gentildonna irrequieta: Giulia Gonzaga fra reti familiari e relazioni eterodosse*, Roma, Viella, 2012; G. DALL'OLIO, "Gonzaga, Giulia", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 783-787; B. AMANTE, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Zanichelli, 1896; L. MUCCITELLI, *La contessa di Fondi Giulia Gonzaga (Gazzuolo Mantovano 1513 - Napoli 1566)*, Fondi, Lo Spazio, 2002; A. DI FAZIO, *Giulia Gonzaga e il movimento di riforma*, Marina di Minturno, Caramanica, 2003; M. FIRPO, *Tra alumbraados e "spirituali". Studi su Juan de Valdès e il valdesianesimo nella crisi religiosa del 500 italiano*, Firenze, Olschki, 1990; S. PEYRONEL, *I carteggi di Giulia Gonzaga in Donne di potere nel Rinascimento*, Actes du Colloque de Milan, les 29 novembre-2 décembre 2006, Roma, Viella, 2008, pp. 709-742 et C. RUSSELL, *Giulia Gonzaga and the Religious Controversies of Sixteenth Century Italy*, Turnhout, Brepols, 2006.

³⁵ Cf. *Processo Carneseccchi*, cit., I, p. 301. Il ajoute (*ibi*, II, p. 415) un magnifique portrait de sa protectrice: «Quanto poi a quello che io dico di madama Margarita, cioè che la fusse una donna per natura reale et per regeneratione divina, volevo intendere ch'[e]lla haveva quella generosità et grandezza d'animo che conveniva a una che fusse nata di sangue reale come lei et d'altra parte era dotata di quella charità, humiltà et mansuetudine che si rechiedeva a una eccellente christiana et che fusse regenerata per lo spirito di Dio, cioè che havesse racquistato mediante la gratia de medesimo Dio quella divina imagine secondo la quale siamo simili a Dio».

³⁶ Sur ce «cangiato stile», voir R. GORRIS CAMOS, "Le ali del pensiero": échos, résonances et intertextes dans *L'Olive de du Bellay*, «Italique», XVI (2012), pp. 73-136.

³⁷ E. JODELLE, *A Tres Illustre Princesse Marguerite de France, Estienne Jodelle Parisien in Oeuvres complètes*, éd. E. BALMAS, Paris, Gallimard, 1965, I, pp. 99-102. Voir aussi les très importants sonnets *A Madame Marguerite, sœur du Roy Henry deuxiesme, depuis Duchesse de Savoye*, *ibi*, I, pp. 163-165 qui révèlent l'attitude religieuse de Marguerite, cf. le commentaire d'Enea Balmas, éd. cit., pp. 465-466 qui écrit: «parler de Dieu, dans un salon parisien de 1557, évoquer la nécessité de l'engagement qu'il réclame de nous ("Doit estre aux biens, aux maux, le seul but du Chrestien", II, v. 4), mettre énergiquement l'accent sur le nom du Christ, vrai fondement de la foi et unique espoir des chrétiens divisés... signifie adopter, involontairement peut-être, mais inévitablement, une attitude crypto-réformée». Dans ses *Christiano-*

Mais revenons à notre Collegno, ami de Carnesecchi, ami de Bernardo Tasso, ami intime de Claudio Malopera autre conseiller du duc en odeur d'hérésie et neveu de Pietro Ferrero, évêque de Vercelli, de Giuseppe Parpaglia, frère Vincenzo Parpaglia, il demande de lui faire parvenir, dans une lettre de 1561, les «due confessioni, una di Teodora di Beza, l'altra un poco più ampia di Pietro Martire [Vermigli]» que les réformés avaient présentées à Poissy³⁸.

À la lumière de ces nouvelles facettes de la personnalité de ce grand personnage un peu mystérieux (Cian écrit que nous n'avons que peu de nouvelles sur lui), ses amitiés ferraraises, son rapport privilégié avec la duchesse qui avait accueilli, ainsi qu'on le sait bien, de nombreux protégés de sa tante Renée parmi lesquels Scipione Lentolo³⁹, il est difficile de croire que Marguerite même n'eût pas encouragé ou même demandé au duc et à son cousin d'inviter l'humaniste ferrarais, d'autant plus que l'on connaît son rôle très actif joué lors du recrutement des professeurs du Studio. À sa demande, la nouvelle Université de Mondovì et celle de Torino qui suivra et qu'elle avait fortement voulues accueillent deux professeurs, Antoine de Gouvéa dont les enfants après sa mort prématurée seront soutenus par Marguerite qui paya leurs études⁴⁰ et, en 1566, le célèbre Jacques Cujas, l'un de ses protégés de Bourges, soutenu par le clan du Faur et étroitement lié à Michel de l'Hospital, dès Padoue⁴¹.

rum nostri temporis heroum, et heroinarum icones, recueil dédié à Marguerite, le poète évoque dans *Eiusdem Palladium semper inter meos lares habitum* (I, 193) son Palladium, une statuette représentant sa protectrice sous les traits de Pallas qui était pour le poète une sorte de talisman.

³⁸ Cf. n. 23 *supra*.

³⁹ Cf. R. GORRIS CAMOS, «Pia ricevitrice di ogni cristiano»: *poésie, exil et religion autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, cit. Parmi les lettres de Collegno conservées à Torino il y a aussi des lettres qui proviennent de Montargis.

⁴⁰ Marguerite par une lettre du 1^{er} avril 1565 ordonna de payer les frais de l'éducation de Manfred et de Jean de Gouvéa jusqu'à leur doctorat. Carlo Francesco di Luserna écrit que Manfred fut «allevato doppo la morte di suo padre e madre per insegnare al serenissimo duca signor nostro presente, et in età molto giovenile leggeva in tavola alli serenissimi signori» (ASTO, *Corte, Paesi per A e per B, P, m. 6: Perosa Argentina*, filza 1). Cf. «Manfredo Goveano», *DBI, ad vocem* et C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 206, n. 4 et G. GRASSI, *Dissertazione sull'Università degli Studi di Mondovì*, Mondovì, Gianandrea e figli Rossi, 1804, p. 40.

⁴¹ Voir G. C. BURAGGI, *Jacques Cujas, professeur à l'Université de Torino*, Paris, Larose et Tenin, 1809, BNF 8 Ln27 55333 [tiré de la «Nouvelle Revue historique du droit français et étranger» (1908), revue numérisée sur Gallica]; T. VALLAURI, *Storia delle Università...*, cit., II, p. 11 sq. et *Bourges à la Renaissance*, cit., p. 143, p. 152 et p. 179 pour la protection des du Faur. Marguerite lui fit payer aussi son voyage de

2. Mondovì: la cattedra e il torchio

Giraldi, blessé par l'attitude du nouveau duc qui ne lui avait même pas permis de tenir l'oraison funèbre qu'il avait préparée pour "son" Hercule, éloigné de toutes ses fonctions, pressé par des exigences économiques avait donc accepté l'invitation à l'Université de Mondovì fondée en décembre 1560: «una academia o sia università di tutte le dottrine, sì in leggi che medicina, filosofia ecc. et di più varie sorti d'arti et virtù... dotata»⁴² que le duc avait voulu peupler des «maestri migliori e più dotti in ogni ramo di studi». Le choix était tombé sur cette ville que les ducs avaient visitée lors de leur triomphal voyage de ville en ville décrit par Pellippari⁴³; la ville était d'ailleurs (Torino étant encore dans les mains des Français) l'une des plus riches et peuplées du Piémont et le duc passa une sorte d'accord tacite: moins d'impôts sur le sel, mais le financement du Studio de la part des élus⁴⁴.

En avril on nomma les réformateurs et les cours commencèrent en novembre. Par une lettre, envoyée de Fossano à la ville, le 13 novembre 1562, le duc avait établi la "chiamata" de Giraldi et sa rémunération pour un montant de «lire mille duecento»⁴⁵:

Bourges à Torino (200 écus), voir la lettre de Cujas à Pithou du 20 août 1566, Ms. Dupuy, 700, n. 34 et J. BERRIAT-SAINT PRIX, *Histoire de procédure civile et de droit criminel à la Faculté de droit de Paris*, Paris, 1821, p. 383 sq. Il vint avec sa femme, son enfant de 5 ans et son élève Dorsanne. En 1567, il fit un voyage à Venise et il en revint après avoir acheté des livres et de précieux mss. pour sa magnifique bibliothèque qui comptait environ 1300 volumes. Entre autres il y acheta les livres des basiliques qu'on lui reprocha d'avoir volés à Catherine (cf. J. BERRIAT-SAINT PRIX, *Histoire de procédure...* cit., p. 542), voir la lettre à Pithou du 20 août, *loc. cit.*, dans laquelle il écrit: «j'ai apporté de Venise les quinze premiers livres des basiliques; et du 20 jusqu'au 30, que nul n'avait encore vus».

⁴² Voir G. VERNAZZA, *Dizionario dei tipografi e dei principali intagliatori che operano negli stati Sardi di terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821*, Torino, Stamperia Reale, 1859 (rist. 1964), p. 381. Sur le Studio de Mondovì, voir: G. GRASSI, *Dissertazione sull'Università degli Studi di Mondovì*, cit.; C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit.; T. VALLAURI, *Storia delle Università...*, cit., I, pp. 187-191; *Lo studio di Mondovì*, «Studi piemontesi» (1993), pp. 183-188.

⁴³ T. MOLIGNANO, «Del libro la Tercera parte, Entrada del Mondovì», 9 octobre 1561, *Libro de Cavalleria entitulado El Cavallero Resplendor*, cit., f. t v. Cf. en outre C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 27 sq.

⁴⁴ Voir P. P. MERLIN, *Emanuele Filiberto...*, cit., p. 328 et surtout sur les détails concernant les débuts de cette Université, C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., cap. I, pp. 26-43.

⁴⁵ Voir G. GRASSI, *Dissertazione sull'Università degli Studi di Mondovì*, cit., pp. 32-33.

Havendo noi deputato et elletto il molto diletto nostro messer G. B. Giraldi di Ferrara, lettore ordinario d'umanità nell'Accademia et studio di nostra città del Mondovì. Et volendo noi che per tale ufficio sia al predetto provisto d'un ordinario e ragionevole trattenimento. C'è parso ordinarvi e comandarvi, sì come per queste nostre vi ordiniamo e commandiamo, che gli paghiate o facciate pagare od assignare ogni anno la somma de Libbre mille ducento pagabili di quartiere in quartiere. In Fossano alli tredici di novembre 1562⁴⁶.

De plus le duc lui confia la chaire de rhétorique avec un traitement de 40 écus d'or («quadrigentorum aureorum nummum stipe proposita») ⁴⁷. Le prestige de Giraldi devait être grand, les chaleureuses recommandations de la duchesse et de Collegno avaient donc atteint leur objectif. Il suffit de comparer les traitements de Giraldi avec ceux de ses collègues, personne ne gagnait plus que lui sauf deux étoiles du droit comme Cujas et Vicomercato (qui abandonne sa chaire de Paris pour Mondovì) qui, jouissant d'une renommée internationale, avaient obtenu des émoluments de 1800 livres⁴⁸. Aimone Cravetta, juriste, qui avait enseigné à Grenoble, Avignon, Ferrare, Pavie, avait obtenu comme Giraldi un traitement de 1200 livres⁴⁹. Si l'on considère le nombre et le niveau des professeurs invités (plusieurs étaient rentrés à la suite d'une loi du 18 septembre 1561, une sorte de "rientro dei cervelli" qui obligeait tous les sujets du duc à rentrer en Savoie, comme Giovanni Argentero, Cravetta...), Mondovì avait donc tous les atouts pour être un centre de premier rang.

Cian n'avait pas tous les torts de souligner la vivacité de ce milieu rendu encore plus effervescent par l'arrivée de l'imprimeur Torrentino et par la création de la "Compagnia della stampa" qui va publier dans ces années 39 éditions, dont 25 seulement en 1565⁵⁰. Arlenio publie à

⁴⁶ Archivio camerale, Concessioni, 1561 in 1563, f. 67 publié par C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 192, doc. XLIII.

⁴⁷ Cf. la lettre de Giraldi à Vettori du mois de juillet 1564, *Carteggio*, cit., n. 113, p. 392.

⁴⁸ Pour le traitement de Cujas, cf. T. VALLAURI, *Storia delle Università...*, cit., II, p. 11 qui cite le «décret» du duc: «havendo noi stabilito al magnifico nostro consigliere lettore in legi civili nella nostra Università messer Giacomo Cuiassio la somma di scuti seicento [soit 1800 livres] di tre livre nostre l'uno ogn'anno per suo ordinario tratenimento».

⁴⁹ Cf. sur Aimone Cravetta, *DBI, ad vocem*; C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., pp. 58-70 et T. VALLAURI, *Storia delle Università...*, cit., I, p. 176 sq.

⁵⁰ Voir Edit 16, www.edit16.it et G. DONDI, *L'officina libraria dei Torrentino a Mondovì*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 83-89.

tambour battant: Alberti, Ancina, Baravalle, Berga, Cicéron, quatre ouvrages de Cravetta, Girdaldi, Monochio⁵¹. Il s'agit surtout de livres in 8° (six auteurs classiques, quatre de médecine, deux de droit, trois de philosophie, un seul de sujet religieux, le *Libro molto utile a chi desidera intendere la verità della religione cattolica* de Vincent de Lerins, que fait traduire Ghislieri par Gerolamo Muzio). Le duc voulait donc d'un côté faire imprimer des livres pour le Studio⁵², de l'autre faire publier les ouvrages des professeurs qu'il avait invités, ainsi qu'il l'écrit dans une lettre à Côme de Médicis dans laquelle il exprime son désir de «aggiutare e gratificare il mio studio del Montereale, in far mettere in luce alcune fatiche desiderate da molti virtuosi»⁵³. Emmanuel-Philibert suivait ainsi la politique d'autres princes italiens (comme Côme qui, lui aussi, avait dû affronter le problème de la construction d'un état, mais aussi Alphonse d'Este qui fit arriver le grand Baldini)⁵⁴ qui avaient confié à l'imprimerie un rôle important dans leur stratégie de propagande et de construction d'une image de prince moderne. Il cherche donc un homme "espertissimo" «in caratteri antichi che nuovi, corsivi, grechi, e di altre diversità molto garbate» qui soit à même de travailler «bene et ispeditamente... come in Lione et Venetia». On voit bien comme les ambitions du duc sont grandes et il n'hésite pas à fonder une Compagnia della stampa (juin 1562) où il s'engage personnellement avec Langosco, Giorgio Castrucci, Carlo di Luserna (privilège), Collegno, Argentero et d'autres membres du Studio pour acheter les instruments nécessaires⁵⁵. La "Compagnia della stampa" renouvelée, plus tard, lors de l'arrivée de Bevilacqua à Torino, fut constituée par un "rescriptum principis" de Marguerite de France⁵⁶, duchesse de Savoie

⁵¹ Voir Edit 16, cf. www.edit16.it.

⁵² Les Jésuites, dont le Collège de Mondovì fut fondé en 1561, avaient aussi apporté des livres. Sur la rivalité entre le Collège des Jésuites et le Studio, voir *Vita e cultura a Mondovì nell'età del vescovo M. Ghislieri*, Torino, 1967, cf. surtout p. 182, n. 44.

⁵³ A.S.T. Mediceo, f. 2960, *Lettere dei Principi di Savoia alla corte di Toscana*, f. 64, lettre du 20 juillet 1562. Voir P. P. MERLIN, *Emanuele Filiberto...*, cit., p. 144.

⁵⁴ Sur Vittorio Baldini, cf. R. GORRIS CAMOS, *Prudentia perpetua: Vittorio Baldini, editore ferrarese di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi, Filosofo Platonico nel crepuscolo del Rinascimento, 1597-1997*, Atti del Convegno di studi su Francesco Patrizi, Ferrara 21-23 maggio 1997, a cura di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 211-244.

⁵⁵ Cf. G. VERNAZZA, *Dizionario dei tipografi...*, cit., pp. 380-387 et C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 98 sq.

⁵⁶ S. BASSI, «Introduzione ai manoscritti della B. N.», *I manoscritti miniati*, Torino, Officine Grafiche G. Molfese, 1980, p. XXII. Voir aussi G. VERNAZZA, *Dizionario*

qui, comme nous l'avons démontré ailleurs, avait enrichi la bibliothèque des ducs de Savoie par ses livres et manuscrits apportés dans ses coffres lors de son mariage ou reçus en don par ses auteurs *esleus* (Ronsard, Du Bellay, L'Hospital, Del Bene, Gohory...) ⁵⁷.

Ni Mondella de Biella, ni les Pellipari de Vercelli qui avaient pour tant imprimé les *Ordini nuovi* de 1561 et un livre de chevalerie *El Cavallero Resplendor* évoquant avec précision les entrées des ducs dans les villes de leurs états, n'étaient à la hauteur de la tâche ⁵⁸. Cravotto, le seul imprimeur de qualité, était à Torino ⁵⁹. Sans doute Giovanni Argenterio (il avait publié cinq ouvrages chez Torrentino alors qu'il enseignait à Pise) a joué un rôle important dans le choix de Torrentino, mais le flamand espérait aussi trouver à Mondovì un espace de liberté ⁶⁰. Le 30 juin 1562 l'imprimeur signa l'acte de fondation de la nouvelle Compagnia della Stampa ⁶¹. Lorenzo meurt en février 1563, mais ses héritiers, notamment Leonardo (qui mourra en 1566), continuèrent cette aventure sous la direction d'Arnoldo Arlenio ⁶². La compagnie

dei tipografi..., cit., pp. 31-40 qui publie le *rescriptum principis* de Marguerite, daté de Torino, le 6 mars 1573.

⁵⁷ Cf. R. GORRIS CAMOS, *La Bibliothèque de la duchesse: de la bibliothèque en feu de Renée de France à la bibliothèque éclatée de Marguerite de France, duchesse de Savoie, in Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, pp. 473-525.

⁵⁸ Voir R. GORRIS CAMOS, *Princesse des frontières*, cit., chap. VII.

⁵⁹ Sur Cravotto voir notre "Entro nella biblioteca dei duchi": *présences de Gabriele Simeoni à la Cour des Savoie, exemplaires et dédicaces* in Gabriele Simeoni. *Un courtisan entre l'Italie et la France*, Actes du Colloque international, Chambéry, les 20-21 octobre 2011, Genève, Droz, sous presse.

⁶⁰ Cf. A. MERLOTTI, *Librai, stampa e potere a Torino nel secondo Cinquecento*, in *Storia di Torino*, a cura di G. RICUPERATI, Torino, Einaudi, 1998, vol. III, pp. 575-576 où Merlotti écrit: «Sia Torrentino che Bevilacqua avevano lasciato Firenze e Venezia nella speranza di trovare nello stato sabaudo una situazione più libera dal controllo censorio anche grazie alla presenza a corte di personaggi di primo piano di cui si proclamava da più parti la segreta adesione al credo protestante (fra essi erano la stessa duchessa Margherita e il conte Bernardino di Savoia-Raconigi, che si troverà poi tra i proprietari di quote della Compagnia della stampa)». Voir aussi *Fatti attinenti all'Inquisizione e una storia generale e particolare toscana*, Firenze, Pagnai, 1781 qui affirme que Torrentino désirait s'affranchir du contrôle de l'Inquisition.

⁶¹ Voir sur les débuts et sur l'histoire de la Compagnia della stampa, C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 98 sq.

⁶² Cf. A. MERLOTTI, *Librai, stampa e potere a Torino nel secondo Cinquecento*, cit., p. 570. Sur Torrentino voir: G. J. Hoogewerff, *L'editore del Vasari: Lorenzo Torrentino*, in «Studi Vasariani», Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari, Firenze, Sansoni, 1952, p. 92 segg.; G. Dondi,

continue donc à imprimer en utilisant comme marques les armes du duc de Savoie, celle de la ville de Mondovì et l'enseigne à l'éléphant portant la devise "*Principis amor, civium felicitas*". Le duc les protège et, en novembre 1562, il interdit l'exportation des "strazze" nécessaires à la fabrication du papier pour l'imprimerie des Torrentino: «havendo indirizzato una stamperia nella diletta città nostra del Montereale, per la quale bisognerà gran quantità di carta»⁶³.

En mars 1564, Leonardo publie une sorte de "publicité" pour le Studio de Mondovì et pour la ville même, «urbis florentissimae et potentissimae condecens pulchritudo, Montis haec vere Regii amoenitas, in quem Musae etiam ipsae huius amoenitatis fama commotae, relicto Parnaso et Helicone, convolarunt sedemque sibi delegerunt sempiternam», l'*oratio* que Signorino Cuttica avait lue en 1563:

Signorini Cuticae, *Oratio de optimis studiis habita in Academia Montis Regii MDLXIII*. In Monte Regio, excudebat Leonardus Torrentinus, mense martio 1564.

Il publie des auteurs italiens comme notre GiralDI, les ouvrages des professeurs du Studio comme Cravetta, des instruments de travail comme le vocabulaire de Vopisco italien-latin, riche en termes dialectaux, le *Promptuarium*, mais aussi des auteurs français, comme Renaud Ponce qui offre à Marguerite, férue de sciences, un traité philosophique dans lequel il l'évoque comme la princesse de la paix [*"musas, quas bellum & arma procul a nobis fugarant, cum totius orbis pace (cuius tu sola autor fuisti) revocasti inter mortales"*, f. 3]:

Ad inclytam Margaritam Biturigum, Allobrogum, Subalpinorum ducem. Pontii Renaldi Draguinianensis assertiones. Ex vniuerso orbe philosophiae depromptae, & qua methodo sit formandus, qui beatus homo futurus est contextim digestae, In Monte Regali, excudebat Leonardus Torentinus, 1565, in 4°, 64 pp. [ex. BnF, X 4555 (2)]⁶⁴.

L'officina libraria..., cit., pp. 83-89. Sur ArnolDO Arlenio qui avait publié chez Froben et chez Oporin, cfr. DBI, *ad vocem* et G. B. GIRALDI, *Ecatommiti*, cit., *passim*. Voir aussi C. BONARDI, *Lo studio generale...*, cit., p. 99 qui le définit «uomo eccellente in ogni ramo di lettere ed amico de' primi letterati d'allora, particolarmente benemerito per aver curato l'edizione delle opere di Giuseppe Flavio, delle storie di Polibio e dell'Alexandra o Cassandra di Licofrone».

⁶³ Cf. A. MERLOTTI, *Librai, stampa e potere a Torino nel secondo Cinquecento*, cit., p. 574.

⁶⁴ L'ex. BnF X 4555 (2) est relié avec un autre livre publié par Torrentino, *Lau-rentii Flisci contes I. V. D. orationes duae, Ad illustrem virum Baptistam Grimaldum*

que l'on pourrait définir une sorte de *summa* philosophique, une *épi-thomé* des traités aristotéliens comme Renaud Ponce l'indique dans sa dédicace à Marguerite «quasi in breviter perstringendo & contextim ordiendo quodam totius philosophiae sacrario & thesauro» (f. 4)⁶⁵, mais qui s'insère parfaitement dans la politique culturelle de Marguerite à cette époque qui demande, un jour d'automne, à l'éminence grise de sa cour, Baccio del Bene de «facilitare, rischiarare, et abbellire con la soavità, et luminosa vaghezza della Poesia» *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote, «riducendo in una ode ciascuna virtù, et in una altra i suoi estremi vitiosi, con la via, et modi da poter discernere il bene dal male, et conseqüire quello, et fuggir questo»⁶⁶. Un ordre qui semble condenser non seulement le sujet de *La Città del vero*, mais résumer le but des *Hecatommithi* qui est celui de combattre les vices et promouvoir la vertu⁶⁷. De cet ordre ou commandement de la duchesse va naître un poème philosophique, la *Civitas veri* ou mieux la *Città del Vero*,

Hieronimi F. La dédicace à la duchesse se trouve aux pp. 3-4. Ponce affirme que grâce à la duchesse on a pu redécouvrir le savoir des Anciens («tandiu se penes reconditos Thesauros», p. 3) car elle sait encourager et protéger les savants: «ut & obscuriorum animos ad altiora provocos» (p. 4). À la fin il évoque M. A. Capra, médecin du duc: «Opt. et excell. viro Marco Antonio Caprae sereniss. ducis Emanuelis Primo Medico, & de sua Academia moderatori benemeritiss. Pontius Renaldus S.» (p. 61).

⁶⁵ Le traité est divisé en de nombreuses sections: I: «Assertiones communes de scientiarum introductione in humanum usum et foelicitatem» (pp. 5-7), après il passe à des «Assertiones» par sujet: «Assertiones logicae» (pp. 7-10); «Ex categoriis» (pp. 10-11), ecc. Il résume et commente Aristote, cf. les différentes sections: «Ex libris quatuor de coelo» (pp. 21-24); «Ex libris de ortu et interitu» (pp. 24-25); «Ex ethicis» (pp. 43-47); «Ex poetica» (pp. 52-54); «Ex rhetoricis» (pp. 54-56); «Ex re medica» (pp. 56-59). Sur le débat aristotélien à la Cour de Marguerite nous renvoyons à nos travaux sur la *Civitas veri* et notamment à R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, in «Polygraphies», F. LESTRINGANT dir., «Revue du Seizième siècle», n. 9 (2013), pp. 171-196.

⁶⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. it. 161, f. 141v°. Sur cet ouvrage voir maintenant: R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, cit., pp. 171-196 et EAD., *La Città del vero, du manuscrit de Torino au Parc des trois fleuves*, Actes de la Journée en hommage à Mario Pozzi, Morgex, le 4 mai 2012, a cura di R. GORRIS CAMOS, J.-L. FOURNEL, E. MATTIODA, Torino, Aragno, 2013.

⁶⁷ Cf. G. B. GIRALDI, *Ecatommithi*, cit., I, p. 7 où il écrit dans sa dédicace au duc: «questa mia fatica, dirizzata tutta, con molta varietà di essempli, a biasimare le viziose azioni ed a lodare le oneste; acciò che si conoscesse quanto siano da essere fuggiti i vizii e con quanto animo si debbano abbracciare le virtù, per operar bene e meritarne laude et onore in questa vita, sperandone non pure fra mortali eterna gloria, ma celesti premii doppo la morte».

magnifique hétérotopie renaissante⁶⁸, projet d'une ville imaginaire – «una Città intera e perfetta delle più compite del mondo e la meno ruinabile dal tempo e dalle incursioni» (Delbene, BM du Mans, Ms. 7, f. 149 v^o) – au plan complexe et «a raggiera», «en étoile» (sur le modèle de la *Cittadella* et des villes de l'architecte réformé Jacques Perret) et qui, contrairement à ce que Françoise Joukovski et les autres critiques pensaient, n'était pas «restée dans le pages d'un livre»⁶⁹. Mais nous y reviendrons...

En 1567, c'est encore Torrentino qui publie *Il battesimo del serenissimo prencipe di Piemonte, fatto nella città di Torino l'anno MDLXVII*⁷⁰ rédigé par Agostino Bucci⁷¹. La chronique de Bucci est conservée à la B.

⁶⁸ Cf. R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, cit., pp. 171-196. Le concept de hétérotopie est emprunté à Michel Foucault, «Des espaces autres», conférence publiée pour la première fois in «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5 (octobre 1984), pp. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. Ils sont utilisés aussi pour la mise à l'écart, comme avec les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières. Ce sont donc des lieux à l'intérieur d'une société dont ils en constituent le négatif, ou sont pour le moins en marge. Cf. aussi J.-F. STASZAK, M. LUSSAULT, *Hétérotopie*, in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, dir. J. LÉVY, M. LUSSAULT, Belin, Paris, 2003, pp. 452 et 453.

⁶⁹ F. JOUKOVSKI, *Une commande de Marguerite de Savoie: la Civitas Veri de Bartolomeo del Bene*, in *Mélanges de poésie et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, textes réunis par J. BALSAMO, Paris, Champion, 1994, pp. 465. L'auteur écrit aussi que Delbene a «choisi le latin», ce qui est faux. Il a écrit son texte en italien et il a été traduit en latin par la suite.

⁷⁰ IL BATTESIMO / DEL SERENISSIMO / PRENCIPE DI / PIEMONTE, / FATTO NELLA CITTA DI TorinoO / LANNO MDLXVII. IL IX. MARZO / Aggiuntovi alcuni componimenti Latini e Vol- // gari di diversi, scritti nella solennità di / detto Battesimo. / Nella Stamparia Ducal de' Torrentini / MDLXVII. // Nous avons consulté l'exemplaire conservé aux ASTO de Torino, Asto Corte, *Cerimoniale, Nascite e Battesimi*, mazzo I, n. 5. Exemplaires à: BN de Firenze; Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia; Biblioteca universitaria Alessandrina, Roma; Biblioteca Reale, Torino; Biblioteca nazionale universitaria, Torino; ASCT, Collezione Simeom, n. 2368. Sur les autres ouvrages publiés à l'occasion du baptême de Charles-Emmanuel, voir notre livre *Princesse des frontières*, chap. VII.

⁷¹ Sur Agostino Bucci, cf.: M. L. DOGLIO, *La letteratura a corte*, in *Storia di Torino*, cit., pp. 599-672 et R. GORRIS CAMOS, *Sous le signe des deux Amédée: L'Amedeide d'Alphonse Del Bene et le poème dynastique à la Cour de Savoie sous Charles-Emmanuel I^{er}*, «Nouvelle Revue du XVI^e siècle», 1 (1997), numéro consacré au *Poème narratif long*, dir., M.-M. FRAGONARD, Genève, Droz, pp. 73-105.

N. de Torino dans un volume manuscrit qui réunit "l'ordre" de la cérémonie⁷². Particulièrement détaillés, ces textes peignent tous les décors et les rituels du baptême du petit prince: les pièces poétiques rédigées pour l'occasion, l'ornementation de l'église, Saint-Jean dans ce cas, et des chambres du palais ornées de «bellissimi, e ricchissimi tapeti, et il celato de' luoghi principali di nuovo ricoperto di vaghi e bei colori, con fioroni et altri ornamenti lavorati à oro, con alcune belle imprese e similmente lavorate» (f. A iv r^o et v^o), de «tapeti antichi di panno d'oro e di velluto chermisino, con un'impresa d'una Sfera fatta a maglie d'oro e d'argento battuto con un tralacciamento di due lettere K e B ristrecciate insieme con il groppo antico di Savoia» (f. a v r^o), la création d'une «rue artificielle», un pont réunissant le palais et le *duomo*, «bellissimo, coperto tutto a piccioli archivolti, e ornato di verdura, con festoni et altri ornamenti» (f. a iv), pour la procession conduisant l'enfant aux fonts, l'agencement ou l'«ordre» rigoureux du cortège, les habits des personnages, le rituel, les feux d'artifice, les banquets et les jeux clôturant la journée. Le récit de Bucci est suivi de poèmes écrits pour l'occasion par Giralaldi, *Nel Battesimo del Serenissimo Principe di Piemonte* (f. B iii) qui orchestre le thème du fleuve, par Bucci même et par son frère, des vers français de Marc-Claude de Buttet et latins de Philibert Pingon⁷³, d'Onorato Drago et encore de Giralaldi, *CYNTHII IOAN. BAPTISTAE GYRALDI, Mercurius summi Iovis nuntius Serenissimo Principi, Serenissimi ac invictissimi Emmanuelis Sabbaudiae Ducis filio lustribus undis abluto felicitatem Nuntiat* (f. C iv v^o). Le texte de Bucci fut traduit en français par son propre frère, Filippo, professeur comme Giralaldi à l'Université de Mondovì⁷⁴.

Mais même en lisant les lettres de Giralaldi on a l'impression que les difficultés ne manquent pas, des livres publiés à compte d'auteur («si sono risoluti di non stampare più cosa alcuna, se non a spese de' compositori») ⁷⁵, difficultés d'avoir des exemplaires («se io potrò aver

⁷² Cf. la reproduction de quelques pages in M. L. MONCASSOLI TIBONE, *1559-2009 Ricordo del trattato di Cateau-Cambrésis*, Torino, Ananke, 2009, p. 110 sq.

⁷³ Sur Philibert Pingon, voir A. BARBERO; *Filiberto Pingone storico e uomo di potere*, in *Imagines ducum Sabaudiae. Ritratti, battaglie, imprese dei principi di Savoia nei manoscritti di Filiberto Pingone*, 1572, a cura di M. GATTULLO, Savigliano, 2009, pp. 9-13 et l'Introduction à *La Sindone dei Vangeli (Sindon Evangelica). Componimenti poetici sulla Sindone. Bolla di Papa Giulio II (1506). Pellegrinaggio di San Carlo Borromeo a Torino (1578)*, a cura di R. QUAGLIA, Biella 2010.

⁷⁴ Voir notre livre *Princesse des frontières*, cit., chap. VII.

⁷⁵ Cf. la lettre de Giralaldi à Bolognetti du 11 décembre 1565, *Carteggio*, cit., n. 121, p. 413.

tanta gratia con questi stampatori [...] che ne possa avere una decina da mandare in queste parti)»⁷⁶, difficultés de récupérer les fonds engagés). Les rapports de Girdali avec ses imprimeurs ne semblent pas être des plus simples, bien que très lié à Arlenio qui écrit des paratextes importants pour son édition: les variantes entre la *princeps* M et les ultérieures émissions sont nombreuses, ainsi que Susanna Villari vient de le démontrer et sont aussi le résultat d'interventions multiples qui orientent les corrections et les ajouts notamment dans le *Capitolo* final, mais nous y reviendrons. Alors que le livre se vend bien, l'auteur doit acheter des exemplaires pour les offrir à ses amis: «A me è stato bisogno comperarne XX, i quali mi sono costati mezzo scudo l'uno, se ne ho voluto offerire a questi Signori»⁷⁷.

Le déclin, après l'âge d'or, arriva et les années 1566-68 sont marquées par une crise profonde (18 éditions, dont quatre seulement portant la marque Torrentino), la parabole ascendante était en train de se conclure, après le passage du Studio de Mondovì à Torino en 1566; la ville qui lutta en vain avec la capitale du Piémont pour sauver ses droits⁷⁸, perdit son rôle de premier plan et rentra dans l'ombre. Alors qu'à Mondovì paraissait le *Lamento della magnifica città del Montereale per il perduto studio*⁷⁹, le duc n'appela pas Torrentino (Leonardo d'ailleurs mourait cette même année 1566), mais Luca Antonio Bevilacqua qui, après avoir dédié au petit prince son *Vocabolario volgare et latino* (Venetia, Niccolo Bevilacqua, 1567), fut invité à Torino. En 1569 l'atelier de Torrentino arrêta «ses torcoli».

Il est toutefois intéressant de voir que Mondovì continue à publier des ouvrages sous d'autres adresses, même après 1566: par exemple,

⁷⁶ Cf. la lettre de Girdali à Bolognetti du 28 septembre 1565, *Carteggio*, cit., n. 119, p. 410.

⁷⁷ Cf. la lettre de Girdali à Bolognetti du 11 décembre 1565, *Carteggio*, cit., n. 121, p. 413.

⁷⁸ Sur cette question, cf. C. BONARDI, «*La lite dello studio*», cit., p. 128 sq. et G. GRASSI, *Dissertazione sull'Università degli Studi di Mondovì*, cit., p. 72. Mondovì essaya tous les moyens, dons au duc, procès, mais le Studio passa à Torino. Girdali aussi participe aux rencontres, cf. C. BONARDI, «*La lite dello studio*», cit., p. 133, n. 5. Le comte de Collegno et Marie de Gondi aussi écrivirent des lettres au duc en janvier, février 1564, mais pour soutenir la cause de Torino. La sentence définitive date du 22 octobre 1566.

⁷⁹ *Lamento della magnifica et honorata città del Montereale per il perduto studio nuovamente composto per Biagino Ghigliocio cittadino del medemo luogo*, Nel Montereale, [Torrentino], 1567, ex. Bib. Reale de Torino, G.2.57. Cf. C. BONARDI, «*La lite dello studio*», cit., p. 151 sq.

le *De feudis* du collègue de Giraldi, Cujas⁸⁰, une opération éditoriale intéressante. En effet, si les caractères grecs utilisés pour les citations en cette langue du traité du grand juriste appartiennent à l'atelier lyonnais des frères Senneton, le libraire Cesare Farina met en vente des exemplaires Mondovì, Antonio Farina, 1567. Nous avons publié ailleurs nos recherches sur les Farina, mais il est intéressant de signaler ici que cette famille de libraires piémontais va publier dans les années suivantes à Torino (1569-1571) les nouvelles de Bandello en français⁸¹. Or, il est difficile de penser que Marguerite ne soit pas impliquée dans les circonstances de la publication à Torino, entre 1569-1571, de quatre tomes des nouvelles de Bandello en français par les Farina (Cesare publie les tome 1-2-3 et Gerolamo le tome 4) et dont un exemplaire magnifiquement relié⁸² est conservé à la Bibliothèque Reale de Torino sous la cote *I.11.20.1 (1-4)*:

I. 18. histoires tragiques, extraites des œuvres Italiennes de Bandel, & mises en langue française. Les six premières, par Pierre Boistean, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze suivantes, par Franc. de Belle-Forest, Comingeois. - A Torino: par Cesar Farine, 1569-1571. - 4 v.; 16°.

II. Tome second. Extraictes de l'Italien de Bandel, contenant encores dixhuit histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'Auteur. Par Francois de Belle-Forest, ... - A Torino: par Cesar Farine, 1570. - 878, [2] p.; 16°. ((Segn.: a-z⁸ A-2T⁸. - Iniz. xilogr. - Bianca l'ultima c.

III. Le troisieme tome des histoires tragiques, extraittes des ouures Italiennes de Bandel: contenant dix huit histoires traduittes & enrichies outre l'invention de l'Auteur. Par Francois de Belle-Forest, Comingeois. - A Torino: par Cesar Farine, 1569. - [8], 514, [6] c.; 16°. ((Segn.:⁸ a-z⁸ A-2T⁸. - Iniz. xilogr. - Bianca l'ultima c.

⁸⁰ *De feudis libri V. Quorum primus est Gerardi Nigri, secundus & tertius Oberti De Orto, iuriconsultorum Mediolanensium, quartus ex varijs incertis auctoribus antiquis, quintus imperatorum constitutiones quae ad feuda pertinent complectitur. Aucti, emendati atque etiam explicati studio et diligentia Jac. Cuiacii I.C. Cum duplici indice, vno titulo-rum, altero verborum ac rerum locupletissimo, Montis Regali, apud Anthonium Farinam, 1567.*

⁸¹ Cf. R. GORRIS CAMOS, «*Questi bei fior e pallide viole*»: *Bandello et les poètes italiens de la bibliothèque de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in "Parce que c'estoit luy...". *Giornata di Studi in memoria di Michel Simonin*, Verona, 1° ottobre 2010, dir. R. GORRIS CAMOS (sous presse).

⁸² «Leg. in cuoio del sec. 16.; sul dorso: nervature, fregi, partizione e tassello con tit. impressi in oro; segnacolo in tessuto verde; sui piatti: fregi impressi a secco; tagli colorati di rosso. - Sul contropiatto ant.: ex libris (Vittorio Emanuele 2.); sul front.: nota ms. di possesso non identificata».

IV: Le quatriesme tome des histoires tragiques, partie extraites des ceures Italiennes du Bandel, & partie de l'inuention de l'Auteur francois. Contenant vingt-six histoires, enrichies & ornees auec plus de disligence que les precedentes. Par Francois de Belle-Forest, Comingeois. - A Torino: par Ierosme Farine, 1571. - 875, [5] p.; 16°. ((Segn.: a-z⁸ A-2I⁸. - Iniz. xilogr. e fregi tipogr.

Trop d'indices laissent supposer, sinon une commande, au moins des connivences profondes entre Cesare Farina, libraire appartenant à une famille d'imprimeurs-libraires originaire de Cuneo⁸³ et, depuis toujours, au service du parti français⁸⁴, actifs entre Lyon et Torino [marque: «un congegno di ruote per far colare la farina dentro un vaso sostenuto da una cornucopia» et devise "*Hydria farinae non deficiet*"] et l'entourage français et hétérodoxe de Marguerite.

Était-ce une réponse aux *Hecathommiti* ou bien la passion de la duchesse pour les romans⁸⁵ et les nouvelles qui avait favorisé les éditions Torinoises de cet auteur qui, réfugié en France à Agen à partir de 1541 à la suite de Costanza Fregoso (qu'il avait rencontrée à Vérone où il avait séjourné 6 ans, Fregoso était le commandant du *presidio* de la ville)⁸⁶, avait déjà offert à Marguerite de France (*Il Bandello a madama Margarita di Francia figliuola de cristianissimo re Francesco*), en 1544, un *canzoniere* manuscrit (autographe) intitulé *Alcuni Fragmenti de le rime*, accompagné d'une dédicace (datée "D'Agens alli 2 di maggio MDXLIII") et d'une splendide CANZONE DEL BANDELLO DE LE DIVINE DOTI DI MADAMA MARGARITA DI FRANCIA FIGLIUOLA DEL CRISTANISSIMO RE FRANCESCO I, dans laquelle nous retrouvons plu-

⁸³ Cf. A. PASCAL, *Il marchesato di Saluzzo*, cit., p. 236.

⁸⁴ Giovanni Farina imprime, en 1550, des *Ordonnances royales* pour Bernardino Silva qui adresse une lettre à René de Birague, cf. M. BERSANO-BEGEY, 512. Cf. aussi *ibi*, pp. 10, 486, 500, 512. Sur la famille Farina, cf. H. BAUDRIER, 148-149 et *passim*; M. BERSANO-BEGEY, *ad vocem* et G. VERNAZZA, *Dizionario dei tipografi...*, cit., p. 161 sq.

⁸⁵ Elle finance des éditions des *Amadis* de Gohory (Pomar, 1574) qui lui envoie des livres de Paracelse et de musique, actuellement conservés à la BN de Torino, mais les affinités électives avec Farina sont peut-être d'un autre genre. Cf. R. GORRIS CAMOS, *La Bibliothèque de la duchesse*, cit., *passim*.

⁸⁶ Veuve en juillet 1541, après l'assassinat de son mari par les envoyés de Charles Quint, Costanza se réfugie à Agen où Bandello va rester jusqu'en 1561. En 1538, Brucioli l'avait insérée dans ses *Dialogi*, IV, XX, «Delle contemplatione di Iddio». Ses rapports avec J.-C. Scaliger sont connus (cf. les sonnets CXCVIII et CXCIX); l'humaniste lui adresse de nombreux poèmes et le recueil des *Thaumantia ad divam Constantiam Rangoniam*, in *Poematia ad illustr. Constantiam Rangoniam*, Lugduni, G. et Beringos fratres, 1546, pp. 105-143.

sieurs thèmes *esleus* chers aux poètes de Marguerite: l'envol néoplatonicien, le mythe d'Icare⁸⁷.

Mais ce qui est encore plus intéressant pour nous est de découvrir que Baccio Tinghi, l'auteur du *Zibaldone*, longtemps attribué à GiralDI, mais qui ne contient que quatre lettres «commendatizie» soit de recommandation (à Antoine-Marie de Savoie, f. 58; à Girolamo della Rovere, ff. 53-54; à Tommaso Langosco, ff. 57-58; à Francesco Asinari, f. 64-65)⁸⁸ de notre auteur, fréquentait, avec assiduité lors de son séjour Torinnois en 1564 pour proposer la vente de fontaines salées au duc de la part de Capponi, la boutique Torinnoise des Farina où il passait de longs après-midi à lire Ovide, dit-il⁸⁹. Une boutique pleine de livres dangereux, si dangereux que Cesare Farina qui était en train de devenir le responsable de la nouvelle *Compagnia della stampa* Torinnoise, fut arrêté... Or, Cesare Farina que nous trouvons à Lyon en 1558 en tant que témoin d'un acte relatif à la succession de Luxembourg de Gabiano⁹⁰, collabore avec des libraires réformés et publie, sans trop de succès (il a des dettes envers Filippo Tinghi qui réclame cet argent à son frère)⁹¹ des ouvrages scientifiques: en 1554, Mattioli, *Epistolarum medicinalium* et, en 1564, Fernel, *Medicina Ad Henricum II Galliarum* (BnF, T30 6 A).

Le réseau des libraires et de leurs agents entre Lyon, Mondovì, Torino est intéressant et encore plein de surprises...

⁸⁷ *Rime di Matteo Bandello, tratte da un codice della regia biblioteca di Torino, e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa, Torino, Pomba e figli, 1816* (édition moderne par M. DANZI, Torino, Einaudi, 1989).

⁸⁸ Cf. sur ces lettres G. B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., pp. 59-60 et les lettres nn. 108, 109, 110, 111.

⁸⁹ Cf. B. TINGHI, *Zibaldone*, a cura di D. MAESTRI, Torino, Tirrenia stampatori, 1995, p. 49, p. 55, p. 113, p. 150 et ID., *Potere e cortegiania nella seconda metà del Cinquecento: Il Discorso sul servire un gran principe e uno Zibaldone pseudo-giraldiano*, «Schifanoia», 12 (1991), p. 91 sq. Il raconte son voyage à Torino chez Emmanuel-Philibert et Marguerite. Tinghi aimait passer de longs moments à lire dans la boutique d'Antonio Farina: «E andandomene a bottega di messer Antonio Farina libraro, stetti a leggere l'Ovidio dell'Anguillaro, tanto che vennono l'ore dedicate a que suono che ne mantiene in vita con l'armonia delle scodelle», p. 113; «non sapendo che altro farmi, me ne andai in bottega d'Antonio Farina libraro, dove stetti un pezzo a leggere. Et venutomi annoia, me ne andai alquanto triste per Torinoo e fuor della porta insio alle mulina e ritornai», p. 150.

⁹⁰ Sur cette famille d'imprimeurs italiens provenant de Asti, cf. E. BALMAS, *Librai italiani a Lione*, in *Il Rinascimento a Lione*, Actes du Colloque de Macerata, les 6-11 mai 1985, a cura di A. POSSENTI, G. MASTRANGELO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, 1, pp. 63-82 et BAUDRIER, *ad vocem*.

⁹¹ Filippo était le frère de Baccio.

3. *La neige de Giraldi*

Giraldi passa donc trois ans à Mondovì; ses lettres montrent tout d'abord qu'il vécut une période assez paisible⁹² qui lui permit d'enseigner, d'écrire des poèmes de circonstances pour le duc malade (1563), pour ses amis, pour ses collègues, pour Gerolamo della Rovere, de reprendre en main ses *Hecathommiti*, ses *Dialoghi*, son *Ercole*, de s'occuper de sa famille, d'Olimpio qu'il recommande à della Rovere, via son ami Collegno⁹³, mais aussi de sa fille mal mariée⁹⁴. Mais Mondovì n'était pas Ferrare...

Il souffre de son isolément, du manque d'un véritable foyer intellectuel, la Cour de Rivoli est loin (Mondovì est à 90 km de Torino), alors qu'à Ferrare la Cour et le Studio étaient presque un seul lieu, les échanges fréquents et favorisés (parfois même rendus complexes) par ce microcosme de briques rouges, mais qui avait su concentrer les esprits les plus doués de l'époque.

«Fra questi sassi non vi è chi si diletta di quegli studi a' quali e lei [Bolognetti] e me hanno prodotti i cieli»⁹⁵; l'amertume de Cinthio éclate dans certaines de ses lettres et la nostalgie (dans le sens propre du terme de *nostos*), le *desiderium patriae* est poignant bien que souvent caché derrière le *decorum*, la poétique de l'éloge, la politesse de cour. Le jeu des dédicaces qui connote les *Hecathommiti* est le fruit d'un savant équilibre, d'une double allégeance, aux Este, «signori naturali»⁹⁶, et aux Savoie et d'une rencontre entre les muses ferraraises et piémontaises, mais dans ses textes, dans ses nouvelles noires comme l'abyme

⁹² Cf. la lettre de Giraldi à Pietro Vettori de juillet 1564, G. B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., n. 113, pp. 393-394.

⁹³ Cf. la lettre de Giraldi à Antonio Maria di Savoia del 24 luglio 1563, *Carteggio*, cit., n. 105, pp. 378-379.

⁹⁴ A ce propos il écrit, de Mondovì, une lettre inédite du 13 décembre 1563 et conservée aux Asto de Torino, Fonds Savoia-Collegno, *Lettere di Principi diversi, Principi di Savoia Collegno*, mazzo 87 dans laquelle il se plaint de son gendre Matteo Caselli, mari de Fulvia, et il demande à Collegno d'intervenir: «I travagli che mi da ms. Matteo mio genero con questa inconstantia di voler gire hoggi qua, et diman là, mi danno cagion di pregare v.s. ill.ma che [...] mi degni di fargli quelle sospensioni che so qu'ella saprà, et potrà fare dal suo non stare in casa mia, ove egli è tenuto da Figliuolo, con sua moglie». Voir aussi sur ce sujet la lettre à Bolognetti du 2 mars 1566, *Carteggio*, cit., n. 123, p. 417.

⁹⁵ Cf. la lettre de Giraldi à Bolognetti du 12 février 1566, *Carteggio*, cit., n. 122, p. 415.

⁹⁶ Cf. la lettre de Giraldi à Bolognetti du 2 mars 1566, *Carteggio*, cit., n. 123, p. 416.

de l'âme humaine qu'elles savent sonder lucidement, dans ses lettres qu'il écrit du Piémont et dans le *Discorso* le poète enlève son masque... Médecin de son âme, comme son ami fraternel, Bernardo Tasso lui écrit à la mort d'Hercule, «voi medesimo, con quelle ragioni e con quegli argomenti che per consolazione d'altrui sete solito di allegare, sgombrate il vostro dolore, poi che medico più perfetto di queste infirmità difficilmente si potrebbe trovare»⁹⁷, la sagesse du philosophe – «sì prudente filosofo consolare» le définit toujours Bernardo –⁹⁸ se brise sur ces rochers ou s'insinue dans l'exploration des labyrinthes de l'âme humaine, dans les plis les plus secrets du mal qu'il sait sonder comme peu d'auteurs.

La brisure identitaire est évidente et dans la lettre adressée à Antoine-Marie de Savoie, à l'occasion de la maladie d'Emmanuel-Philibert de 1563, c'est encore le juste persécuté, l'exilé qui parle: «lasciata la patria mia e tutti i suoi beni, si sia ridotto, quasi nell'estremo della sua vecchiezza, insieme con i figliuoli e tutta la famiglia, a vivere sotto così raro e felice presidio»⁹⁹. Les lettres de cette période montrent une sorte de dédoublement. D'un côté il écrit aux amis ferrarais, aux collègues humanistes, comme Lollio, des lettres qui sont de petits traités d'art poétique, des réflexions sur les échanges de leurs ouvrages littéraires ou sur l'art oratoire qu'il définit «sola dominatrice de' cuori umani», ou encore des prises de position en faveur de la langue vulgaire... alors qu'à Della Rovere et aux fonctionnaires de la cour des Savoie (Antoine-Marie excepté, pour lequel il semble éprouver une vraie amitié ou au moins de la reconnaissance...) il écrit des lettres de circonstance ou de recommandation. Dans ces lettres il recommande Tinghi, «carissimo amico»; il se plaint sans cesse de son arthrite («podagra») qui ne s'améliore pas dans ce climat humide et froid qui lui interdit de se rendre à la cour ou même de sortir: «At podagrae, ne dicam atritidos, dolores, qui me diu vexant, votum meum impediunt quominus te adeam, et coram quantum te colam ac venerer verbis declarem et re ostendam»¹⁰⁰. Il écrit à Francesco Asinari, comte de Camerana: «podagrae dolores me, iam menses tres, pessime habue-

⁹⁷ Lettre de Bernardo Tasso à Giraldi, de Venise, 18 octobre 1559, *Carteggio*, cit., n. 94*, p. 357.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Cf. la lettre de Giraldi à Antoine-Marie de Savoie, *Carteggio*, cit., n. 106, p. 380.

¹⁰⁰ Cf. la lettre de Giraldi à Gerolamo della Rovere de mars 1563, *Carteggio*, cit., n. 108, p. 384.

runt, quorum causa me in hunc aerem et valde in incommodam aeris constitutionem conieci»¹⁰¹. Les images d'emmurement, d'emprisonnement sont nombreuses et récurrentes. Dans ses lettres à Bolognetti il se décrit presque emprisonné dans sa chambre: «se forse Iddio non mi concedesse grazia di potermi muovere delle confine della camera, tra' quali mi tengono in ceppi le gotte malvagie»¹⁰². Le grand Cinthio est prisonnier de sa maladie, mais aussi de ce mur de neige qui l'isole du reste du monde.

Mondovì, le 13 février 1566:

Signor mio, è venuta qui la neve alta alla misura di un nuomo, la quale mi ha impedito lo andare a Torino e però non ho potuto operare cosa alcuna in presenza intorno al privilegio ch'ella desidera¹⁰³.

Le malaise est désormais évident et tout en envoyant un peu partout ses *Hecathommiti* (souvent à ses frais), il se plaint de son exil:

Io mi vo comportanto quanto meglio posso sotto questo cielo non molto amico alla natura ed all'età mia, e vi sto carico di molte cure, fra le quali mi è acerbissima questa della figliuola mia, per averla impiegata in messer Matteo, scoglio nel qual han fatto naufragio tutte le mie contentezze¹⁰⁴.

Mais de ce naufrage annoncé dès sa première lettre, clin d'œil probable aux textes anciens sur l'exil, ainsi qu'à Du Bellay qui partant de France trébuche sur le seuil de sa porte¹⁰⁵, est issu l'un des ouvrages les plus fascinants de notre auteur, son recueil de nouvelles qui, bien qu'écrit pour la plupart avant son départ (cf. les lettres de Cavalcanti et de Piccolomini), comme S. Villari l'a bien démontré dans son édi-

¹⁰¹ Cf. la lettre de Girdali à Francesco Asinari de mars 1564, *Carteggio*, cit., n. 110, p. 387.

¹⁰² Cf. la lettre de Girdali à Bolognetti du 11 décembre 1565, *Carteggio*, cit., n. 121, p. 413.

¹⁰³ Cf. la lettre de Girdali à Bolognetti du 13 février 1566, *Carteggio*, cit., n. 122, p. 414.

¹⁰⁴ Cf. la lettre de Girdali à Bolognetti du 2 mars 1566, *Carteggio*, cit., n. 123, p. 417.

¹⁰⁵ Cf. J. DU BELLAY, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, éd. J. JOLLIFFE, Genève, Droz, 1974, sonnet 25, p. 92. où le poète imite Pétrarque «Benedetto sia'l giorno e 'l mese e l'anno, E la stagione, e 'l tempo e 'l punto», mais en le transformant en «Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure, et le point», mais aussi Homère et Ovide.

tion¹⁰⁶, trouve ici, parmi ces rochers et ce ciel ennemi, son dernier visage, un visage complexe et foisonnant, mais où Giralaldi a condensé le fruit amer de ses années au service des princes, leur ingratitude inhumaine, mais aussi ses espoirs les plus profonds en la vertu des hommes justes et persécutés.

4. *La parole et le désir: les labyrinthes des Hecathommiti*

Un anti-*Décameron* ferrarais ou un *Heptameron* ferraro-piémontais? La question de la genèse des *Hecathommiti* est complexe: si l'on sait que Giralaldi avait déjà composé une constellation de 70 nouvelles (donc un *Heptameron*) pour son recueil dès ses années ferraraises (lettre à Cavalcanti)¹⁰⁷, il est certain que lors de son séjour piémontais il a retravaillé à la composition, voire à la disposition de son recueil, à ce système complexe de textes et paratextes qui s'entrecroisent, se multiplient comme un magnifique jeu de boîtes chinoises et qui jettent une nouvelle lumière sur ce recueil monumental où il enchâsse les *Dialoghi* qui sont, comme le reste, le miroir fidèle des débats éthico-pédagogiques¹⁰⁸ de la cour de la duchesse, passionnée de romans et de nouvelles (*Amadis* et *Bandello*, mais aussi des récits de sa tante, Marguerite de Navarre) ainsi qu'on le sait, mais aussi de poésie morale et de *moral filosofia*¹⁰⁹, et dont on retrouve l'écho dans les œuvres de ses auteurs les plus fidèles et notamment dans le recueil Rochefort de l'Université d'Harvard¹¹⁰.

Monument à l'honneur des princes, savante stratégie de célébration des Este et des Savoie, ainsi que de leur cour, témoignant de cette double allégeance, le paratexte des *Hecathommiti* donne aussi une caution de vérité historique au recueil, tout en innovant profondément le genre par sa composition qui n'est sûrement pas le fruit des circons-

¹⁰⁶ Cf. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., I, p. XIII sq.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ «Le istanze etico-pedagogiche costituiscono la ragione primaria della scrittura e caratterizzano tutto il percorso giraldiano», a écrit Susanna Villari dans son «Introducion» à G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., I, p. XV.

¹⁰⁹ Cf. notre travail sur sa bibliothèque, R. GORRIS CAMOS, *La Bibliothèque de la duchesse*, cit., *passim*.

¹¹⁰ Voir le ms. Fr. 337 de *Rime françoise*, Houghton Library, Harvard University. Sur ce recueil voir D. SPEZIARI, *Les sonnets du recueil ms. Fr. 337 de "Rime françoise" de la Houghton Library (Harvard University)*, Thèse dir. par Rosanna Gorris Camos, Université de Vérone, 2009.

tances ou du hasard. Arlenio, comme Rabelais dans ses célèbres prologues, mettait en garde le lecteur quand il affirmait: «Eccovi, nobilissimi spiriti il fine degli *Ecatommiti*, ne' quali vederete che l'auttore favoleggiando, altro vi ha posto per entro, che favole, quantunque essi abbiano da cento favole il nome»¹¹¹. Derrière les fables «la substantificque moelle», derrière les nouvelles une visée éthique et pédagogique qu'il ne cache pas et qu'il met en évidence dans les renvois intertextuels, dans les paratextes, dans les poèmes où l'*exemplum* de la nouvelle perd sa dimension particulière pour devenir universelle. Il s'agit d'ailleurs d'un *topos* qui revient comme un refrain dans les paratextes des romans, souvent mis en cause en tant que pleins de mensonges («menteries espagnoles») et attaqués pour leur inutilité¹¹².

Comme la reine qui a confié au paratexte de l'*Heptameron* une valeur paradigmatique annonçant déjà ce fleuve nommé désir qui emporte loin, très loin l'humanité vers les dérives du vice et du péché, voire de la cruauté – les nouvelles noires ne manquent pas chez la Reine (par ex. la nouvelle 32) ainsi que les martyres de la chasteté comme la muletière de la nouvelle 2 – Giraldis il ne faut pas l'oublier – et son ami Bernardo Tasso (qui écrit d'ailleurs une constellation de textes magnifiques en l'honneur de Marguerite et qui lui offre sa traduction des psaumes)¹¹³ le sait bien quand il évoque sa capacité de sécher les larmes du deuil par les paroles de la *consolatio* – connaît les cordes secrètes par lesquelles la rhétorique sait mouvoir les passions... L'art d'émouvoir les affections, cette rhétorique des passions¹¹⁴ dont Giraldis, professeur de rhétorique, est un maître extraordinaire et à laquelle l'auteur de l'*Heptameron* a fait recours dans son recueil où le savant

¹¹¹ «Arlenio Arnaldo a' gentili spiriti», in G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., III, p. 1840.

¹¹² Cf. M. SIMONIN, *La disgrâce d'Amadis*, «Studi francesi», XXVIII, 1 (1984), pp. 12-20.

¹¹³ Voir A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Riforma in Francia e in Italia*, in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne*, a cura di R. GORRIS CAMOS, Fasano, Schena, 2012, pp. 158-218 et R. GORRIS CAMOS, «*Questi bei fior e pallide viole*»: *Bandello et les poètes italiens de la bibliothèque de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, cit.

¹¹⁴ Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000. Voir aussi R. GORRIS CAMOS, «*Ung corps, ung coeur, ung vouloir, une envoye*»: *Marguerite de Navarre et la rhétorique des passions*, in *La sensibilité della ragione, Studi in omaggio a Franco Piva*, a cura di R. GORRIS CAMOS et Alii, Verona, Fiorini, 2012, pp. 259-279.

équilibre entre devis et récit, ce «double apparat» semble annoncer le modèle structural adopté par Giralaldi¹¹⁵.

La poétique de la nouvelle met en lumière l'importance du *movere* et prend pour matière «larmes et misères extremes», tout comme la tragédie, autre genre où notre Giralaldi excelle et qui «ne traite, d'après ses théoriciens français qui imitent notre auteur, que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de fortune, que bannissements, guerres, famines, captivités. Exécrables cruautés de Tyrans, en bref, que larmes et misères extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune: car tout cela n'émouvrait pas aisément et à peine m'arracherait-il une larme de l'œil, vu que la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soi, qu'étant meme en bref et nuement dit, engendre en nous quelque passion»¹¹⁶. La poétique suggère ainsi comme matière ces passions de l'âme que Giralaldi peint, mais qu'il veut aussi bien évidemment endiguer et de quelque façon ordonner. La rhétorique des passions pour émouvoir, *movere*, met en scène l'horreur et sous prétexte de *docere* descend au fond de l'abyme du mal non sans toutefois une complaisance et un goût du morbide, un plaisir qui deviendra encore plus évident dans les histoires tragiques de Boastuau et de Belleforest qui ne tarderont pas d'arriver à la cour de Torino, juste après les *Hecathomiti* (vers 1570)¹¹⁷. «La rhétorique – écrit G. Mathieu-Castellani – interroge la parole vive dans la relation au désir»¹¹⁸.

Or, Marguerite, passionnée comme les Este et les Savoie, de romans chevaleresques, ces *gallicanae ambubaie* ou «menteries espagnoles», qui hantaient selon Calcagnini les pensées de Messer Lodovico, possédait un précieux manuscrit de l'*Heptaméron*, mais bien probablement aussi l'édition Gruget de 1559 (d'ailleurs les livres français circulaient à la Cour de la duchesse, peuplée de Français et Françaises, et

¹¹⁵ Voir M.-F. PRÉJUS, *Narration et démonstration: le double apparat présentatif dans les Ecatommiti de Giralaldi Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen Age à la Renaissance, Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310.

¹¹⁶ Jean de LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, 1572, éd. F. WEST, Manchester U.P, 1939, p. 24.

¹¹⁷ Cf. *supra*.

¹¹⁸ G. MATHIEU-CASTELLANI, *La rhétorique des passions*, cit., IV^e de couverture.

dans le Studio où enseignaient plusieurs professeurs français, par ex. le professeur de botanique Beruvio (Benedetto Bernuyo) qui venait de Tours¹¹⁹; Torino d'ailleurs reste française jusqu'en 1562). La duchesse avait apporté avec elle, dans les nombreux coffres contenant son magnifique trousseau, plusieurs livres et mss. parmi lesquels deux ouvrages de sa tante et marraine. La BN de Torino conserve en effet un manuscrit réunissant l'*Heptameron* et le *Miroir de Jhesus Christ crucifié* (Ms. L V 4) qui avait été offert à la princesse à l'occasion de son mariage avec Emmanuel-Philibert¹²⁰. Marguerite s'intéresse beaucoup à ce genre, la nouvelle, et l'édition lyonnaise de 1555 du *Decameron* en italien¹²¹, sera justement dédiée à la nouvelle Muse des poètes, entourée de "nuovo e celeste choro di Muse" et esprit très proche de celui de sa tante.

Les rapports entre Giraldi et Renée d'ailleurs ne peuvent exclure qu'il ait pu lire l'*Heptameron* dès Ferrare, on connaît en effet les rapports entre Marguerite et la duchesse Renée; le fidèle ami de Giraldi,

¹¹⁹ Cf. G. GRASSI, *Dissertazione sull'Università degli Studi di Mondovì*, cit., p. 40.

¹²⁰ BN de Torino, L V 4, papier, milieu du XVI^e siècle, cursive gothique, plusieurs mains. Dans la marge du f. 14 v^o, une note d'Adrien de Thou. La filigrane est proche de Briquet nn. 11038-39 (main festonnée surmontée d'une couronne avec P sur le dos de la main) qui proviennent du sud-est de la France, de la première moitié du XVI^e siècle. Sur ce Ms. de l'*Heptameron*, voir l'édition de R. SALMINEN, Genève, Droz, 1999, pp. XXVII-XXVIII et B. PEYRON, *Codices Italici Taurinensis Athenaei*, cit., p. 274: «quod ab auctore Margaritae Franciae oblatum est, quodque postea una cum aliis compleribus codicibus eximia ista in bibliotheca viri sui Emmanuelis Philiberti transtulit». Voir aussi l'édition du *Miroir* par L. FONTANELLA, Alessandria, dell'Orso, 1984, p. 370. Ce ms. a été gravement endommagé lors de l'incendie de 1904; environ la moitié de chaque page a été perdue, parfois il ne reste que quelques lambeaux. Des 233 ff. du ms., 219 ff. ont été conservés, il manque 9 ff. au début et 5 ff. à la fin. L'*Heptameron* s'arrête au f. 191 et il est suivi d'une *Table des nouvelles* et, à partir du f. 195 r^o, du Ms. du *Miroir de Jhesus Christ crucifié* qui s'achève au f. 219 v^o. Ces deux ouvrages sont aussi reliés ensemble dans le Ms. BnF fr. 1525. Voir sur l'*Heptameron* et les rapports de son auteur avec les milieux hétérodoxes italiens: R. GORRIS CAMOS, *Le fleuve et le pré: rhétorique du cœur et de l'esprit dans l'Heptameron de Marguerite de Navarre*, in *Pratiques de la rhétorique dans la littérature de la fin du Moyen Age et de la première modernité*, Actes du Colloque de Wolfenbüttel, les 9-11 octobre 2003, Herzog August Bibliothek, Turnhout, Brepols, 2008.

¹²¹ *Il Decamerone... Aggiunteci le annotazioni di tutti quei luoghi che di queste cento novelle da monsig. Bembo... sono stati nelle sue prose allegati*, In Lione, appresso Guilielmo Rovillio, 1555, 932, [26] p., ill, in -16°. Exemplaires: Bibliothèque Ambrosiana de Milan, BN de Firenze, Bib. du Musée Poldi Pezzoli de Milan, BN de Roma, Bib. Royale de Torino et Bib. de l' Arsenal. Les belles illustrations ornent les ff. 17, 93 224, 414m 498, 592, 614, 716 et le début de la dernière journée.

Bernardo Tasso était en effet secrétaire de l'une et avait séjourné à la Cour de l'autre.

La reine fait d'ailleurs débattre la signification morale du récit par ses devisants et multiplie ses devis et inaugure ce modèle qui sera repris par Giralaldi. La sage Oisille, chef moral de la brigade des devisants, mais aussi Géburon ne sont pas sans affinités avec le sage Fabio, «capo di questo nostro viaggio» et porte-parole de l'auteur, qui gouverne le groupe des devisants de Giralaldi. Les deux groupes de devisants présentent aussi de nombreuses affinités de nombre et de caractère¹²².

«La parfaite amitié et l'amour en Dieu sont une souveraine consolation aux échecs de l'existence, mais c'est d'abord dans le siècle que l'homme doit faire son salut, notamment par un mariage chrétien... cimenté non par la passion, source d'infinis désordres mais par une amitié qui se confirme avec le temps»¹²³. Comme Marguerite, Giralaldi prône donc «l'amour marié», mais l'*Heptameron* n'est pas un livre prédicant: tout en se livrant à une interrogation incessante sur l'homme le recueil allie le rire et les larmes dans une savante *Gélocacrye*. Si pour les devisants de la reine «de l'homme et de la femme, le meilleur ne vaut rien», pour Giralaldi la condition humaine est encore plus labyrinthique, rendue plus sombre par une dialectique du soupçon, du faux-semblant, du mentir, du masque, déjà présente dans les nouvelles de la reine, mais qui assume chez Giralaldi une dimension obsessionnelle, théâtrale. Il accumule les effets oratoires et les figures rhétoriques du *movere* et du *commuovere*: oxymorons, antithèses, accumulations synonymiques, accumulations de phrases consécutives... Il met en scène sur un fond classique, à l'ombre de Tite-Live (*Titi Livi ab Urbe condita*,

¹²² Le nombre des devisants, cinq hommes et cinq femmes; Ponzio et Flaminio ressemblent à Hircan, Saffredent et Simontault, une sorte de *trio* de cyniques, taxés d'antiféminisme; Géburon le sage, ressemble à Fabio; Fulvia évoque Nomerfide. Voir sur les devisants de l'*Heptameron*, G. MATHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992. Sur les caractères des devisants des *Hecathommiti*, cf. l'Introduction de S. Villari à son édition, cit., p. XXV.

¹²³ M. BIDEAUX, «Marguerite de Navarre», in GRENTE, *Dictionnaire de la littérature du XVI^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 sous la direction de Michel Simonin, revu par Catherine Magnien-Simonin, *ad vocem*. Sur la conception du mariage de Giralaldi voir R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli Ecatommiti del Giralaldi*, in *Studi di letteratura italiana per Vilitio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 553-76 et F. BERTINI, «*Havere a la giustitia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giralaldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, «Quaderni Aldo Palazzeschi. Nuova serie», 2008 [CR de S. VILLARI in UM 31, cf. www.cinquecentofrancese.it].

V, 41. 1-2), et de Sénèque, mais aussi des romans grecs ou byzantins, des scènes de crime et de mort.

Le déluge de Caunterets, la peste de Firenze, ne sont qu'une pause, un incident dans la vie des devisants qui reprendront bientôt leur chemin presque purifiés par leur expérience collective, par une sorte de thérapie du récit. Dans les *Hecathommiti* le voyage n'est plus thérapeutique, il s'agit d'un voyage sans issue, une anabase au fond du gouffre de l'âme humaine, au fond de ces vallées profondes des vices où règne la *feritas* et que nous retrouverons dans les grottes et le labyrinthe des vices de la *Città del vero*. Ici le but ne peut être que l'exil et la souffrance. Car, s'il est vrai que le cercle se clôt par le retour au point de départ, l'expérience du mal, cathartique autant qu'on le veut, ne semble pas, chez GiralDI, avoir d'issue heureuse. Le seul remède possible est la sagesse, mais cette sagesse, incarnée par Fabio-Giambattista et magnifiquement théorisée dans les *Dialoghi*, ne semble pas appartenir à cette terre. Le goût amer du *Discorso* se cache déjà dans les plis les plus secrets des *Hecathommiti* et, selon nous, dans l'âme et dans l'œuvre de GiralDI depuis toujours.

Il n'y a «plus dangereux venin que celui qui est dissimulé» écrit la reine qui attaque tout genre de «couverture»; chez GiralDI, les *aulae arcana* et la simulation qui règnent à la cour sont plus dangereux que la mort. Pour lui, dans cet hiver de sa vie, ces «vernaculae nugae» deviennent quelque chose de terriblement sérieux où la rhétorique des passions atteint sa perfection: «gli ho richiamati (come si suol dire) sotto la lima, e vi ho messa quella maggior diligenza che mi hanno conceduta i noiosi travagli dell'animo e la indisposizione del corpo, acciò che, se non divenissero perfettamente tersi e politi, almeno potessero comparire men rozzi e rugginosi meno»¹²⁴. S'il avait voulu offrir à Ferrare la primauté dans ce domaine aussi (florentin par définition), sa nouvelle condition d'exilé, la *mutatione del suo stato* l'amène à insérer son recueil dans une nouvelle dimension ainsi que l'épigraphie latine et les paratextes (lettres-dédicaces, introduction, capitolo (OF, XLVI), manchettes, table des arguments qui sert comme répertoire d'aphorismes et sentences...) le montrent: «vita damnare, vitae ac moribus consulere» («condamner les vices et avoir soin de la vie et mœurs des hommes»)¹²⁵. La dimension éthique et philosophique du texte de-

¹²⁴ Cf. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., I, p. 9.

¹²⁵ *Ivi*, I, p. 3.

vient fondamentale, le recueil est une sorte de mode d'emploi pour arriver à la vie heureuse visant «al mantenimento delle republiche e alla felicità civile»¹²⁶, sans toutefois y parvenir. La fortune (soit bien tempérée par la volonté, «complicate relazioni tra virtù, fortuna, provvidenza, libero arbitrio, vengono analizzate conciliando gli apporti delle teorie filosofiche di epoca classica con quelli del pensiero cristiano», écrit S. Villari)¹²⁷ guette en effet le destin de l'homme et lui interdit de dépasser cet état d'incertitude et d'égarement qui hante l'auteur et dont le labyrinthe est l'emblème par excellence. Il essaie en vain de «uscire de' laberinti che intricatissimi, si sono proposti, mentre che qui viviamo, come sovente smarriamo la dritta strada, e ci andiamo, come ciechi, agirando per la torta», mais ce labyrinthe l'engloutit comme des sables mouvants. Le guide est prisonnier de son texte qui assume des dimensions exagérées, qui se dilate, s'élargit, tout en se fragmentant, de façon démesurée, mais qui est un tout où tout s'emboîte et se reflète dans un jeu d'ombres et de lumières. L'architecture du recueil est rigoureuse, l'on passe de la morale privée à la morale publique, dans une tentative de dresser un code éthique, mais la rigueur se lézarde aux vents d'influences les plus diverses et contradictoires, anciennes et modernes: Tite-Live, Sénèque (*De clementia*), Alberti, les martyrologes, l'Arioste qui «fa capolino» un peu partout, même dans son amarissime *Discorso* (ainsi que Walter Moretti l'a très bien montré) et les poèmes chevaleresques, les autres recueils de nouvelles, la Bible, les chroniques ferraraises, les traités et les romans humanistes, le récit et l'*exemplum* édifiants, l'histoire contemporaine. *Peregrin*, comme le célèbre protagoniste du roman de Caviceo, GiralDI fait accomplir à ses nouvelles si denses un pas vers ces infinies pérégrinations qui seront la matière du roman baroque. Le serpent maniériste¹²⁸ a pénétré dans cet univers et les nouvelles gothiques ressemblent comme des sœurs jumelles aux nouvelles noires de la reine de Navarre et annoncent celles *nerissime* des traducteurs de Bandello, de Boaistuau et de Belleforest que la duchesse fera publier à Torino par les Farina et qui semblent une réponse francophone à la vogue des *Hecathommiti*...

¹²⁶ *Ibi*, p. 241.

¹²⁷ *Ibi*, I, p. LXX.

¹²⁸ Voir M. PIERI, *La strategia edificante degli Ecatommiti*, «Esperienze letterarie», 3 (1978), p. 57. Voir aussi les «fontane della prova» et leur jardin, in G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., II, 931 sq. et l'«Introduction», *ibi*, p. XXXII-XXXIII.

La montagne du prologue de Marguerite est d'ailleurs haute et sauvage (rien à voir avec la «*petite montaignette* pleine de divers arbrisseaux sur la cyme de laquelle y avoit un palays avec une belle et grande court au millieu accompagnée de galleries, salles et chambres toutes et chascune d'icelles à part soy, tres belles et enrichies de plaisantes painctures à veoir:... et les jardins beaux à merveille avec puyz de tresfresches caves» (f. 8 r°, traduction de Le Maçon), et est peuplée d'ours et de contrebandiers, une montagne terrible et noire comme le climat "à la Bergman"¹²⁹ de la nouvelle allemande (n. 32)¹³⁰, une montagne dont on ne peut atteindre le sommet que par des efforts surhumains, par la mort des hommes et des bêtes, des épreuves dignes d'une quête chevaleresque et romanesque. Ce n'est plus le climat solaire du recueil florentin («il sole è alto e il caldo è grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi... Qui è bello e fresco stare...»), le pré aux histoires de Marguerite est un lieu ambigu, «beau et plaisant» (p. 67), mais le long de la rivière du Gave, donc dangereux, et «où les arbres sont si feuillus que le soleil ne sauroit percer l'ombre, ny eschauffer la frescheur», ce pré est le lieu de la parole thérapeutique, le lieu des secrets du cœur et du corps, des récits blancs et surtout noirs, évoquant les péchés de la chair, incestes et adultères, meurtres et viols, les tourbillons de ce «fleuve nommé désir»¹³¹ qui souvent emporte les hommes dans un vertige de sang et de mort, des récits que les abbés écoutent morbidement, cachés derrière les haies, et qui démontrent toute leur ignorance en n'écoutant que les histoires et non pas les débats qui les suivent.

Giraldi de même, tout comme la reine, n'hésite pas à mettre en scène des femmes fortes, des *virago*, à l'image de la duchesse, sorte de réincarnation et héritière spirituelle de sa tante. Comme Marguerite de Navarre, notre auteur évoque la «*turbida e nera acqua, la quale era raccolta in un cannaletto, che ad uno sporco luogo tutta la conduceva*»¹³² et le fleuve des «*male opere*» [«*così in un medesimo fiume ebbero il guiderdon delle lor male opere l'adultero e la infedel moglie*» (I,

¹²⁹ Cf. M. de NAVARRE, *Heptaméron*, éd. S. DE REYFF, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, p. 19.

¹³⁰ Cf. M. de NAVARRE, *Heptaméron*, éd. N. CAZAURAN, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2000, pp. 353-359 (nos citations, sauf indication différente, sont tirées de cette édition). Très importante et indispensable est aussi la belle édition de R. SALMINEN, *L'Heptaméron*, Genève, Droz, 1999.

¹³¹ Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *La conversation conteuse*, cit., p. 41.

¹³² G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., II, 932.

611)¹³³]. Une eau trouble et sale qui amène meurtres, viols, adultères, tragiques vengeances, crimes sadiques, tortures inhumaines... Si les «torrens spirituels et angeliques» de Briçonnet – l'eau est l'une de ses métaphores *esleues* –¹³⁴ se transforment dans le Prologue indiciaire de l'*Heptaméron*, se gonflent à démesure et deviennent des fleuves en crue où se mêlent l'eau, la terre et le sang des hommes¹³⁵. Giraldi va encore plus loin et joue toutes les cordes du *pathos*, «signore delle menti nostre», il utilise toutes les ressources de la rhétorique des passions, un répertoire dont il connaissait bien les fonctions, il peint l'horreur comme seulement certains peintres ferrarais ont su peindre les diverses facettes de la Renaissance inquiète qui connote de la ville des Este. Il écrit à l'ombre de Dosso Dossi, de ses satyres et ses nymphes, de ses *Baccanali*, de ses *chiaroscuro*, de ses couleurs si vives et si émouvantes, mais aussi troublantes comme le sourire de son *Buffone*¹³⁶. La Renaissance ferraraise est une Renaissance irrégulière, inquiète et inquiétante, comme l'exposition de Bruxelles, mais aussi des études récentes sur la violence rituelle et sur l'exotisme ont su le démontrer¹³⁷. Ses

¹³³ *Ibi*, I, 611.

¹³⁴ Cf. R. D. COTTRELL, *La Grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, Paris, Champion, 1995, p. 22; PH. DE LAJARTE, *Autour d'un paradoxe: les Nouvelles de Marguerite de Navarre et sa correspondance avec Briçonnet*, in *Marguerite de Navarre 1492-1992*, Actes du Colloque international de Pau (1992), textes réunis par N. CAZAURAN et J. DAUPHINÉ, Mont-de-Marsan Editions Interuniversitaires-SPEC, 1995, pp. 595-634 et A. MAGALHÃES, "Trouver une eaue vive et saine": la cura del corpo e dell'anima nell'opera di Margherita di Navarra, in *Le salut par les eaux et par les herbes: medicina e letteratura tra Italia e Francia nel Cinquecento e nel Seicento*, dirigé par R. GORRIS CAMOS, Verona, Cierre Grafica, 2012, pp. 227-262.

¹³⁵ Sur le prologue, voir: C.-G. DUBOIS, *Fonds mythique et jeu des sens dans le Prologue de l'Heptaméron, Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, THR, CLXXVII, Genève, Droz, 1980, pp. 151-168; et PH. DE LAJARTE, *Le Prologue de l'Heptameron et le processus de production de l'œuvre*, in *La Nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. SOZZI et présentées par V. L. SAULNIER, Centre d'Études Franco-Italien, Univ. de Torino et de Savoie, Bib. Franco Simone II, Genève, Slatkine, 1981, pp. 397-423; Y. DELÈGUE, *Autour de deux prologues: l'Heptaméron est-il un Anti-Boccace?*, «Travaux de linguistique et de littérature», Université de Strasbourg, IV, 2 (1966), pp. 23-37.

¹³⁶ Sur Dosso Dossi, voir *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogue de l'exposition de Ferrare, dirigé par A. BAYER, Ferrare, Ferrare Arte, 1998 et A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, Cittadella*, Bertinocello, 1994.

¹³⁷ Voir les livres de G. RICCI, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002 et *Id.*, *I giovani, i morti. Sfide al Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

couleurs orientales, ses rêves de croisade et de *cose turchesche*, son érotisme diffus, ses ombres rongent de l'intérieur ses nouvelles où le diable se promène un peu partout et où le bien et le mal s'affrontent sans fin. La grille paratextuelle que Girdali applique pour endiguer ces aspects irréguliers, pour transformer ou punir les hommes coupables, pour exorciser les vices se plie, se brise dans ses vertigineuses descentes au fond du gouffre du mal et de la *feritas*.

Il n'a d'ailleurs jamais été souligné comme l'*Heptameron* est non seulement peuplé de diables – le “diable taquine tous”, s’amuse et batifole par-ci par-là – mais d’anges. Or, ces anges, comme ces jeux en noir et blanc, ces jeux d’ombre et de lumière que Marguerite, «Regina pietate morum quam generis stemmatibus ac diademate clarior» (lettre d’Érasme à Marguerite)¹³⁸ se plaît à alterner dans ses nouvelles (à la nouvelle blanche, n. 24, s’oppose la nouvelle noire, n. 32)¹³⁹, montent et descendent de l’échelle (cf. la belle vision de Brucioli: «vidi come una scala... et per quella gran moltitudine di angeli scendono posandosi intorno alla felicissima, et bene nata alma, e con dolce melodia dicieno, ritorna anima benedetta in cielo», *Dialogo tredicesimo*, f. 21).

Si les anges de lumière se transforment souvent en “diable de midi” (cf. Paul, II, *Corinthiens*, 11, 14) (n. 46, n. 22), les humbles, nourris de cette “angelorum esca” dont parle Briçonnet (I, 138 sq.), comme la muletière de la n. 2, sœur Marie Heroët de la n. 22, la dame de Robertval de la n. 67 et tant d’autres femmes et hommes vertueux ont acquis, grâce à la Parole et à la Grâce de Dieu, “la sapience des anges” (p. 474). «Il faut donc conclure, écrit Marguerite dans le débat de la nouvelle 51, *Perfidie et cruauté d’un Duc italien* – ce récit est consacré à la cruauté des hommes (et notamment du duc d’Urbain) dans lequel s’emboîte, dans le débat, la terrible anecdote du gentilhomme de Rivole qui tue et torture ses ennemis (pp. 472-473), plus diabolique que le diable même – que ceux qui sont humbles et bas, et de petite portée... seront remplis de la *sapience des anges*». La série des martyres de la vertu, presque sanctifiées après leur mort héroïque, ainsi que l’évocation de leurs tourments qui en font des saintes *post mortem*, ne fait que faire

¹³⁸ Lettre d’Érasme à Marguerite du 13 août 1527, *Opera omnia*, pp. 118-119. Voir aussi sur ces lettres: M. MANN PHILIPS, *Marguerite de Navarre et Érasme. Une rencontre*, «Revue de Littérature comparée», 52 (1978), pp. 194-201.

¹³⁹ Sur ces contrastes et ces jeux entre noir et blanc, cf. *Heptameron*, cit., pp. 200, 215, 296, 670.

ressortir leur valeur d'*exemplum*, mais aussi certains frissons sadiques comme la nouvelle V, 10 de la princesse Modesta (dont le nom est paradigmatique). Les visées morales assez (peut-être trop, c'est comme s'il voulait les blanchir, les couvrir d'un manteau de neige...) évi-dentes n'interdisent pas les frissons du plaisir et du désir. Le corps, même momifié, minéralisé, allégorisé (la fontaine) est beau d'une étrange et inquiétante beauté. Le lecteur – les lectrices notamment – sont capturés dans le piège tendu par ce *maestro delle anime*.

Le succès est immense et il suffit de voir encore les très nombreuses éditions conservées en Italie (à Torino sont conservées au moins cinq exemplaires de l'édition Torrentino 1565) mais aussi en France, les somptueuses reliures comme celle qui couvre l'exemplaire BnF en trois volumes (Rés Y² 22 (1-2-3), reliés aux armes du duc d'Angoulême, Charles de Valois, fils naturel de Charles IX¹⁴⁰. Les *Hecathommiti* entrent dans la bibliothèque de la reine de France, Louise de Lorraine où l'on trouve parmi ses 83 livres les *Hecathommiti*. La belle traduction française par l'infatigable Chappuys¹⁴¹, est dédiée à la duchesse de Retz, reine du Salon vert enamouré de l'Arioste et belle-sœur de la gouvernante de Charles Emmanuel, Marie de Gondi, l'une des dames les plus importantes («Madama la Grande», on l'appelait) de la Cour de Marguerite¹⁴².

¹⁴⁰ Les bibliothèques parisiennes conservent de nombreux exemplaires des *Hecathommiti* qui présentent des caractéristiques intéressantes. Dans l'ex. BnF, Rés. Y² 2309-2310, *ex-libris* du Collège des Augustiniens de Paris, par exemple, les *Dialoghi* sont insérés après la dédicace à Emmanuel-Philibert; l'exemplaire Rés. Y² 10781-82 présente un *ex-libris* Constanti, daté 1628; la Bibliothèque de l' Arsenal conserve les exemplaires: 8° BL 29041 relié en 6 tomes (premier tome les paratextes, les suivants les 5 *dèche*) et 8° BL 20042 (1-2).

¹⁴¹ PREMIER VOLVME // DES // CENT EXCEL- // LENTES NOUVELLES // DE M. IEAN BAPTISTE // Giraldy Cynthien, Gentil- // homme Ferrarois, // Contenant plusieurs beaux exemples & notables histoires, partie tragicques, partie plaisantes & agreables, // qui tendent à blasmer les vices, & former les moeurs d'un chacun: // MIS D'ITALIEN EN FRANCOIS // PAR // GABRIEL CHAPPVYS Tourangeau. // A MADAME LA DUCHESSE // DE RETZ. // A PARIS. // pour Abel L'Angelier Libraire iuré au premier pilier // de la grande salle du Palais. // M.D.LXXXIII. // AVEC PRIVILEGE DV ROY. Sur Giraldi en France voir notre "Jean Baptiste Gyraldi Cynthien Gentilhomme Ferrarois": *il Cinthio in Francia*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, Atti del Convegno di Ferrara, 1-2 dicembre 2004, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI, M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 77-129.

¹⁴² Sur Marie de Gondi, comtesse de Pancalieri, femme Claude de Savoie-Racónis et sœur d'Albert de Gondi, cf. DBI, *ad vocem*; *Nunziature di Savoia*, a cura di F. FONZI, Roma, 1960, pp. 93, 101, 131, 178, 261, 287; A. PASCAL, *L'Ammiraglia di Coligny. Giacomina di Montbel contessa d'Entremont (1541-1599)*, Torino, Deputazione Su-

5. La città del vero: *une ville en papier*

La V^e deca est une galerie de femmes vertueuses (Selene, Dorotea, Filippa, Modesta) probablement composée après 1549-50 et dédiée à Marguerite¹⁴³, autre Pallas de la vertu. Calotima (IV, 9) et Filotima (V, 3) elle aussi, la duchesse évoque et convoque des martyres de la vertu, comme Leuca et Modesta, princesse noire, victime tragique de ce vice – «l'intemperanza» – tant décrié et auquel Baccio del Bene consacre – dans sa première version de la *Città de vero* en 17 journées (les *Hecathommiti* aussi étaient tout d'abord organisés en «giornate»)¹⁴⁴ dont nous avons retrouvé à Torino le ms. endommagé par l'incendie de 1904 –¹⁴⁵ la «Undecima giornata» et la «Giornata duodecima»¹⁴⁶. Nous voyons ainsi dans cette première version de la *Città del vero* (assez différente de la version conservée à Munich) Marguerite en compagnie d'Aristote remonter en bateau (la «nave» des *Hecathommiti* est importante, pas de pré aux récits, mais un lieu qui est connoté par l'instabilité et des risques continus, une allégorie des dangers et de la fragilité de la vie) «la valle dell'intemperanza» et s'arrêter, avec Vittoria Colonna et «con altre gran Principesse» pour «veder passare la rappresentazione de le infermitadi et infamie che seguano gli intemperanti ne' diletti di Bacco et di Venere».

Un château, une princesse vertueuse et un philosophe *mystagogus*, voilà les éléments de départ de ce merveilleux voyage initiatique que la duchesse de Savoie accomplit, avec son cortège, dans *La Città del*

balpina di storia Patria, 1962, pp. 51, 306, 308, 378, et maintenant R. GORRIS CAMOS, *Princesse des frontières*, cit., chap. VII. Grangier l'appelle dans ses *Pastorales* de 1567: «mesnagere des herbis du parc de Pancalier, laquelle (à ce qu'elle me dict) estoit toujours comme une autre Nymphé aux pieds de sa Dyane». Giraldi dans son *Capitolo* (vv. 520-525) utilise la même métaphore pour les dames de la duchesse.

¹⁴³ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., II, pp. 808-956. Giraldi souligne la culture de la duchesse («de' più gravi e migliori autori, maneggiati da lei con assidua mano»), mais surtout met en relief sa dignité royale par la récurrence de l'adjectif «real/reali» et par l'emploi du mot «reina». «Donna real, cui desiderio ardente...» est d'ailleurs le premier vers du *madrigale* que Giraldi enchâsse dans la dédicace.

¹⁴⁴ *Ibi*, p. XXI.

¹⁴⁵ Cf. R. GORRIS CAMOS, '*Una notte d'inferno*': autour de l'incendie de la Bibliothèque Nationale de Torino: livres détruits, livres rescapés, Actes du Colloque de Cambridge, *Renaissance Libraries and Collections*, 16-17 septembre 2012, in *Les labyrinthes de l'esprit*, éd. de R. GORRIS CAMOS et A. VANAUTGAERDEN, cit.

¹⁴⁶ Nous avons comparé le Ms. de Torino et le Ms. de Munich à l'occasion de la Journée en honneur de Mario Pozzi in R. GORRIS CAMOS, *La Città del vero, du manuscrit de Torino au Parc des trois fleuves*, cit., pp. 1-30.

*vero*¹⁴⁷ de Baccio del Bene, qui ne sera publiée qu'en 1609, à Paris, en latin, chez Drouart, mais dont nous avons étudié ailleurs les deux mss. italiens de Munich et de Torino¹⁴⁸. Œuvre de commande née en 1565, à l'ombre d'Aristote, mais aussi de Dante et de Du Bellay, à la cour de Marguerite, au château de Rivoli, la *Città del vero* amène le lecteur dans un itinéraire complexe et fascinant, par monts et vallées, à travers les fleuves impétueux et les antres souterrains des vices, les plaines et les palais des vertus jusqu'à la montagne sacrée de la *Sapientia*¹⁴⁹. Or, ce parcours qui n'est pas linéaire mais, comme la vie de

¹⁴⁷ Voir le répertoire latin des *codices* italiens de la Bibliothèque de Torino rédigé par B. PEYRON, *Codices Italici manu exarati qui in bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem 26 ianuarii 1904 asservabantur / recensuit, illustravit Bernardinus Peyron; praemituntur C. Frati Italica praefatio et elenchus operum B. Peyroni typis impressorum*, Taurini, apud C. Clausen, 1904 (Ex Off. Typ. Regia J. B. Paravia Et Soc.), p. 189, qui décrit le Ms. disparu: «Chartaceus, ineunte saec. XVII exaratus, constat paginis num. notatis 480, in 4°. Uti videtur autographus. Incipit proemium: *Raggio de l'alma e gloriosa luce. / Stella hor del ciel più altero / Mia vita in terra, honor, sostegno e Duce, etc.* Ethicam Aristotelicam poetica forma reddere studuit auctor. Margherita a Francia, mater Caroli Emmanuelis I inducitur in Scenam, veluti princeps poematia persona».

¹⁴⁸ Cf. München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex ital. 161, 230 ff. Nous remercions la Bayerische Staatsbibliothek qui nous a envoyé un microfilm du Ms. Ce ms. est cité aussi par R. J. SEALY, *The Palace Academy of Henry III*, Genève, Droz, 1981, p. 161, n. 41. La traduction latine a été publiée en 1609 dans: CIVITAS VERI / SIVE MORUM / BARTHOLOMEI / DELBENE PATRICII / FLORENTINI / AD CHRISTIANISSIMUM HENRICUM III. FRANCO- / RUM ET POLONIAE REGEM / Aristotelis de moribus doctrinam, / carmine et picturis complexa, / et illustrata Commentariis / THEODORI MARCILII / Professoris Elo- / quentiae Regii. / [grec] / PARISIIS / Apud Ambrosium et Hiero- / nimum Drouart sub scuto / Solari via Iacoboea. / M. DC. IX. / (nous citerons désormais le livre comme C.V.). Notre collègue Patrizia Castelli, professeur d'Ictonologie de l'Université de Ferrare, a publié, en décembre 2001, chez Phénix Editions (Ivry-sur-Seine), une édition anastatique, patronnée par le Centro Bardi. La Bibliothèque Royale de Torino possède un exemplaire, avec dédicace au Duc de Savoie, de la *Civitas Veri* [Torino, Bib. Reale, G 38 (3)]. Un autre ex. est conservé à la Fondation Firpo de Torino (FIRPO.1728). La BnF possède un exemplaire de dédicace à Henri IV (Rés. R 249). Sur la *Civitas Veri*, voir: F. A. YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947, pp. 110-114 (traduction française par Th. Chaucheyras, Paris, PUF, 1996, pp. 146-157); K. MEERHOF, *Illustration à l'Éthique à Nicomaque*, in *Rhétorique et image*, Amsterdam, 1995, pp. 117-135 maintenant in *Entre logique et littérature. Autour de Philippe Melancthon*, Orléans, Paradigme, 2001, pp. 119-150; F. JOUKOVSKI, *Une commande de Marguerite de Savoie: la Civitas Veri de Bartolomeo del Bene*, in *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, textes réunis par J. BALSAMO, Paris, Champion, 1994, pp. 465-479.

¹⁴⁹ Sur la *Città del vero* voir aussi: R. GORRIS CAMOS, "La città del vero": éthique, politique, poésie à la Cour de Marguerite de France, duchesse de Savoie, in *Decir lo verda-*

l'homme, suit des détours et des tracés sinueux, des montées et des descentes, voire des immersions et des ascensions, accompagne le lecteur de l'ancre souterrain de la *feritas* à la flamme qui brûle sur l'acropole des vertus intellectuelles, «*imago mentis inflammata studio veritatis*». Sur les grandes routes des vertus morales, le long des fleuves des plaisirs et des souffrances, dans les marécages et les nuées de vices, Marguerite, nouvelle Béatrice, avance avec ses deux dames-étoiles¹⁵⁰, accompagnée par Aristote en personne et par l'auteur. Ce poème étrange, fascinant et complexe par sa genèse, sa signification allégorique, éthique, politique mais aussi mystique et secrète, est non seulement un «bouquet aux vertus de la duchesse»¹⁵¹, une allégorie en images, une *épitomé* de l'*Éthique* à *Nicomaque*, mais une tentative d'harmoniser les dissonances, sous le signe d'Orphée et de sa musique incantatoire, de concilier Aristote et Platon, sous la tutelle du néoplatonisme et de ses académies bien connues par l'auteur florentin, *fuoruscito*, poète exilé comme Dante¹⁵². Dans cette méditation poétique sur les

dero en los siglos XVI-XVII: lengua, estética, doctrina / Dire le vrai aux XVI^e-XVII^e siècles: langue, esthétique, doctrine, Colloque de la Casa de Velázquez, Madrid, les 4-6 novembre 2004, Madrid, Casa de Velázquez (sous presse).

¹⁵⁰ *Civitas Veri*, p. 13, et expliqué par le commentaire de Marcile, p. 22: «Lunae Reginam ipsam similem fecit. Est enim Luna *siderum regina*, ut apud Horatium in carmine saeculari, et *astrorum decus*, ut apud Virgilium lib. IX Aeneid. & *siderum mater*, tu Apuleij Milesiis lib. XI. Eademque Aeschilo [grec], *honoratissima stellarum, noctis ocellus*. Comites autem Reginae puellas cum stellis Lunae vicinis comparavit». Voir aussi F. A. YATES, cit., p. 150: «Marguerite (toujours identifiable grâce à la fleur de lys de la France que porte sa robe) et les deux dames de compagnie qui escortent la reine comme deux étoiles gravitant autour de la Lune, atteignent le grand mont qui s'élève au cœur de la Cité de la Vérité». Grâce au Ms. de la *Città del Vero* de Munich nous avons pu identifier les deux demoiselles. Il s'agit de Philiberte de Seyssel ("Philiberta da Sessel, figliola del Marchese della Ciambre", Ms., f. 280), fille aînée de Jean de Seyssel, marquis de la Chambre, voir sur elle M. de SEYSEL-CRESSIEU, *La Maison de Seyssel, ses origines*, Grenoble, 1900, I, p. 246. Cf. Jean Grangier, *Les Pastorales*, cit., f. 95. L'autre demoiselle est Caterina Tornabuoni, membre de la famille Delbene (épouse de Julien Delbene, fils de Barthélemy, cf. Ms. 161, f. 275), dame de Louise de Lorraine (1579) et de Catherine de Médicis (1583), cf. J.-F. DUBOST, *La France italienne XVI^e-XVII^e siècle*, cit., p. 444 et la *Généalogie* des Delbene dans les *Annexes*. Dans le Ms. 7 de la Bibliothèque du Mans, Delbene, très affectueux à sa belle-fille, offre un poème à *Madama Caterina Tornabuoni* (f. 22). Cf. aussi B. del Bene, *A Caterina Tornabuona Del Bene una delle dame di Madama*, in *Rime di Bartolomeo del Bene*, Livorno, D. Poggiali, 1799, pp. 8-9.

¹⁵¹ A. STEGMANN, *Les cheminements spirituels de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1978, p. 200.

¹⁵² Sur Bartolomeo Delbene, voir: P. PROCACCIOLI, *Bartolomeo Delbene*, in *Dizio-*

vertus aristotéliennes et sur le bonheur, issue de l'Éthique à Nicomaque dont l'auteur suit assez fidèlement l'enchaînement des vertus¹⁵³, le lecteur, par étapes successives, de palais en temple, d'antré en grotte, suit, dans ces trente journées, un parcours ascendant qui, des portes des sens, le conduit au centre, à la «montagne de l'esprit»¹⁵⁴, de la *sapientia*. Dans ce texte, qui sera orné de merveilleuses planches gravées par Thomas de Leu, les vices et les vertus, véritables «morales en action»¹⁵⁵, s'affrontent dans une somptueuse psychomachie éclairée

nario biografico degli italiani, XXXVI, Roma, 1988, pp. 330-333; J. BALSAMO, *Les Delbene à la cour de France*, in *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, C.I.R.R.I., 1993, pp. 61-76; L. A. COLLIARD, *Un dottore dell'Ateneo Patavino alla corte di Francia: Pierre d'Elbène (1550-1590)*, Verona, 1973; ID., *Philippe Desportes in due odi inedite al suo amico italo-francese Barthélemy D'Elbène*, Verona, 1991; P. COUDERC, *Les poésies d'un Florentin à la cour de France au XVI^e siècle (B. D.)*, «Giornale storico della letteratura italiana», XVII (1891), pp. 1-45.

¹⁵³ Sur l'Éthique à Nicomaque, voir: R. A. GAUTHIER éd., *L'Éthique à Nicomaque*, tome I – Première partie, Introduction, Louvain-La-Neuve, Peeters- Nauwelaerts, 2002; R. BODEUS, *Le Philosophe et la Cité. Recherches sur les rapports entre morale et politique dans la pensée d'Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1982; ID., *Aristote. La justice et la cité*, Paris, PUF, 1996; ID., *Politique et philosophie chez Aristote, Recueil d'études*, Namur, Société des Etudes classiques, 1991; A. KENNY, *Aristotle on the Perfect Life*, Oxford, 1992; S. VERGNIERES, *Ethique et Politique chez Aristote*, Paris, PUF, 1995; *Aristoteles Die Nikomachische Ethik*, dir. par O. HOFFE, Berlin, Akademie Verlag, 1995; P. AUBENQUE, *La prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963.

Sur l'EN à la Renaissance, cf. G. WIELAND *The Reception and Interpretation of Aristotle's Ethics in Cambridge History of Late Medieval Philosophy 1100-1600*, éd. N. KRETZNANN, Cambridge, C.U.P., pp. 657-672; *L'excellence de la vie sur l'Éthique à Nicomaque et l'Éthique à Eudème d'Aristote*, études sous la direction de G. ROMAYER DHERBEY, Paris, Vrin, 2002; J. KRAYE, *Renaissance Commentaries on the N. E.*, in *Vocabulary of Teaching and Research between the Middle Ages and Renaissance*, éd. O. WEIJERS, Turnhout, Brepols, pp. 96-117; D. A. LINES, *Aristotle's in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650): the Universities and Problem of Moral Education*, Leiden, Boston, Köln, 2002; P. ROSSOTTI POGLIANO, *L'Etica a Nicomaco nel 500 francese*, «Studi francesi», LXIII (1977), pp. 394-406; Ch. B. SCHMITT, *Aristotle's Ethics in the Sixteenth Century: Some Preliminary Considerations*, in *Ethik in Humanismus*, éd. W. RÜEGG, D. WUTTKE, Boppard am Rhein; H. BOLDT, «Beiträge zur Humanismusforschung», V (1979), pp. 87-112 et N. STRUEEVER, *Theory as Practice: Ethical Inquiry in the Renaissance*, Chicago UP, 1992.

¹⁵⁴ Sur le thème des ascensions spirituelles, voir l'ed. di R. GORRIS CAMOS, «*Les montagnes de l'esprit*»: *imaginaire et histoire de la montagne au XVI^e siècle*, Aoste, Musement, 2005.

¹⁵⁵ Cf. P. EICHEL-LOJKINE, *L'allégorie entre raison et image*, in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par B. PERES-JEAN et P. EICHEL-LOJKINE, Paris, Champion, 2004, p. 319.

par le commentaire de l'humaniste Marcile qui, en 1609, remplace le commentaire italien rédigé par Del Bene. Ce dernier déclarait dans son texte vouloir «trattare... poeticamente, et succintamente delle virtù morali, et de i loro estremi vitiosi, secondo la eccellentissima et admirable dottrina, et ordine di Aristotele contenuto nei suoi libri della sua *Ethica à Nicomaco*, non traducendola, ma solo trahendo da quella i precetti, et capi più degni sustantiali et necessarij di essere intesi, et tenuti a memoria da quelle persone che desiderano per la scienza, et più dritta via di parvenir alla vera felicità attiva, o contemplativa tale quale l'huomo la può in questo corso humano acquistare» (f. 141). Un texte donc qui concentre trois formes topiques de l'allégorie: le récit allégorique, les personnifications d'abstractions, les vices et les vertus dans ce cas, et l'exégèse allégorique (double, par l'auteur dans le Ms. italien et par l'humaniste dans l'édition en latin)¹⁵⁶ et utilise, dans la version imprimée, la «puissance suggestive de l'image, son impact, sur l'imagination et sur la mémoire»¹⁵⁷.

Ce voyage en dix-sept journées (Ms. de Torino) et après en trente journées (Ms. de Munich), de la porte de l'Ouï au temple de la *Sapientia*, la plus haute et excellente des vertus, est, non seulement, un parcours qui suit le philosophe d'assez près et une analyse détaillée des différentes vertus et de leurs dérives vicieuses, mais aussi une mise en scène de la recherche que Marguerite accomplit pour «se connaître» et pour approfondir les secrets de dame Philosophie. En compagnie de ses deux dames, richement habillées et représentant la vie active et la vie contemplative, une sorte de Marthe et de Marie¹⁵⁸, et portant son «manteau à la royale», émaillé de lys de France (et dans le ms. contenant son trousseau nous avons d'ailleurs retrouvé «ung manteau à la Royale de velours violet foudré d'hermine tout dyapré d'or et la cotte et manchot de mesme»)¹⁵⁹, elle suit Aristote, comme Dante, Virgile.

Or, ce voyage initiatique sur ces chemins escarpés, dans des labyrinthes (voir, par exemple, celui de l'Avarice, vice aussi souvent évoqué par Giraldi), dans ces descentes au fond de l'abîme pour com-

¹⁵⁶ *Ibi*, p. 315.

¹⁵⁷ *Ibi*.

¹⁵⁸ Sur ce double visage, entre Marthe et Marie, qui appartenait aussi à Marguerite de Navarre, voir: R. D. COTTRELL, *La Grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, cit., p. 9 sq.

¹⁵⁹ Voir le Ms. BnF fr. 3119, *Mémoire de tous les objects d'ameublement qu'il faut pour Madame, seur du Roy*, f. 51v°.

prendre la nature, les conditions d'épanouissement et de déviation de la vertu présente de nombreux points communs avec les *Hecathommiti* et, notamment avec les *Dialoghi*, qui marquent le passage à une réflexion éthique et philosophique «à plus haut sens». Arlenio, nous l'avons vu, mettait en garde le lecteur: «Eccovi, nobilissimi spirito il fine degli *Ecatommiti*, né quali vederete che l'autore favoleggiando, altro vi ha posto per entro che favole, quantunque essi abbiano da certo favore il nome»¹⁶⁰. Derrière les fables se cache un sens autre; les nouvelles véhiculent un sens éthique et pédagogique que Giralaldi condense et illustre dans ses trois magnifiques dialogues, «nucleo ideologico della raccolta»¹⁶¹, enchâssés, comme des pierres précieuses, entre les deux groupes de cinq *deche*.

En effet ses *Dialoghi della vita civile*, dédiés au petit prince Charles-Emmanuel, dont la «complémentarité» avec les récits a été désormais bien mise en évidence par la critique¹⁶², sont une pause dans le récit, mais aussi une sorte de *speculum principis*, fondé sur les théories d'Aristote, qui devrait mener à la perfection morale, au «bonheur [qui est] l'opération parfaite, née de la vertu, dans une vie parfaite»¹⁶³. Il s'agit d'un traité théorico-philosophique, ayant les ambitions d'une «pédagogie intégrale» qui aboutirait à la possibilité de bâtir une société parfaite à travers la formation éthique du citoyen et du Prince¹⁶⁴.

¹⁶⁰ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., III, p. 1840.

¹⁶¹ *Ibi*, p. XVII.

¹⁶² Voir par exemple G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 51-60 et naturellement l'édition de Susanna Villari, cit., p. XIX.

À Venise à la Biblioteca dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti (cote: II 7 0 24) on trouve aussi une édition séparée des *Dialoghi*: *Libro di M. Giovanbattista Giralaldi Cinthio nobile ferrarese nel quale si contengono tre dialoghi della vita civile*, Nel Monte Regale, appresso Lionardo Torrentino, 1565, 8° [8], 224 pp. [mais 239 pp.].

¹⁶³ La «felicità [è] operation perfetta dell'anima, nata da ottima virtù, nella vita perfetta...», *Hecathommiti*, Venise, Scotto, 1566, f. 9. Giralaldi écrit d'ailleurs, dans la dédicace de son livre de nouvelles, publié à l'ombre d'Emmanuel-Philibert et de Marguerite, ses maîtres et ses principaux dédicataires: «questa mia fatica, dirizzata tutta, con molta varietà di essempli, a biasimare le viziose azioni ed a lodare le oneste; acciò che si conoscesse quanto siano da essere fuggiti i vizii e con quanto animo si debbano abbracciare le virtù, per operar bene e meritarme laude et onore in questa vita, sperandone non pure fra mortali eterna gloria, ma celesti premi doppo la morte». (f. 5). Cavalcanti confirme: «io avrei intitolata tutta l'opera *Andropedia*, tanto apporta ella seco di quello che appartiene alla virtuosa educazione» (cf. S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Messina, Sicania, 1988, p. 135).

¹⁶⁴ Sur les *Dialoghi* voir: G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti*, cit., pp. 51-60 et notamment p. 54 sur les rapports avec la philosophie d'Aristote;

Marguerite, qui est la dédicataire de la V^e *deca* des *Hecathommiti*, consacrée à la fidélité conjugale (la réflexion sur le rôle éthique et social du mariage, sur le rapport entre la famille et la société, entre l'éducation et la vie civile est fondamentale dans ce livre du ferrarais et dans la culture de cour), semble donc par sa requête à Del Bene vouloir donner une réponse ou un complément au débat sous-tendu d'«aristotélisme pieux»¹⁶⁵ qui intéressait alors la cour de Torino. Il n'est pas d'ailleurs à exclure que le magnifique recueil de Giralaldi ait favorisé et encouragé le débat éthique car Del Bene se met au travail justement en 1565. Lelio passe d'ailleurs en revue, comme le fait la *Civitas Veri*, toutes les qualités et les dispositions de l'âme qui peuvent nous approcher de la vertu¹⁶⁶. L'opposition vice / vertu, thème central de la *Città del vero*, est d'ailleurs représentée, de façon emblématique, dans la fontaine noire et blanche des *Hecathommiti*, allégorie de ce combat entre le bien et le mal, thème fondamental des deux ouvrages¹⁶⁷.

Elle veut aussi acquérir une sorte de conscience de son exercice, une connaissance profonde des vertus, mais aussi des abîmes de l'âme et de tous leurs enjeux, collectifs, politiques, mais aussi individuels. Exercice de la vertu comme disposition, visant le juste milieu, l'équilibre entre excès et défaut, itinéraire vers la perfection, de la terre au ciel, toute vertu représente, dans ce poème-échelle, inondé de la lumière des pierres précieuses, de la flamme de la *mens*, des couleurs de l'automne, mais aussi rendu sombre par ces étranges descentes (Dan-

M.-F. PIÉJUS, *Narration et démonstration: le double appareil présentatif dans les Ecatommiti de Giralaldi Cinzio*, cit.; D. MAESTRI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti di Giambattista Giralaldi Cinzio*, «Annali dell'Istituto Universitario orientale. Sezione Romanza», XVII (1975), n. 2, pp. 363-380.

Les *Dialogues* seront traduits de façon autonome et en édition bilingue par Gabriel Chappuys en 1583-84: DIALOGUES // PHILOSOPHIQUES // ET TRES-UTILES // Italiens-François, touchant la vie Civile. // CONTENANS LA NOURRI-ture de premier âge: l'instruction de la Jeu-// nesse, & de l'homme propre à se gouverner soy- // mesme: ornez des tres-excellens traitez des // facultez de noz esprits: du Duel, du Destin, // de la Predestination, & de l'Immortalité de // l'Ame. // A tres-illustre CHARLES MONSIEUR // de Lorraine, Prince de Joinville. // Traduits des trois excellens Dialogues italiens // de M. Jan Baptiste Giralaldi Cynthien, // Gentilhomme Ferrarois. // Par GABRIEL CHAPPUYS Tourangeau. // A PARIS, // Pour Abel L'Angelier, au premier Pilier // de la grand'Salle du Palais. // 1583. // AVEC PRIVILEGE DU ROY.

¹⁶⁵ D. MAESTRI, *I Dialoghi...*, cit., p. 376.

¹⁶⁶ *Il terzo dialogo della vita civile*, cit., p. 133.

¹⁶⁷ Cf. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., II, 931 sq. et l'«Introduction», *ibi*, pp. XXXII-XXXIII.

te) dans les antres souterrains des vices peuplés de monstres, étranges et inquiétants comme le monstre-serpent de l'Avarice, recouvert d'écailles, et le dragon enflammé de l'Ire, un itinéraire personnel vers la perfection. «Les "disciplines" aristotéliennes, Physique et Morale, offrent, écrit Frances Yates, une préparation adéquate à la sagesse supérieure de Platon», ce Platon lu et relu mille fois par cette princesse qui fait voler les poètes de la Pléiade vers le monde des idées¹⁶⁸. Illustration poétique et artistique du célèbre tableau de Raphaël, la *Città del vero est*, d'après la définition de l'auteur même, «una Città intera e perfetta delle più compite del mondo e la meno ruinabile dal tempo e dalle incursioni» (Ms. 7, B.M. du Mans, f. 149 v) et semble la réponse (à chacun ses armes) poétique et philosophique de Marguerite et de son entourage francophile aux projets du duc qui dessine, dans les mêmes années (1566), avec ses architectes, le projet de la *Cittadella*, citadelle militaire, conçue par Orologi et continuée par Francesco Paciotto - Vitozzo Vitozzi modela par la suite Torino sur les dessins au plan radial de Perret¹⁶⁹. Emmanuel-Philibert était le promoteur d'une

¹⁶⁸ F. A. YATES, cit., p. 147. Sur l'envol du poète, cf. DU BELLAY, *Olive*, cit., *passim*. Voir aussi: R. GORRIS CAMOS, *Sous le signe de Pallas: paroles ailées et ascension dans l'Olive*, in *L'Olive de Du Bellay*, Actes du Colloque de Lucelle, 1-4 décembre 2005, éd de R. CAMPAGNOLI, A. SONCINI, E. LYSOE, Bologna, CLUEB [coll. «Bussola, atti di ricerca, seminari, convegni», n. 34], 2007, pp. 167-232.

¹⁶⁹ Sur le projet du duc de la *Cittadella*, cf. P. P. MERLIN, *Emanuele Filiberto...*, cit., p. 104 et pp. 182-183. L'ingénieur Paciotto venait de Urbino et contribua, avec d'autres architectes et ingénieurs italiens, à l'affirmation d'une nouvelle culture architectonique. Il projeta, entre 1564 et 1567, deux chefs-d'œuvre de l'architecture militaire: la *Cittadella* de Torino et celle d'Anvers, à forme pentagonale, une forme géométrique aux significations hermétiques. Il était passionné d'alchimie et l'ambassadeur Correr écrit que le duc se rendait souvent «in casa di un architetto, chiamato Paciotto, dove sono altri artefici, i quali lavorano tutti per suo conto; e ivi colle proprie mani stilla acque ed ogli, disegna, fa modelli di fortezze e d'altri strumenti da guerra. Si diletta d'alchimia e alle volte trapassa molte ore del giorno, soffiando sotto i fornelli di propria mano». Sur Paciotto, voir: C. PROMIS, *La vita di Francesco Paciotto da Urbino*, in *Miscellanea di Storia Italiana*, IV, 1853, pp. 359-442 sq. Sur la transformation et la fortification de Torino, voir: M. D. POLLAK, *Torino 1564-1680. Urban design, Military Culture and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago, 1991. Dans le Ms. 7, f. 25 le poète évoque la *Cittadella* qu'il compare aux Pyramides égyptiennes et soutient que le duc préférerait l'architecture à la poésie.

Sur Jacques Perret, voir E. BALMAS, *La città ideale di Jacques Perret*, «Protestantissimo» (1958), pp. 15-35 et B. CONCONI, *Il salmo e il compasso ovvero gli artifici di un inventore riformato*, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Gargnano, 17-20 ottobre 1990, Firenze, Olschki, 1992, pp. 411-436.

idée d'architecture d'État comme art du gouvernement, un art qui le passionnait et qui l'avait poussé à s'entourer d'architectes et d'ingénieurs militaires, dès son retour à Rivoli¹⁷⁰. Mais si les *Hecathommiti* allient la nouvelle et le traité (mais aussi 23 poèmes dont ce long *Capitolo*) dans ce que Susanna Villari a défini «una vistosa integrazione del genere della novellistica e del trattato dialogico» (p. XVII), Del Bene allie dans son magnifique voyage vers la Sapience et la vertu la poésie et le traité moral sans oublier dans la deuxième version ms. le commentaire et les paratextes selon le modèle giraldien.

Miroir du prince ou mieux du petit prince, né dans ce château au splendide jardin de cèdres et d'orangers, la *Città del Vero* est plantée d'arbres, comme l'oranger, «bellissimo e ben fiorito», au pied duquel s'endort le poète rêvant de sa magnifique *Città del vero* et qui, revenant comme un refrain fleuri¹⁷¹, orne, «pianta altera» et double, le palais d'or et d'argent de la Magnificence et de la Libéralité de la IX^e journée (*Giornata nona Della Magnificenza et liberalitate*, Ms. 161, f. 192 & *Dies nonus, de magnificentia, et liberalitate*, f. 87), mais elle est aussi peuplée de monstres horribles comme celui de l'avarice de la XI^e Journée (*Die undecimus, de avaritia et restrictione Magnificentiae*, f. 106).

On arrive d'ailleurs à sa grotte souterraine, «oscuro spelo» en descendant, par une sorte de "cuniculum" sombre, à l'Enfer («Perdete ogni speranza o voi ch'entrate», Ms. 161, f. 199 v., écho intertextuel direct du *Canto III*, v. 9 de l'*Inferno* de Dante), où demeure le "fero mostro", «Monstrum horrendum, informe, ingens, certissima vitae Pestis Avaritia» (f. 110)¹⁷². Or, ce monstre terrible, dragon ou mons-

¹⁷⁰ Sur les projets architecturaux du duc qui voulait agrandir Torino, voir: M. D. POLLAK, cit., pp. 1-34; A. GRISERI, *La metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 37-38; V. COMOLI MANDRACCI, *Torino*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 8-21; C. BRAYOLA, *Vitozzo Vitozzi ingegnere militare e alcuni disegni di Torino antica*, Torino, XXIX, 1939, n. 2, pp. 15-19; C. PROMIS, *Gli ingegneri militari che operarono e scrissero in Piemonte dal 1300 al 1650*, «Miscellanea di Storia Italiana della Regia Deputazione di Storia Patria», XII (1871), pp. 584-591; P. P. MERLIN, *Emanuele Filiberto...*, cit., p. 104 et nn. 9-11, p. 316 et P. CASTELLI, cit., p. XII (supra n. 148).

¹⁷¹ Sur l'oranger, arbre qui signifiait, tantôt l'arbre du bien et du mal, tantôt la rédemption, après la passion du Christ, ou encore la chasteté et la pureté, voir HYGIN, *Fabulae*, CLXXV; OVIDE, *Mét.*, X, 560-704, 647-648 et VI, 637-638; les *Psalmes*, 1, 3 et ALCIAT, *Emblemata*. Voir aussi L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli. Piante fiori e animali*, Milan, Electa, 2003, pp. 140-144 et A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 637-639.

¹⁷² Dans son commentaire, l'humaniste Marcile (ff. 115-116) évoque Dante,

trueux tatou, s'enfuit et se cache ne pouvant supporter la vue de Marguerite, «liberale et Magnifica donna» qui, avec son cortège, poursuit son voyage et remonte – «ascendit in collem» – vers la magnifique basilique en marbre noir et blanc de la Magnanimité, «splendida virtus magnanimi», “virtù elevatissima”, un lieu sacré où Socrate demeure en compagnie d’Epaminondas et de Brutus.

Temples, palais, basiliques, jardins (par ex. celui de la conversation), ces beaux palais font partie intégrante du texte et ont une fonction allégorique; dessinés pour répondre au goût aristocratique des milieux auliques auxquels la *Città del vero* s’adresse¹⁷³, ils représentent autant de «formes visuelles», iconiques que le texte véhicule pour symboliser, par leur magnifique structure et leurs matériaux précieux, les vertus, alors que les labyrinthes, les grottes, les cavernes, les pierres, les rochers métaphorisent les vices qu’incarnent des êtres monstrueux. Art de la mémoire et allégorie, architecture et morale, poésie et philosophie s’allient et s’entremêlent harmonieusement dans ces icônes de la vertu, sous le signe d’Orphée, pour dire le vrai, pour illustrer ce parcours, d’un palais l’autre, d’un jardin l’autre, des vertus humaines aux temples divins des vertus intellectuelles jusqu’aux plafonds étoilés et émaillés de diamants et de rubis, comme la Jérusalem céleste ou comme le Tabernacle des Hébreux¹⁷⁴.

Une lecture donc de *l’Éthique à Nicomaque ad usum delphini* où la doctrine est «facilitata, rischiarata ed abbellita con la soavità et luminosa vaghezza della Poesia» (Ms. 161, f. 141) et qui insère la *Civitas veri* dans la tradition christianisée de la parole éthique, chère à Michel de l’Hôpital¹⁷⁵. Dans ce poème qui transmet deux vérités, humaine et céleste, l’union de la philosophie et de l’éloquence passe donc par une conception de la poésie très haute, par une réconciliation de la religion avec les belles lettres. Entreprise rhétorique conjuguant poésie et images («picturae cum poësi coniugationem»); l’auteur orne et émaille

mais surtout les auteurs anciens: Horace, Diogène, Stobée, Polybe, Plaute, Pyndare, Salluste, Aristophane, Pyndare et il cite *l’Egloga* d’Alcméon d’Hérodote.

¹⁷³ Cf. sur l’aspect architectural de la *Civitas*, P. CASTELLI, cit., pp. XXIV-XXV (*supra* n. 148).

¹⁷⁴ Voir sur le Tabernacle et ses secrets rayonnants de lumière, R. GORRIS CAMOS, “L’Encyclie des secrets de l’Eternité”: poésie et secret à la Renaissance in *Les Secrets: d’un principe philosophique à un genre littéraire*, Actes du Colloque de Chicago, 11-14 septembre 2002, réunis par D. DE COURCELLES, Paris, Champion, 2005, pp. 297-336.

¹⁷⁵ Sur Michel de l’Hôpital et les aspects rhétoriques de son œuvre voir: P. GALLAND, cit. et L. PETRIS, cit., *passim*.

son traité des vertus, comme Vigenère, d'images qui fonctionnent comme des hiéroglyphes («miscuit utile dulci, gravissimasque Aristotelis de virtutibus, deque ultimo illo vitae praemio disputationes poetici mellis dulcedine temperavit», f. 5). «La poesia, dit le paratexte du ms. allemand, vera finzione et velo favoloso, pare atta a palesare il vero e a rischiarare, et sollevare la profondità e oscurita dei sensi e dello stile di Aristotele» (Ms. 161, f. 142). La poésie de la *Civitas*¹⁷⁶ est une Poésie philosophique qui peut révéler les secrets de la philosophie et nous donner des étincelles de la vérité éternelle que les pierres précieuses (saphir, agathe, topaze, diamant, rubis, écarboucle...) représentent et que reflètent les plafonds ou les voûtes émaillés d'étoiles des temples des vertus sapiencielles (science, art, prudence, intelligence, sagesse). Le poète, par le biais de la voix d'Orphée, invite les âmes à «salire alla vita contemplativa» (Ms. 161, f. 275 v.) et à ne pas se retourner, comme lui lorsqu'il alla chercher son Eurydice, c'est-à-dire il les exhorte à délaisser toute passion et intérêt humain et à voler «fuor del terreno hostello».

Une remontée vers la montagne de Dieu qui s'avère difficile, escarpée, pleine de vents rageux et de neiges qui, comme l'eau trouble du fleuve des passions¹⁷⁷, nous repoussent vers la plaine, une remontée difficile comme la marche du Pèlerin qui avance dans le noir de la nuit à la lumière des étoiles mais dont l'objectif ultime est «la vera cognition di Dio», la rencontre avec la lumière de Dieu qui vaut tout ce long et pénible voyage¹⁷⁸.

Il est d'ailleurs saisissant de voir que les idées soutenues par Giralardi dans ses traités (contre le duel, contre la torture, pour une éducation intégrale et naturelle, pour l'allaitement maternel¹⁷⁹...) se reflètent comme un miroir dans les livres qui forment la bibliothèque du duc et celle de son conseiller et médecin Rochefort qui possède, par exemple, une riche série de traités sur le duel, sur l'institution du prince, sur les

¹⁷⁶ Voir sur Delbene poète philosophe ses poèmes sur l'âme, *Ad Henrico III Re di Francia, Dell'anima sensitiva; Dell'anima vegetativa; Dell'anima razionale; Dell'origine della vista*, cf. Ms 161, ff. 53, 56, 58, 75 et Ms. 7, f. 56 v où l'on retrouve un discours en prose sur les vertus morales et intellectuelles. Voir sur son rôle à l'Académie du Palais, R. J. SEALY, *The Palace Academy of Henry III*, cit., *passim*.

¹⁷⁷ Sur cette image voir R. GORRIS, *Le fleuve et le pré*, cit.

¹⁷⁸ Sur ce voyage voir R. GORRIS CAMOS, «*La città del vero*»: éthique, politique, poésie à la Cour de Marguerite de France, cit.

¹⁷⁹ Idée que Michel de L'Hospital et les médecins de Marguerite, comme Wallembert, soutiennent aussi.

femmes¹⁸⁰. Giralaldi, comme del Bene, oppose aux personnages emportés dans les grottes souterraines des vices où demeure la «feritas» (les métaphores animales sont nombreuses chez Giralaldi notamment pour les courtisans) les personnages vertueux et récrée au niveau de la narration l'opposition vice-virtu théorisée dans les *Dialoghi*. À la galerie des monstres, des tyrans et des prostituées s'opposent le bon Roi (François I^{er}, VI, 9, père de la duchesse que l'on retrouve dans le palais de la Magnanimité de Del Bene en hommage à sa fille), les ducs d'Este et de Savoie sont partout exaltés comme de bons souverains, les femmes vertueuses dont le paradigme est Marguerite (V)¹⁸¹. La vertu consiste dans le juste milieu et sa recherche passe à travers les demeures des vices, antres, grottes et labyrinthes comme le labyrinthe de l'avarice de la *Giornata nona*. Les personnages sont les exemples paradigmatiques de ces attitudes opposées que seule la connaissance et la «sapientia» peuvent orienter dans la juste direction qui est celle de la philautie, de l'amitié qui est à la base de la «felicità civile» qui consiste dans une pratique de la vertu «perfetta». L'homme doit «tutte le sue azioni dirizzare à la felicità civile laquale è il premio delle virtù morali» (*Dialoghi*, I, 59). L'importance de l'éducation est donc fondamentale. Marguerite le sait et se consacrera sans cesse à l'éducation du petit prince. La belle image conservée au château de Racconigi où l'on voit Marguerite déjà souffrante tenir son fils par sa main en est l'emblème touchant.

6. *Un'Angela di Dio scesa fra noi!*

Si Bernardo Tasso définit ainsi Marguerite dans l'un des ses plus beaux sonnets rayonnant de lumière que l'ami de Giralaldi consacre à Marguerite:

Quel bel seren de la divina luce,
 Che quasi un dì d'oscura nebbia sciolto
 Di maestà vi veste e gli occhi e 'l volto,
 Ove ogni don del Ciel splende e riluce,

¹⁸⁰ Cf. R. GORRIS CAMOS, *La bibliothèque perdue de Ludovic Demoulin de Rochefort entre Torino et Bâle in Renaissance Libraries and Collections*, Actes du Colloque RSA de Montréal, mars 2011, in *Les labyrinthes de l'esprit*, éd de R. GORRIS CAMOS et A. VANAUTGAERDEN, Genève, Droz, en préparation.

¹⁸¹ Voir aussi G. B. GIRALDI, *Ecatommiti*, cit., p. XXXIX.

Tal meraviglia a la mia mente adduce
 Che sol nel mio pensier tutto raccolto
 Null'altra cosa veggio e nulla ascolto,
 Mirando quanto bene indi traluçe;

Poscia m'inchino come a cosa santa,
 E dico fra me stesso: – È questa certo
 Un'Angela di Dio scesa fra noi!

Ma mentre dico ciò, l'aere coperto
 Di vaga nube d'or lieto v'amanta
 Di splendor tal ch'io non vi veggio poi¹⁸².

Il est vrai que la duchesse, princesse des frontières, et ses auteurs comme Giraldi ont sondé les labyrinthes de l'âme humaine pour mieux se connaître. Magnifique et splendide voyage à l'intérieur des plages secrètes du microcosme ce voyage vers la montagne de la «sapiencia» ou vers un «nostos» qui est aussi une tentative de fermer le cercle en compagnie d'Aristote et de Platon, est un itinéraire de l'âme et un parcours vers le bonheur.

Gerbe en l'honneur de son unique princesse, la *Civitas veri* semble répondre à la question posée par le bouquet des sonnets à Marguerite des *Regrets*:

Mais puisque la vertu à la louer m'appelle,
 Je veulx de la vertu les honneurs raconter:
 Aveques la vertu je veulx au ciel monter.
 Pourrois-je au ciel monter aveques plus haulte aile?¹⁸³

De Pallas aux héroïnes de la vertu giraldienne, Prudence et Vertu règnent souveraines à la Cour de cette princesse qui unit la terre au ciel, qui fait voler les poètes, mais qui incarne, comme le Sphynx de la Manta, comme la lutte entre le vice et la vertu, entre le labyrinthe et la montagne, le conflit entre la lumière divine et la «tenebreuse nuit» des hommes, prisonniers de leur «mondain séjour», des inquiétudes que l'emblème et le sonnet de la «chicorée», écrit à l'ombre de Marguerite et brodé sur ses tapisseries, cristallisent:

La plante que tu vois se nomme cicorée
 Elle ayme du soleil les veritables rays,

¹⁸² B. TASSO, *Rime*, vol. II, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, XLVIII, Torino, RES, 1995, p. 42.

¹⁸³ J. DU BELLAY, *Les Regrets*, cit., sonnet 189, p. 265.

Elle s'ouvre aussy tost que les rayons dorez
Du clair soleil l'ont veu au millieu de la préé.

Le soleil absconse arrive la serée
Alors elle reclost ses fleurons azuréz,
Et seulette elle aborre au travers de ces préz
La tenebreuse nuict d'estoilles bigarrée.

La nuict ressemble donc à la faulse mensonge,
Et au vray le Soleil, qui des eaux se desplonge
Pour retarder sur nous sa clarté costumiere.

Ainsi vivent les hommes en ce mondain sejour:
Car qui ayme le vray, ayme aussi le beau jour.
Et qui le mensonge ayme, abhorre la lumiere.

(*Pastorales*, f. 88)¹⁸⁴.

ROSANNA GORRIS CAMOS
(Università di Verona)

¹⁸⁴ PASTORALES SUR LE BAPTESME DE MONSEIGNEUR CHARLES EMANUEL, PRINCE DE PIEDMONT. Par I. Grangier, Lorrain Avecques un Recueil de quelques Odes et Sonnetz Faictz par le mesme aucteur, Imprimé à Chamberi, par François Pomar leyné, AVEC PRIVILEGE, 1568, f. 88.

FEDERICO DOGLIO

Sulle prime rappresentazioni dell'Orbecche e Giraldi "corago"

This study offers research information of the first performances of *Orbecche*, which has been collected from the evidence given in those letters of the same Giraldi, which were addressed to the Duque and to the *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*. Once the tragedy's fortune and its scenic life in Italy and Ferrara has been synthesized, this essay then goes on to deal with Giraldi's innovative performance as a stage director and manager.

Nella storia della tragedia italiana del Cinquecento, Giraldi appare come un innovatore perché, oltre che autore dell'opera, si propose d'essere allestitore di un testo concepito per la rappresentazione. Un impegno che comportava un rapporto sino allora incognito fra il poeta, creatore della trama, dei personaggi, del linguaggio in versi e il curatore dell'apparato scenico, delle luci, delle musiche e, soprattutto, della scelta e della formazione degli interpreti, avendo come obiettivo finale un'efficace, intensa comunicazione col pubblico.

Sulla cura che egli dedicò alla composizione poetica, alla struttura drammatica dell'opera, all'originalità dei personaggi, al significato estetico, morale e sociale del testo in rapporto con la corte e la società ferrarese, sono stati scritti saggi significativi e relazioni illuminanti e altre ne abbiamo ascoltato e ne ascolteremo durante queste giornate.

Da storico del teatro e dello spettacolo io mi sono posto il problema se mi fosse possibile recare un piccolo contributo a una miglior conoscenza del nostro autore esaminando soltanto, sulla base degli scarsi e frammentari dati in mio possesso e formulando qualche ipotesi, l'eventuale itinerario che lo portò dall'erudizione all'innovativa pratica teatrale e, soprattutto, fornendo alcune notizie sulle prime rappresentazioni dell'*Orbecche* e sulla sua originale funzione di regista o, come si diceva allora, latinamente, di "corago".

All'inizio, tuttavia, mi sembra opportuno far precedere questa modesta indagine da una notizia sulla situazione concreta del teatro tra-

gico nell'Italia del tempo, situazione che costituì il retroterra su cui si trovò ad operare il Giralda.

Come è noto, la riscoperta, all'inizio del 1300 dei testi drammatici di Seneca ad opera di Lovato de' Lovati e il fortunato tentativo di imitazione del suo allievo padovano Albertino Mussato, con la composizione dell'*Ecerinis* (1314), seguita poi dalle opere di alcuni autori che, durante il Quattrocento, sceneggiarono eventi politici e temi mitologici della classicità, rinnovò la fortuna di un genere scomparso durante il Medioevo.

Fu una fortuna modesta che destò vivo interesse, soprattutto negli ambienti colti ed aristocratici di Firenze, Roma, Mantova, Ferrara ma che, solo eccezionalmente pervenne al collaudo sulle scene, a differenza dei testi plautini che, dopo Firenze e Roma, trionfarono a Ferrara.

In realtà Ferrara, grazie al mecenatismo e alla passione per gli spettacoli degli Estensi, come è noto, si distinse, fra le città italiane per la multiformità delle rappresentazioni pubbliche che comprendevano le Sacre Rappresentazioni, i Trionfi su carri spettacolari, le recite delle commedie, delle favole allegoriche e persino un suggestivo dramma spirituale scritto da Francesco Ariosto, antenato di Ludovico, l'*Iside*, rappresentata nel 1444 alla presenza di Lionello d'Este fratello del duca Borso.

Per quanto riguarda in particolare il teatro tragico, esso aveva compiuto in Ferrara significative esperienze: infatti già nel 1465 Laudivio de' Nobili Zacchia, un autore versatile dalla vita avventurosa che operò qualche anno alla corte ferrarese, aveva composto e fatto rappresentare *De captivitate ducis Jacobi* ovvero *La prigionia di Giacomo Piccinino* che terminava con la proditoria cattura e condanna a morte del celebre capitano di ventura. Un'opera suggestiva che alternava eventi realistici e sorprendenti momenti di fasciose premonizioni astrologiche e che, audacemente, osava portare in scena lo stesso duca Borso, amico del Piccinino.

Qualche anno dopo, fra il 1481 e il 1484, Michele Gallico, lavorò all'*editio princeps* delle tragedie di Seneca, che venne pubblicata a Ferrara, destando grande interesse fra gli studiosi; mentre sul versante della pratica scenica le rappresentazioni notturne nel Palazzo Ducale, promosse dal duca Ercole I, dal 1486 in poi, utilizzarono grazie all'impegno del colto studioso ferrarese Pellegrino Prisciani le riscoperte del significato dello spazio scenico, rivelato dalla pubblicazione del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nell'85 e dalla prima edizione del *De Architectura* del Vitruvio, realizzata dal latinista Sulpizio da Veroli nell'86.

A proposito di Sulpizio da Veroli, gli studiosi ricordano la memorabile rappresentazione della *Fedra* di Seneca da lui allestita a Roma nel 1486 nell'ambito delle iniziative dell'Accademia Romana dell'umanista Pomponio Leto, facendo recitare, con successo, giovani della nobiltà romana fra cui emerse, come protagonista, Tommaso Inghirami, che serbò in seguito il soprannome di Fedra. Fu un evento memorabile che costituì un precedente di cui ritroveremo le tracce anche nel Nord Italia.

Per concludere questa premessa sulla fortuna del teatro tragico a Ferrara é doveroso ricordare che in questa città debuttò la prima tragedia in lingua italiana: *Filostrato e Panfila* opera di Antonio Cammelli, ispirata a una novella del Boccaccio, dedicata a Ercole I, davanti al quale venne rappresentata nel 1499 e forse replicata in Mantova dove l'autore l'aveva mandata in dono alla marchesa Isabella.

La geniale figlia di Ercole, divenuta anch'essa promotrice di spettacoli in Mantova dopo il matrimonio col marchese Francesco Gonzaga, nel 1502 ricevette in dono un'altra tragedia italiana a lei dedicata: la *Sofonisba* del marchese Galeotto del Carretto, ispirata da Livio e dal Petrarca, composta in ottave con scene in successione narrativa. E ancora, dalla corrispondenza che il colto Bernardino Prosperi indirizzava a Isabella, apprendiamo che il 20 febbraio 1509, venne rappresentata in Ferrara la tragedia *Fedra e Ippolito* che destò grande emozione:

[...] fu recitata, rappresentata de voce et gesti benissimo, ni passo e senza lacrime de molti per la crudeltà che se contiene in essa et per il Coro, che se presento e quattro fiata [...] uno canto e un terzetto et un altro suonava una lira. Altri intermezzi non ne furono fatti ma fu ordinata e sontuosa et tanto bene conducta questa rappresentazione ch'io abi visto fare a li di miei [...]¹.

Queste frammentarie notizie su alcuni aspetti della vita teatrale nella Ferrara fra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, non completano certo il disegno di quel composito retroterra culturale ed artistico di cui frui il Giraldi negli anni della propria formazione.

Infatti è doveroso accennare almeno alla rilevante attività svolta da alcuni autori e intellettuali di rilievo, variamente impegnati a collaborare alle molte iniziative teatrali promosse da Ercole.

Accenno soltanto a Niccolò da Correggio, nipote d'Ercole, autore

¹ *Cronaca manoscritta di fra Paolo da Legnago* cit. da A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, Roma, Bardi, 1966, p. 381, n. 2.

di quella *Fabula di Cefalo* rappresentata nel 1486 nel teatro ligneo costruito nel cortile del palazzo ducale e solerte traduttore e allestitore di commedie plautine, come Pandolfo Collenuccio drammaturgo e traduttore dell'*Amphitruo* e dei *Menaecmi* e del poeta Matteo Maria Boiardo che nel 1493 diresse la replica proprio dei *Menaecmi*, replicata anche a Milano davanti a Ludovico il Moro e a Beatrice d'Este e interpretata da venti attori tra cui il giovane Ludovico Ariosto.

È interessante osservare che fra questi illustri traduttori, erano attivi anche alcuni docenti dello Studio come il latinista Celio Calcagnini che fra gli allievi assidui ai suoi corsi di cattedratico di lingua ed eloquenza latina ebbe il nostro Giraldi.

Infine, come ho già accennato, la riproposta teorica dei classici dell'architettura teatrale e della scenotecnica divenne operativa negli spettacoli ferraresi grazie agli interventi di Dosso Dossi, dei suoi allievi e dell'attivo Pellegrino da Udine, come pure assai rilevante fu il contributo al successo delle rappresentazioni apportato da vari musicisti e compositori fra cui il Tromboncino.

Giraldi, nato nel 1504 da una famiglia aristocratica, fin dall'adolescenza crebbe nel clima artistico e culturale della città, che dopo la morte di Ercole I, venne preservato e incrementato dal figlio Alfonso, marito di Lucrezia Borgia e da suo fratello il cardinale Ippolito. Come gli intellettuali del suo ceto avrà certo assistito alla rappresentazione delle commedie ariostesche che, dopo un'interruzione di alcuni anni, dal '13 al '25, causata da eventi bellici e da carestie, ripresero, proprio nel '25, con la recita del *Negromante*.

In quell'anno Ariosto era stato nominato dal duca "sovrintendente agli spettacoli di corte" e quindi diede nuovo impulso all'attività teatrale cittadina favorendo la collaborazione di altri autori e "registi" del tempo come il già noto Angelo Beolco, detto Ruzante. Nel '28 Ariosto riscrisse in versi il *Negromante* e *La Lena* che ebbe fra i suoi interpreti il celebre Sebastiano Clarignano da Montefalco e che venne rappresentata in occasione delle seconde nozze di Alfonso con Renata di Francia; inoltre, in quell'occasione, Ruzante recitò *La Moscheta*.

L'anno seguente, 1529, venne ristampata dall'editore Janiculo a Vicenza la già celebre tragedia *Sofonisba* composta dal Trissino a Roma nel 1514-15, dove era stata pubblicata nel '24.

È probabile che il Giraldi abbia conosciuto, grazie alla ristampa vicentina, la tragedia trissiniana che egli analizzò poi attentamente prima di osare proporre un modello tragico alternativo. Allievo, come ho ricordato, del Calcagnini, autorevole docente di lingua ed eloquenza latine, promotore di incontri fra i dotti membri dell'Accademia dei Fi-

laretì che ospitava nella propria casa, Giraldi avrà certo avuto modo di riflettere sui problemi affrontati dal maestro nell'adempiere al suo impegno di traduttore e versificatore di testi latini; un impegno gravoso sia per i tempi stretti prefissati dal duca², sia per la difficoltà di corrispondere alle attese del pubblico desideroso di divertirsi e insofferente della frequente letterarietà dei testi presentati in lingua italiana³.

La formazione culturale del Giraldi, come è noto, fu assai vasta e variamente alimentata se, nel 1531, egli conseguì il titolo di "doctor in artibus et medicina"; in seguito, tuttavia, approfondì gli studi sulle opere degli autori e dei pensatori della classicità. Infatti, nel '37, divenne professore di filosofia nello Studio universitario di Ferrara, pubblicò un volume di composizioni latine di carattere encomiastico e cortigiano, fu nominato dal duca Ercole II, che nel '34 era succeduto al padre Alfonso, precettore del figlio Alfonsino, infine, nel '41, succedette al Calcagnini nell'insegnamento della retorica.

Il 1541 fu anche l'anno in cui, dopo molte riflessioni sul genere tragico, sulle opere composte sino allora in Italia, superate le incertezze e i dubbi sulle proprie capacità di comporre un testo adeguato all'idea di tragedia che stava elaborando, sollecitato dalla stima di amici influenti, si accinse alla composizione dell'*Orbecchie*.

Accenni sulla genesi della tragedia, sulla prima rappresentazione e le repliche che vennero allestite successivamente, dopo il successo ottenuto, sono riferiti in uno scritto del Nostro che, insieme a pochi altri, redatti in seguito, appaiono, per quanto ne so, come le uniche testimonianze su quegli eventi, che costituirono una novità nel panorama del teatro italiano del tempo, ed anche sulle idee e le esperienze di quell'originale autore-corago. Sono frammenti di notizie come questo, tratto dalla *Dedica della tragedia* al duca Ercole II, datata 20 maggio 1541.

[...] tanto hanno potuto in me i preghi di molti amici, e specialmente del magnifico M. Girolamo Maria Contugo, gentiliss. giovane et ornato di molte virtù, ch'ancora ch'io mi conoscessi di deboli forze a così grande impresa e vedessi a che rischio i' mi poneva, preposi 'l volere degli amici ad ogni mio pregiudicio. Composta adunque ch'io ebbi questa Tragedia, che fu in meno di due mesi, avendole già parata in casa mia il detto M. Girolamo sontuosa et onorevole scena, fu rappresentata da M. Sebastiano Clarignano da Montefalco, il quale si puote

² *Lettera sulla Tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, a cura di B. WEINGERG, Bari, Laterza, 1970, p. 473.

³ M. PIERI, *Nascita del teatro moderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989, p. 111.

sicuramente dire il Roscio e l'Esopo de' nostri tempi, a Voi Illustrissimo Signore e padron mio. E posto ch'ella, e da V. Ecc. e da tutti quelli divini ingegni che seco la videro e l'udiro fosse maravigliosamente lodata, pure considerando io di ch'importanza fosse lasciare uscire nel cospetto del mondo cose tali [...] voleva che, standosi ella celata appresso di me, fosse contenta di quelle lodi ch'allora ebbe e tenesse meglio tra i confini della mia casa essere stata una volta lodata che, tratta da vana speranza, si ponesse a rischio di dispiacere e di essere a membro a membro lacerata da' morsi de gli invidi nel pubblico⁴.

A proposito della rappresentazione allestita nella casa dell'autore, uno studioso francese del primo Novecento affermava che:

Giraldi possedeva al centro di Ferrara "un palais en rapport avec sa dignité" che era quella di precettore di Alfonsino e doveva comunque essere sufficiente a ricevere almeno una parte della corte ferrarese⁵.

Per quanto riguarda l'allestimento scenico patrocinato dal Contugò, alcuni studiosi affermano che fu realizzato da Giacomo da Carpi e che le esecuzioni musicali furono ideate e dirette da Della Viola, un noto compositore.

Uno studioso inglese del Giraldi, sulla base di studi precedenti, conferma che le tragedie furono rappresentate in casa dell'autore, anche quando i costi di produzione erano pagati dal tesoriere del duca. Questo risulterebbe dai "libri d'entrata e spesa", che fra l'altro, riportano i pagamenti dovuti ai falegnami per puntellare con travi la sala dove sarebbe avvenuta la recita per la costruzione del palco e della scenografia⁶.

Quale fu la scena in cui si rappresentò la tragedia la intravediamo appena e, ancora una volta, grazie all'autore che vi accenna in tre momenti dell'opera: nel Prologo, nel primo e nel quarto atto:

Questo è 'l real palazzo, anzi 'l ricetta
Di morti e di nefandi e sozzi effetti [...]
[...] Sulmon, Sulmon non ti varranno i tetti

⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche, Dedicà*, in *Teatro del Cinquecento*, Tomo I, *La Tragedia*, XII, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1988, pp. 283-84.

⁵ L. B. DE BESAUCELE, J. B. G. in N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche*, «Biblioteca teatrale» (1971), n. 2, p. 123, nota 35.

⁶ Cfr. P. R. HORNE, *The tragedies of G. B. G. C.*, Oxford, University Press, 1962, citato in N. SAVARESE, cit., p. 123, nota 35.

⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche, Prologo*, in *Teatro del Cinquecento*, cit. p. 296.

D'oro, né le munite e forti torri [...] ⁸
 Messo: Giace nel fondo di quest'alta torre
 In parte sì solinga e sì riposta
 Che non vi giunge mai raggio di sole,
 Un luoco dedicato a' sacrificii [...] ⁹

Un altro elemento essenziale in uno spettacolo, che mostrava l'apparizione di una regina defunta e scene di violenza, sarà stato certamente l'uso efficace delle luci, allora realizzato soprattutto con fiaccolle schermate e giuochi di specchi riflettenti. Anche in questo caso, riusciamo a percepire alcuni suggestivi effetti leggendo certe battute iniziali del testo:

Prologo: Ch'io veggio già quella possente Dea
 Che Nemesi chiamata è da gli antichi,
 Orrida in vista e tutta accesa d'ira
 Chiamare or qui dalle tartaree rive
 L'acerbe Furie co le faci ardenti [...] ¹⁰
 Nemesi: Uscite adunque co le faci accese,
 Figliuole de la Notte e d'Acheronte [...] ¹¹
 Nemesi: [...] veloci ormai tornate
 A le case di Dite, a i regni oscuri,
 E accelerate il passo [...] ¹²
 Ecco che 'l sol s'oscura, e da ogni parte
 Fuggono da la terra erbette e fiori [...] ¹²
 E tutto 'l mondo vien pallido e nero ¹²

Una scena dunque, almeno in qualche momento, vivacizzata da cambiamenti repentini di luminosità. Quanto alle musiche, composte e dirette dal Dalla Viola, non ho saputo trovare alcuna informazione.

Naturalmente la tragedia esprimeva tutta la sua drammaticità grazie all'impegno e al talento degli interpreti. Del più illustre fra loro, Sebastiano Clarignano da Montefalco, già celebrato interprete di alcune commedie dell'Ariosto e della sua partecipazione alla rappresentazione, abbiamo avuto notizia dalla *Dedica* che ci ha fatto intuire con l'inciso "fu rappresentata da [...]" il suo ruolo di corago dello spettacolo. Quanto al suo talento di interprete, confermato anche in quella

⁸ *Ivi*, atto I, p. 310.

⁹ *Ivi*, atto IV, pp. 392-93.

¹⁰ *Ivi*, Prologo, p. 297.

¹¹ *Ivi*, Atto I, p. 304.

¹² *Ivi*, p. 306.

circostanza, il Giraldi lo celebra in un altro suo testo del '43, indirizzato ad uno dei suoi giovani attori, e che assume poi la dimensione e il carattere di un vero e proprio trattato:

Poiché la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'azione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona. E in questo riesce meraviglioso il nostro Montefalco. Ho ancora, messer Giulio, la maraviglia ch'io vidi in quei signori che il videro e l'udirono rappresentare il Messo nella mia Orbecche. Mi pare di sentirmi ancora tremare la terra sotto i piedi, come mi parve di sentirla allora, che egli rappresentò quel Messo con tanto orrore di ognuno, che parve per l'orrore e la compassione che egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti [...]¹³.

E in un altro punto ne sottolineerà la vasta gamma espressiva e il magistero registico:

non si vide mai uomo che avesse ugualmente i risi e i pianti in mano a sua volontà e la voce e i gesti acconci a questi e a quelli, come egli ha e fa avere a tutti coloro che sono ammaestrati da lui¹⁴.

A Giulio Ponzoni, il destinatario della lunga lettera, uno dei giovani attori partecipanti alla rappresentazione dell'*Orbecche* che aveva interpretato il personaggio di Oronte, il marito segreto della principessa, Giraldi esprime un sincero apprezzamento:

Alla tragedia sono indispensabili le perturbazioni, gli orrori [...] E queste perturbazioni sono azioni con morti, con tormenti, con ferite convenevoli all'orrore e alla compassione, quando si fanno in palese su persone atte alla compassione [...] E ciò ha in loro, alle volte, tanto di forza che per lo timore e la pietà ne isvengono. Come avvenne, M. Giulio, della Guerriera vostra, la quale nella rappresentazione della nostra Orbecche, veduta la testa d'Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta, non altrimenti, che se voi veramente havesse veduto morto. Ma non fu ciò maraviglia in questa giovane, che, in donzella innamorata, agevolmente cade il timore, et la compassione. Maraviglia fu ben, che in M. H., giovane straniero vi havesse quella rappresentazione la forza, che vi hebbe, il che ci può mostrare,

¹³ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi ... intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, cit. da F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 235-36.

¹⁴ *Ivi*, nota 1.

quanta sia la virtù di queste attioni, se sono rappresentate da persone simili a voi¹⁵.

Sull'interpretazione di Flaminio Ariosti, nipote del poeta, che incarnò il personaggio di Orbecche, il Giraldi ha parole di sincera ammirazione. Nella stessa lettera al Ponzoni appena citata, egli sottolinea la qualità della recitazione del giovane attore che, come il suo compagno, seppe commuovere il pubblico.

Riprendo il testo in una versione lievemente modificata:

[...] lo vi sapete M. Giulio, che nel rappresentare, che faceste Oronte, vedeste tra l'altre ancho le lagrime di colei, che tanto amate, qualunque volta la sorte vostra piagneste nella finta persona, [...] Il medesimo vide il nostro gentilissimo Flaminio nella sua dolce guerriera, mentre egli finse Orbecche, con quella leggiadria, et con quella similitudine al vero, che diede chiarissimo segno del suo nobilissimo animo¹⁶.

In un altro passo della solita lettera- trattato, l'autore-corago sottolinea la sensibilità e la perizia necessaria per chi debba interpretare personaggi femminili:

E in questa parte degli affetti e del pianto, bisogna usare gran cura intorno alla scelta degli istrioni, i quali abbiano gesti, movimenti voce e finalmente azione, atta a quella parte che egli sostiene e che egli rappresenta, perché ogni persona non è atta a fare ogni parte [...] E se con voce cruda, aspera e spiacevole saranno espresse le parti affettuose, offenderà piuttosto le orecchie degli ascoltanti, che lor muova a compassione, e questo mostrano chiaramente coloro che presentano i pianti, i sospiri, le querele delle donne e specialmente giovani, perché la somma di quelle voci, accompagnate coll'affetto entra efficacissimamente nel core a chi le ode e traggono insin dalle radici del pianto su gli occhi, come si vede nel nostro Flaminio, perché egli realmente cercò e rappresentò la persona d'Orbecche¹⁷.

Significativa questa osservazione sul lavoro di ricerca e di immediatezza dell'attore nel personaggio femminile.

L'impiego di giovani attori, scelti per rappresentare figure femmi-

¹⁵ *Discorsi*, in G. PEDINI, *Fantesche, dame, regine. Due esempi di fenomenologia del femminile*, in *La mujer de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. ROMERA PINTOR e J. LL. SIRERA, Valencia, PUV, 2011, p. 233, nota 82.

¹⁶ *Ivi*, p. 230.

¹⁷ *Discorsi*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., pp. 238-239.

nili, era, come si sa, generalmente diffuso negli ambienti delle corti e delle accademie; era rimasto celebre quello di Tommaso Inghirami interprete della *Fedra* senecana, ma anche negli stessi anni in cui operava il Giraldi, a Mantova, come è noto, l'autore e corago ebreo allestitore di spettacoli per la corte dei Gonzaga, Leone de 'Sommi, utilizzava regolarmente i suoi allievi dell'università ebraica per l'interpretazione di parti femminili.

In particolare, tuttavia, il Nostro, davanti all'invadenza e al successo popolare delle nascenti compagnie professionali, interpreti delle commedie improvvisate o dell'Arte, esprimeva chiaramente il suo disgusto in una postilla al noto *Discorso*:

Oltre che il condurre che fa, questa vil gente, le donne sulle scene Invece di istrioni ad essere ministro di tal cose, disonora pubblicamente quella onestà e quel rispetto che si deve avere alla onestà¹⁸.

E ribadirà in una lettera: «mai giovane vergine o pulcella venga a ragionare in scena»¹⁹.

A questo punto osserviamo che dei quattordici personaggi che, oltre al Coro sono presenti nella tragedia, sono riuscito ad individuare, negli scritti dell'autore, solo i tre attori di cui ho dato notizia. Tuttavia, proprio nelle ultime righe della più volte citata *Lettera-Discorso* redatta in Ferrara il 20 aprile 1543, alla vigilia della visita di papa Paolo III, alla cui presenza si sarebbe dovuta rappresentare un'altra opera del Giraldi, l'*Altile*, il Nostro, dopo aver ricordato i successi dell'*Orbecche*, replicata più volte, nomina due degli attori che interpreteranno la nuova opera:

[...] s'una istessa tragedia si rappresenta più volte, vi ritornano gli spettatori ansiosi di rivederla, come di sopra abbiam detto che avvenne della nostra Orbecche. Et come spero ch'avverrà anco dell'Altile; se con quella felicità darà dal Ponzio rappresentato Norrino et da Flaminio Altile, che quegli rappresentò Oronte e questi Orbecche²⁰.

E qui apprendiamo che il personaggio di Oronte, dopo le prime rappresentazioni, era stato interpretato da un certo Ponzio.

¹⁸ Postille alla copia della stampa dei *Discorsi*, ed. Giolito, 1554.

¹⁹ *Discorsi*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 240.

²⁰ *Ivi*, p. 240.

Come è noto l'assassinio di Flaminio, avvenuto dopo pochi giorni, fece annullare la rappresentazione dell'*Altile* e Giraldi il 25 aprile, scrivendo al Ponzoni la sua profonda tristezza per quella inattesa morte crudele, componeva un elogio postumo del giovane versatile attore:

Non so, messer Giulio, che si possiamo noi più promettere di certo delle cose del mondo, poi che nostro Flaminio, che per la sua virtù e la sua gentilezza era degno non pure degli anni della matura età, ma della immortalità stessa, ci è stato tolto dinanzi da una scelerata mano, così subito e così improvviso. Chi avrebbe mai pensato che giovane così nobile, così virtuoso, così quieto e così ambile, avesse dovuto avere così misero fine [...] Povero figliuolo, quanto volentieri si era egli dato a rappresentare la regina Altile. Quando gentilmente esprimeva egli quelle passioni e quegli affetti reali, quanto faceva egli con la sua grazia parer vere quelle lagrime e quei sospiri che fingeva quella reina [...]²¹.

La doverosa attenzione sulle qualità degli interpreti, mi ha indotto a superare la precisa cronologia delle repliche dell'*Orbecche*, più volte ricordate negli scritti del Nostro.

Ora dobbiamo ritornare a quella celebre *Dedica* a Ercole II che, scritta, come ho già ricordato, il 22 maggio del 1541, ricordava al duca la successione e i caratteri delle prime repliche dell'opera.

Avevo sospeso la citazione del racconto al punto in cui Giraldi confessava il suo timore che, dopo il successo della prima, le repliche offerte a un pubblico meno benevolo, avrebbero corso gravi rischi. Ma poi continuava:

Ma poi che piacque all'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Ravenna ch'ella facesse nuova mostra di sé, innanzi a S[sua] R[everendissima] S[ignoria] e dell'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Salviati, molti chiari Signori e pellegrini ingegni, molte volte e con somma istanza la mi hanno chiesta, tratti dalle lodi che e voi, Signor mio, tra tutti gli altri giudicioso et ornato di tutte quelle lodi et alte virtù ch'ad eccellentissimo Signore e nobilissimo spirito si convengono, allora le deste e dopo, insieme con voi le diedero amendue que' Reverendissimi Signori [...]. Là onde non potendo io più far loro di ciò disdetto, senza incorrere nel nome di villano, come i preghi de gli amici mi costrinsero a comporla, così anco le costoro continove dimande m'hanno sforzato a lasciarla uscire²².

E concludeva che era certo che, dedicandola al duca, avrebbe avuto

²¹ *Ivi*, pp. 240-241.

²² *Orbecche, Dedica*, in *Teatro del Cinquecento*, cit., pp. 284-85.

un fortissimo scudo, tanto che poteva osare informarlo che, in seguito, gli avrebbe mostrato le altre sorelle di *Orbecche* in gestazione: *Altile, Cleopatra, Didone* «che ora timide appresso di me stano nascose»²³.

Tuttavia la *Dedica* ci informa soltanto che, costretto dalle insistenze, egli consentì la replica dello spettacolo. Quale ne sia stato l'esito, Giralardi lo ricorda in un'altra *Dedicatoria al Duca*, quella per la *Didone* scritta nel 1543 quando, ricordando la soluzione drammaturgica da lui adottata con la divisione dell'opera in cinque atti e non intervallati dal Coro alla maniera greca, ma secondo la tradizione latina illustrata da Donato, soluzione contrastata dai tradizionalisti, ottenne un grande successo che confermò la validità della sua tesi:

[...] il vedere ivi molte fiate stare una moltitudine di persone, come è quella del coro, muta e senza necessità, occupare la scena, arreca noia e fastidio agli spettatori²⁴ [...] sa vostra Eccellenza che i reverendissimi Cardinali Salviati e Ravenna vollero la terza volta vedere la rappresentazione della mia *Orbecche* e, tratti dalla persuasione del Greco che è al servizio del reverendissimo Salviati, vollero che si servasse il modo greco. Il quale venne a loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono; e Vostra Eccellenza ne può rendere testimonio per la relazione che gliene ferono le lor Signorie. Alle quali piacque che la seguente dominica ella di nuovo si rappresentasse secondo l'usanza prima, e ne rimasero sodisfatte, et insieme con esse Vostra Eccellenza, che mi fe' favore di ritrovarsi così a l'ultima come era stata alla prima rappresentazione [...]²⁵.

Dunque sappiamo di ben cinque rappresentazioni dell'opera in casa dell'autore a Ferrara, ma il successo si estese anche in altre città, e il Giralardi con orgoglio dichiarava:

E l'*Orbecche*, rappresentata nuovamente a Parma, da quei grandi e giudiziosi Signori di quella onorata Accademia, ha dato chiaro testimonio quanto loro sia piaciuto il vederla nella forma nella quale io l'ho composta e fatta rappresentare come quegli che dopo tanti secoli ho rinnovato l'uso dello spettacolo delle tragedie, il quale era poco meno che andato in obliuione [...]²⁶.

Un orgoglio espresso anche in altri suoi scritti successivi, come in

²³ *Ivi*, p. 285.

²⁴ *Lettera dedicatoria della Didone*, in *Teatro del Cinquecento*, cit., nota 1, pp. 290-91.

²⁵ *Ivi*, p. 291.

²⁶ *Lettera*, in *Il teatro Italiano – La tragedia del Cinquecento*. Vol. II, Appendice, a cura di M. ARIANI, Torino, Einaudi, 1977, p. 961.

questo in cui vanta il successo in ambito nazionale e internazionale dell'opera:

In molti luoghi d'Italia è stata solennemente rappresentata e tanto oltre fu grata, che ella favella in tutte le lingue che hanno cognizione della nostra, e non si sdegnò il re Cristianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sé, avanti sua maestà solenne mostra²⁷.

Qui dunque afferma che l'opera era stata rappresentata persino alla corte spagnola. Di un'ultima rappresentazione dell'*Orbecche* durante la vita del poeta, in Ferrara nel 1571, non si hanno notizie sicure.

Queste, in complesso, le informazioni raccolte sulla fortuna scenica dell'opera; della straordinaria fortuna editoriale, più di dieci pubblicazioni nel Cinquecento, non devo trattare, tuttavia segnalo che esse giovarono assai alla fortuna del genere tragico nel nostro paese; ne era ben consapevole il Giraldi se nell'epistola latina *Clarorum Virorum* a Pier Vettori «notava con compiacimento d'aver eccitato col proprio esempio moltissimi nuovi tragedi; sicchè diceva: "in un decennio (1542-1552) erano venute in luce più tragedie che non nei trecent'anni percorsi"»²⁸.

Ora per reperire qualche notizia sul nostro autore-corago, o meglio per individuare le sue idee su come allestire con successo i testi drammatici, ancora una volta dobbiamo ricercarle in quella spesso citata lettera al Ponzoni, dove nell'elogio all'arte di Flaminio, abbiamo già colto alcune indicazioni a proposito della scelta degli istrioni. E notiamo che gli si rivolge come a un potenziale autore-regista.

Tentiamo ora di scegliere i passi più pertinenti, iniziando dalle osservazioni sulla scena e i costumi:

Con l'apparato s'imita la vera azione e si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima. Et posto che questo apparato non apparten-ga al poeta, ma sia tutta impresa del corago, cioè di colui al quale è data la cura di tutto l'apparecchio della scena, dee nondimeno procurare il poeta di fare che si scuopra, nell'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica. A quella conviene la popolaresca a questa la magnifica e reale, quale fu quella della rappresentazione della nostra Orbecche [...] Né si dee porre molto studio sulla scena, ma intorno agli istrioni, perché debbono anch'essi avere movimenti, parole e vesti convenevoli all'azione che si rappresenta [...] Né vi curerete mai in simil favola eccedere nel vestire

²⁷ *Scritti estetici di G. B. G. C.*, a cura di G. ANTIMACO, Milano, Daelli, 1864, p. 17.

²⁸ E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905, p. 45.

[...] Perché se fossero vestiti gli istrioni comici d'abiti grandi e magnifici, non altrimenti sarebbero sconvenevoli che vi si vestissero quelli della tragedia da privati cittadini. Non sarà se non bene che nell'una e nell'altra scena siano gli abiti degli istrioni di lontano paese. Perché la novità degli abiti genera ammirazione e fa lo spettatore più intento allo spettacolo che non sarebbe se vedesse gli istrioni vestiti degli abiti che egli ha continuamente negli occhi [...]²⁹.

A proposito dell'impegno del drammaturgo che, pur intento all'allestimento scenico, privilegia il valore poetico del testo:

Ma posto che l'apparato giovi molto alla scena e gli istrioni che sono atti all'azione imprimano meravigliosamente con la voce e con i movimenti gli affetti del core, dee nondimeno il poeta nel comporre la favola, usare ogni diligenza che abbia in sé, per le parole in essa poste, una occulta virtù, che senza lo spettacolo ancora mova gli affetti negli animi di chi legge, si che non paia che ciò avvenga per la forza dell'apparato³⁰.

Quanto al rapporto fra gli attori e il pubblico, Gibaldi, memore della lezione dei classici, enuncia qui per primo, fra i nostri autori-registi rinascimentali, la regola del "distacco virtuale" fra gli attori e il pubblico, causato dall'esistenza dell'invisibile "quarta parete" del palcoscenico, tesi che verrà teorizzata, secoli dopo, da Diderot e poi da Antoine. Gibaldi la illustra con un complesso ragionamento:

Se l'azione scenica deve avere somiglianza col vero, non essendo né vero né verisimile [...] se coloro che sono introdotti sulla scena, maneggiassero l'azione che rappresentano gli istrioni, andassero nel cospetto del popolo e il facessero partecipe dei loro ragionamenti e dei lor fatti, così nol dee anco far l'istrione nella scena, ma dee egli trattare tutta la rappresentazione non altrimenti che s'ella si trattasse domesticamente tra persone famigliari e come non vi fossero spettatori[...]³¹.

Un altro tema, che concerne la creazione del testo, ma anche il rilievo della sua rappresentazione, e che impegna il Gibaldi nella sua doppia attività d'autore e corago è quello della durata dell'opera.

Leggiamo le sue considerazioni in un passo della citata *Lettera sulla Didone*, in cui, replicando alle critiche espresse da un erudito, ricorda al duca che egli ha seguito le sue indicazioni:

²⁹ *Discorsi*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 235.

³⁰ *Ivi*, p. 236.

³¹ *Ibidem*.

[...] io non gli voglio rispondere se non che tale ha voluto vostra Eccellenza, che ella sia composta, che pigli almeno lo spazio di sei ore, parendole che composizioni di questa maniera non debba rappresentarsi in minor spazio di tempo e ch'io, conformandomi col giudizio di Lei, parendomi che non senza molta ragione Ella sia venuta in questo pensiero, tal l'ho composta quale l'è piaciuto ch'io la componga e quali forse dovrebbero essere queste composizioni gravi, per lo molto apparecchio che si fa nella loro rappresentazione e di scena e di abiti e di altre cose alla real maestà appartenenti [...]³².

In un altro passo preciserà:

Perché avendosi a parlare nella tragedia di cose grandi e reali, come conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi, come nel lodare, o biasimare costume, vita, signoria, sesso età e altre simili cose che convengono agli episodi alle digressioni introdotte per abbellire e aggrandire la favola [...]³³.

Sul successo di queste tragedie di lunga durata, abbiamo una sua testimonianza che riferisce della rappresentazione della Cleopatra avvenuta nel 1543 o l'anno seguente:

[...] volle l'eccellentissimo signor mio, duca Ercole, che nella Cleopatra e in alcune altre si stendessero alle sei ore, parendogli che lo spazio di tempo a quell'azione fosse breve, e tanta fu la concorrenza degli auditori, essendosi cominciata il giugno a un'ora di notte, presso sino alle sei, che già appariva il giorno, e fu mirabile l'attenzione e di sua Eccellenza e di tutti gli altri signori e spettatori che v'intervennero, che furono cardinali e signori di molta autorità, il che mi fa credere che, passando sino a quel termine azione di lodevole argomento non sarebbe noiosa, ma grata, imperocché, ancora che la Cleopatra tanto si stendesse, non vi mancarono di quelli cui parve che troppo tosto fosse condotta al fine. Il che si vide anche nelle altre che furono, fra il medesimo tempo, a sua Eccellenza e ad altri signori rappresentate [...]³⁴.

Opere grandiose come queste tragedie e di lunga durata, dovevano necessariamente essere animate da numerosi personaggi. Ho accennato ai quattordici personaggi dell'*Orbecche*, delle altre otto tragedie del Nostro ho reperito alcuni dati illuminanti: vale a dire venti

³² *Lettera sulla Didone*, in *Il Teatro italiano*, cit., p. 967.

³³ *Discorsi*, in *Il Teatro italiano*, cit. p. XXV.

³⁴ *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROSETTI, Milano, Marzorati, 1973, pp. 278-79.

personaggi animavano la *Didone*, quattordici gli *Antivalomeni*, quindici la *Selene*, addirittura ventiquattro l'*Euphimia* più il coro presente in tutte le tragedie.

Ad alcune critiche ricevute sull'eccessivo numero di personaggi Giraldi rispose che erano necessari «nelle rappresentazione reali, e specialmente nei tempi nostri, in cui si veggono le corti di grandi principi, copiose di moltitudine di nobilissima gente»³⁵.

Le varie affermazioni del Giraldi a proposito delle rappresentazioni dell'*Orbecche* e delle altre sue opere, le riflessioni e i consigli dati al suo allievo Ponzoni sui diversi aspetti dell'arte scenica, costituiscono, nonostante non siano strutturati in capitoli, un documento significativo che può essere accostato al più noto trattato, *Dialoghi in materia rappresentativa*, pubblicato fra il 1556 e il 1583 dal mantovano Leone de Sommi, cui ho accennato per la sua attività trentennale di corago alla corte di Mantova.

Dell'attività pratica del corago Giraldi ho trovato solo uno scritto, una lettera del 15 novembre 1549, indirizzata al duca Ercole II, mentre preparava la rappresentazione degli *Antivalomeni*. Essa ci fa riflettere sulla difficoltà di reperire attori idonei, sui tempi per insegnar loro un'adeguata interpretazione dei personaggi, e richiama alla memoria un'interessante lettera del Ruzante che nel gennaio del 1532, invitato dal duca Alfonso ad allestire uno spettacolo, gli aveva scritto:

[...] ho pensato fin hora a trovare tanti recitanti che bastassero per la commedia pure gli ho ritrovati et udito il dir loro e stimo che sarà ben detta et che di qui ad otto o dieci giorni al più serà all'ordine per poterla recitare [...] mi piacerebbe ancora che il giorno di recitarla fosse prolungato più in un ultimo che si può, perché si imparerà meglio ed a molti dei miei sarà gran comodo [...] Messer Ludovico Ariosto sarà buono per far acconciare la scena [...]

Così Giraldi diciassette anni dopo, il 15- XI- 1549, scriverà a Ercole II:

[...] io significo a vostra Eccellenzia che la cosa (gli *Antivalomeni*) è in tal termine che si potrebbe rappresentare di giorno in giorno, per quello che mi prometto di cadauno degli istrioni provato da per sé. Ma non gli ho ancora potuti ridurre tutti insieme. Però credo che non sarà se non bene ch'essendo Vostra Eccellenzia d'animo ch'ella si rappresenti,

³⁵ Lettera, in *Il Teatro italiano*, cit., p. 964.

³⁶ *Il teatro italiano*, vol. I, *La commedia del Cinquecento*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1977, p. 417.

faccia dare qui commissione ad alcuno che radduni i dicatori, tanto che almeno due o tre volte si provi tutta insieme, acciò non venga in scena così rozza³⁷.

Con questo illuminante documento sulle condizioni in cui si trovava ad operare un corago illustre, in una corte nota per essere promotrice di spettacoli di qualità, si conclude il mio tentativo di illustrare l'eccezionale figura di questo innovatore del teatro tragico italiano.

FEDERICO DOGLIO
(Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale)

³⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, cit. da C. LUCAS FIORATO, *Euphimia ou la tragédie du bonheur imposé*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del s. XVI*, cit., p. 157.

VALENTINA GALLO

Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti

Valentina Gallo reconstructs the collective identity of two lively cultural realities of Ferrara in the early sixteenth century: the Academy degli Elevati and that of Filareti, which Giraldi Cinzio was influential member. Using documentation largely unknown, she tries to explain some of aesthetics and literary Giraldi's choices in the light of political and cultural Academies programs.

Localizzare Giraldi

La partenza di Giraldi da Ferrara, nel 1563, segna nella cultura cittadina una profonda frattura, la cui rilevanza è stata offuscata dallo svolgimento della letteratura cinquecentesca: il sorgere nel firmamento ferrarese dell'astro tassiano ha certamente polarizzato l'attenzione su figure minori come Giambattista Pigna, a tutto svantaggio della statura intellettuale del più anziano maestro¹. Nella scena prospettica ferrarese che la critica ha disegnato non c'è posto per Giraldi; la sua riscoperta, in tempi non molto lontani e grazie agli studi di Ariani², Brusciagli³,

Nella citazione di passi da manoscritti ed edizioni antiche ho ritenuto indispensabile: sciogliere le abbreviazioni; rendere con *e/ed l'et*, con *et l'&* (per il latino) e con *zi* il nesso assibillato *ti*; eliminare *l'h* (pseudo) etimologica (ma inserirla nelle interiezioni con valore diacritico); eliminare la *i* dopo il digramma *-gn-*; sostituire *j* con *i*; ammodernare la punteggiatura; rivedere l'uso delle maiuscole; e improntare ai criteri in uso gli accenti e le elisioni. Nella localizzazione dei manoscritti, ho adottato le seguenti sigle: BNM = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; BCA = Ferrara, Biblioteca Civica Ariostea.

¹ Cfr. R. BRUSCAGLI, G. B. *Giraldi: comico, satirico, tragico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, pp. 261-282, in part. pp. 261-263.

² Cfr. M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974.

³ Cfr. R. BRUSCAGLI, G. B. *Giraldi: comico, satirico, tragico*, cit.; ID., *L' "Aminta" del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a*

Cremante⁴, Horne⁵, Lucas⁶, Molinari⁷, avviene a dispetto della storiografica municipale, all'interno di categorie di genere letterario nazionali o più di frequente internazionali.

Un caso esemplare: i *Discorsi* di Annibale Romei. Passati alla storia come la risposta ferrarese al *Cortegiano* urbinato, essi conobbero una considerevole fortuna editoriale tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento; alla fine dell'Ottocento Angelo Solerti li pubblicò a corredo di uno studio sulla cultura e la società ferraresi di secondo Cinquecento. Nell'affrontare la genesi dell'opera, Solerti segnalava, tra le carte di Romei custodite in Ariostea (e dunque di immediata reperibilità per lo studioso), due dialoghi autografi, uno dei quali – avrebbe precisato più avanti Stefano Prandi⁸ – contiene una diversa redazione di una minima parte dei discorsi editi. La questione, tuttavia, non sollecitò l'attenzione di Solerti (né, a onor del vero, quella di Prandi), che la liquidò sveltamente:

Scrisse egli appunto un trattato su questo giuoco [scacchi] che, come ho detto si conserva autografo nella biblioteca comunale di Ferrara insieme ad altre sue cose. Sono queste un *Dialogo sull'anima umana*, cui segue, col titolo di *Giornata seconda*, un'altro [sic] *Dell'umana felicità*. Erano questi i primi temi che si proponeva di trattare ne' suoi *Discorsi*, o si riferiscono ad altra opera rimasta incompiuta? Non essendovi alcun accenno interiore, e la trattazione di quei due scritti essendo puramente filosofica, senza le descrizioni e i racconti che avevano i *discorsi* che sono a stampa, il dubbio non si può risolvere⁹.

Lafranco Caretti, Roma, Salerno, 1985, pp. 279-318; e Id., *Vita d'Eroe: l'Ercole*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 9-19.

⁴ Teatro del Cinquecento. *La tragedia*, tomo I, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

⁵ P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, University Press, 1962.

⁶ C. LUCAS, *De l'horreur au "lieto fine": le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984.

⁷ C. MOLINARI, *Il canzoniere di un "intellettuale organico" alla corte di Ercole II d'Este: "Le fiamme" di G.B. Giraldi Cinzio*, «Schifanoia», XXVIII (2005), pp. 279-290; G. B. GIRALDI, *Egle. Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985; G.B. GIRALDI, *Egle*, a cura di C. MOLINARI, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, cit., pp. 895-967.

⁸ A. PRANDI, *Il «Cortegiano» ferrarese. I "Discorsi" di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990.

⁹ A. SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, Città di Castello, Lapi, 1891, p. CXXVII.

Ad entrambi gli studiosi, Solerti e Prandi, sfugge una circostanza, quanto mai preziosa per i “giraldisti”: interlocutore principe dei due dialoghi filosofici, accanto a Teodoro ed Erofilo, è un quanto mai verisimile *Cinthio*. Il professore ferrarese vi è chiamato ad esporre le due materie, forte della sua sapienza e in assoluta libertà rispetto alle strettoie delle scuole filosofiche, in un dichiarato sincretismo:

CINTIO S'è vero quello che i prudenti affermano e tutto di l'esperienza ci dimostra, che non è cosa più difficile che il conoscer se stesso, non sarà maraviglia che l'anima nella cognizione di se medesima s'abbagli; la quale, sì come afferma il filosofo, è di tutte le scienze incertissima, ancora che fra tutti onorevolissima; con tutto ciò, quanto si estendono le forze del mio ingegno, invocando quel lume che dalla vera luce deriva, mi sforzerò di scoprirvi dell'anima non solo la vera essenza, ma tutte le più intime e secrete virtù di questa, avvertendovi che in questo mio discorso non fo professione di peripatetico né di academico né di stoico, ma, sendo a tutti meritamente affezionato, intendo di seguir quella opinione che a me parerà più vera o più simile al vero¹⁰.

Non, tuttavia, di questi due singolari lacerti della cultura filosofica e letteraria cinquecentesca voglio parlare, né, almeno non direttamente, della delocalizzazione di Giraldi; quanto piuttosto di una delle più gravi conseguenze di questa *damnatio memoriae*: la perdita della socialità ferrarese giraldiana, e ciò a dispetto, ben inteso, dei due grandi episodi che vedono Cinzio protagonista della scena cittadina: la polemica con Pigna e quella con Speroni (e la resistenza verso l'attribuzione a Giraldi del *Giudizio sopra la tragedia di Canace* è un altro significativo indizio del tenace ostracismo che ha colpito il segretario estense)¹¹.

A questa delocalizzazione dell'opera giraldiana da qualche anno si è cercato di porre rimedio: penso, in primo luogo, all'edizione del carteggio giraldiano¹², ad un bel saggio di Angela Guidotti sul Giraldi comico¹³; all'attenzione che ha ricevuto, proprio in una prospettiva

¹⁰ A. ROMEI, *Dialoghi*, BCA, ms. Cl. I 482, c. 16r-v.

¹¹ Cfr., per la prima, S. JOSSA, *La polemica tra Giraldi e Pigna: due generazioni a confronto?* in questi stessi atti; e, per la seconda, S. SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa* – G. GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 95-182.

¹² G.B. GIRALDI, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996.

¹³ A. GUIDOTTI, *Gli "Eudemoni" e le teorie giraldiane sulla commedia*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 189-199.

plurale, l'elaborazione dell'*Egle* e della *Favola pastorale*¹⁴; alla lettura delle *Fiamme* condotta da Carla Molinari, attenta a ricostruire i legami biografici che tramano la vena encomiastica del poeta ferrarese¹⁵, alla non pedante considerazione del romanzo tra Ariosto e Tasso¹⁶. A questo ritorno in patria di Giraldi vorrei dunque contribuire, provando a inquadrare la prima attività del drammaturgo all'interno di quella realtà così vivace che fu la Ferrara degli anni Quaranta del secolo, nella quale si tentò, sul modello di altri centri (e penso soprattutto a Firenze, cui guardano con interesse due fiorentini come Alberto Lollio e l'esule Bartolomeo Cavalcanti), di riattivare un discorso con l'antico che giovasse alla costruzione di una identità cittadina.

1. *Le accademie ferraresi*

Tra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo, due organismi animano la cultura cittadina: l'Accademia degli Elevati¹⁷ e quella dei

¹⁴ Cfr. L. Riccò, *Il teatro "secondo le correnti occasioni"*, «Studi italiani», XVII, 2005, n. 2, pp. 5-39, e alcune osservazioni sparse in EAD., *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁵ C. MOLINARI, *Il canzoniere di un "intellettuale organico"*, cit.

¹⁶ S. Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

¹⁷ L'Accademia degli Elevati (la cui impresa fu l'immagine di Ercole che solleva Anteo ed il motto «supera tellus sidera donat») fu fondata il I maggio 1540, da (secondo il criterio d'anzianità blandamente seguito nel *Compendio dell'Accademia dei signori Elevati 1542*, Milano, Biblioteca Braidense, ms. AC.XIII.6/6, d'ora in avanti *Compendio*): Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi, Marc'Antonio Antimaco (che vi fu eletto dittatore il 5 lugl.), Giovan Battista Giraldi, Ercole Bentivoglio, Bartolomeo Ricci (*Terso* in Accademia), Alberto Lollio (detto *Sagace*, che la ospitò in casa propria), Bartolomeo Cavalcanti, Antonio Mario Negrisoli, Pietro Medonio, Ercole Perinato (*Tacito*), Bartolomeo Ferrino, Giovan Battista Saloneo, Ludovico Ricciolo, Alfonso Bonaccioli, Iacopo Antonio Buono e Giovan Tommaso Manfredi. Il documento più completo sull'attività dell'Accademia è il *Compendio* autografo di Lollio, da cui Girolamo Baruffaldi trasse copia (BCA, ms. Antonelli 342). Nel tempo, l'Accademia accolse nuovi membri: controversa, ad esempio, l'affiliazione di Ortensio Lando cui allude (sotto nome di Ortensio Tranquillo) Lollio in una lettera a Saloneo (A. LOLLIO, *Epistolarium*, BCA, ms. Cl. I 145, c. 96r: a G. B. Saloneo, [estate-autunno 1541]): «Hortensius Tranquillus, unus ex academicis nostris, vir acri ingenio ac non vulgari literatura valde praeditus, dialogum quandam mihi nuperrime nuncupavit in quo honorificam Elevatorum Academicorum mentionem se fecisse affirmat. Nondum autem erat ab archetypo descriptus. Nam illum ad me confestim pollicitus est se missum. Quidquid fuerit, quam primum faxis intelligas»; Lollio infatti copiò il *Dialogo contra gli uomini letterati* (Milano, Biblio-

Filareti¹⁸. Il ruolo che vi svolse Giraldi, per la verità, è parcamente do-

teca Braidense, ms. AC.XIII.6/8; sul quale cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Un inedito di Ortensio Lando: il "Dialogo contro gli huomini letterati"*, «Schweizerische Zeitschrift für Geschichte», XXVII (1977), pp. 509-527) che ora si legge in A. CORSARO, *Il dialogo di Ortensio Lando "Contra gli uomini letterati" (Una tarda restituzione)*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXIX (1989), pp. 91-131, che esclude, tuttavia, un'adesione di Lando agli Elevati nonché un suo soggiorno ferrarese. Mi permetto, tuttavia, di rettificare una delle affermazioni di Corsaro, *ivi*, p. 94: «Lando [...] nei suoi *Paradossi* (scritti solo due anni più tardi [1543]) ricorda Lollo e quella compagine con toni che lasciano intendere non solo una non appartenenza, ma addirittura l'ignoranza della avvenuta cessazione delle sue attività»; in verità, l'Accademia dovette sopravvivere ben oltre i termini accreditati dalla vulgata lolliana, secondo la quale la morte di Calcagnini, il 24 apr. 1541, avrebbe messo fine alle adunanze. Gli ultimi componimenti registrati nel *Compendio*, infatti, sono omaggi funebri per Ferrino (morto il 6 ott. 1545), tanto da indurre ad ipotizzare una sopravvivenza dell'accogliuta, per quanto meno vivace e più discontinua, fino alla metà degli anni Quaranta. Più sotto lo studioso, parla, riguardo Lando e gli Elevati, di «un vero e proprio scambio intellettuale, in cui alcuni motivi tradizionali di quella cultura vengono sussunti, elaborati e poi restituiti col sostanziale incremento di ansie e sofferenze di diversa origine» (*ivi*, p. 95); uno scambio che interessa in primo luogo la figura dell'intellettuale e il suo rapporto con la corte, sul quale Lando fa esprimere a Lollo una posizione laica e indipendente del sapere, quale dovette essere, mi sento di aggiungere, proprio quella perseguita dall'Accademia. Nel prosieguo (pp. 97-98), Corsaro osserva come, nonostante le inquietudini religiose di Lando, questi non senta di rivolgersi a Renata, cui riserva un solo accenno, tanto che lo studioso è costretto ad ipotizzare un «piccolo mistero biografico». Per evitare di tingere di giallo la vicenda, basterebbe pensare a un Lando che cerca una sponda negli Elevati perché è con loro che è entrato proficuamente e forse fattivamente in contatto. Infine, Corsaro, ricordando la formazione medica di Lando, ipotizza un dialogo aperto con i «medici» ferraresi: Brasavaola, Giovanni Sinapio, Agostino Fogliata e Calcagnini, uno «fra i più dotti conoscitori e commentatori della dottrina erasmiana» (*ivi*, p. 100; e cfr. *infra*, p. 19, n. 49) – tra i medici ferraresi, andranno rubricati, però, lo stesso Giraldi Cinzio, il suo allievo, Iacopo Antonio Buono e Pietro Medonio: tutti tra le fila degli Elevati. Sull'Accademia cfr. *Canzone e tre sonetti inediti, recitati nell'Accademia ferrarese degli elevati istituita nel 1540 da Alberto Lollo, con annotazioni del canonico Giuseppe Antonelli*, Ferrara, Taddei e Figli, s.a. – che riassume lo statuto e pubblica alcune rime; il consueto M. MAYLANDER, *Storia delle accademie d'Italia*, II, *Certi-Filotomi*, Bologna, Cappelli, 1927, pp. 260-261; e P. CAZZOLA, *Le Accademie letterarie ferraresi dal 1440 al 1570*, tesi di laurea, relatore R. Pettinelli Alhaique, Università La Sapienza di Roma, a.a. 1983-1984. Infine, a breve, uscirà un più ampio profilo delle due accademie qui in esame a mia cura: *Ferrara, gli Elevati e i Filareti: un laboratorio della modernità*, nell'ambito del progetto www.italianacademies.org.

¹⁸ L'Accademia dei Filareti fu fondata l'11 febb. 1554 da Vincenzo Maggi (che ne fu il presidente), Galeazzo Gonzaga, Ercole Bentivoglio, Giovan Battista Giral-di, Bartolomeo Ricci (con le riserve che si leggono in *Id.*, *Operum*, vol. II, *Epistolarium*, Patavii, Typis Seminarii, 1748, lib. VII, pp. 526-528: let. 26, a Tommaso Calca-

cumentato¹⁹; tutto a vantaggio dell'animatore dei due cenacoli (e soprattutto del primo), Alberto Lollio, che i documenti descrivono come il vero regista delle due accolite. Dell'Accademia degli Elevati, infatti, Lollio fu il patrocinator e l'ospite, nonché il premuroso genitore²⁰, di quella dei Filareti il solerte *legislatore*²¹.

gnini), Francesco da Porto, Alberto Lollio, Agostino Carrara, Nascimbene Nascimbene, il cav. Stella (di uno Stella, probabilmente lo stesso accademico Filarete, si legge una *Scrittura sopra la Navig.ne del Golfo, et sopra l'asserta capitul.ne di papa Giulio 2° presentata a 29 Ag.to 1579 con occas.ne del mem.le di Ferrara*, BNM, ms. It. Cl. VII 807, 2 (=9558); forse suoi anche i due componimenti latini tramandati da un altro codice marciano, il ms. Lat. XII 176 (=4688), c. 19r: *Stella in Eundum Ovidi epitaph.* e *Supra Veneris simulacrum*; ad un Onorio Stella scrive, congratulandosi per la sua perizia oratoria, B. RICCI, *Epistolarium*, cit. let. 6, pp. 174-175), Ercole e Tommaso Calcagnini, Ippolito Castello, Orazio Maleguzzi, Lorenzo Frizzolio, Francesco Ambrosi, Michele e Stefano Lamberti, Ercole Tassoni, Giulio Salviati, Marc'Antonio Mureto, Ippolito Orio, Alessandro Canale, Annibale Romei, Antonio Mario Negrisoli. Essa si riunì in casa di Alfonso Calcagnini e annoverò anche Giambattista Nicolucci (Pigna). Lo statuto dell'Accademia è conservato da due manoscritti autografi di Lollio, (BCA, Cl. I 280 e 366). Dei due codici, che presentano diverse varianti, il 366, più dettagliato, è con ogni probabilità la bozza del 280. Il ms. Cl. I 280 presenta la *matricola* (c. [2]), una sommaria notizia sull'Accademia (c. [3r]) e le *Leggi del Collegio de i signori Academici Filareti* (cc. [4r-5r]). A.F. PAVANELLO, *L'accademia dei Filareti e il suo statuto – appunti per la storia delle Accademie ferraresi*, «Atti della Deputazione ferrarese di Storia patria», X (1898), pp. 337-366, ha pubblicato lo statuto secondo il codice Cl. I 280, riportando in nota le varianti del 366. Sui Filareti cfr. anche M. MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, cit., pp. 369-372, e P. CAZZOLA, *Le accademie letterarie ferraresi*, cit., pp. 128-161. Interessanti notizie si leggono anche in B. RICCI, *Epistolarium*, cit., libro VII, pp. 517-519: ad Alfonso Calcagnino, s.d.

¹⁹ Il *Compendio* presenta due sonetti giraldiani: *Vaghi, leggiadri, amorosetti fiori* (c. 4v) e *Voi divini, Elevati, alti intelletti* (c. 14v), in morte di Calcagnini; *dictante Chinthio mihi* è detto da FERRINI in *Lolli Thespiadeum decus, et nova gloria Phoebi* (c. 20v). A fronte di tale laconismo delle fonti, accolgo le indicazioni di metodo formulate da Amedeo Quondam, assumendo l'accademia come soggetto collettivo, studiando le relazioni tra i membri e le loro opere per desumerne indirizzi comuni, punti di tangenza, fenomeni d'eco (cfr. A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898, in particolare p. 828).

²⁰ Valgano l'accorata lettera di Lollio a Bartolomeo Ferrino, in cui gli affida e la gestione dell'Accademia e la cura nel raccogliere i componimenti dell'Accademia (A. LOLLIO, *Epistolarium*, cit., cc. 101r-102v) e l'orazione per l'elezione di Antimaco a dittatore (A. LOLLIO, *Oratione recitata da lui nell'Accademia de i signori Elevati*, in Firenze, 1552; poi con il titolo di *Della elezione del Dittatore a i Signori Academici Elevati*, orazione sesta, in *Id.*, *Orazioni aggiuntavi una Lettera del medesimo in laude della Villa*, in Verona, per Jacopo Vallarsi, 1742, pp. 167-198).

²¹ *Accademia de i Signori Filareti*, BCA, ms. Cl. I 280, c. [3r]; e cfr. anche A. LOLLIO,

L'arretramento di Giraldi in questo ritratto di gruppo è probabilmente un altro di quegli errori prospettici che la storiografia successiva ha causato: il disinteresse verso l'autore ha portato ad una involontaria cancellazione delle sue tracce. In questo stato di cose, il legame tra l'opera giraldiana e le due accademie andrà costruito per via induttiva, osservando la persistenza di una serie di *problemata* che assillano tanto il drammaturgo quanto le accolite di dotti.

Le due accademie, ed in particolare quella degli Elevati, godono di un profilo ben definito, grazie anche alla documentazione pervenuta: sulla prima e sui suoi rituali informa Lollio rievocando al sodale Antonio da Modena (in una lettera della seconda metà degli anni 40) i conviti delle passate stagioni:

Caeterum quid vel scripturo mihi vel lecturo tibi, gratius optatiusque esse potest aut debet? quam pulcherrimi festivissimique illius conventus nostri superiore hyeme istic habiti memoriam renovare? Memini enim Charites omnes suis ornatas inumeribus, in eo assedissee; Musas interfuisse Choreasque duxisse; Gnidi vero Paphique Reginam inter amores suos cum Adonide laetam colluisse. Quo demum in loco mihi quidem vernare annus [...], ridere omnia videbantur. Quapropter nunquam ego diem illum (quem candidissimo signavi lapillo) e memoria dimittam. Erit enim mihi semper ipsius recordatio perdulcis, iucunda, gratissima, honorata. O multa in eo cerniter, multa iocose, multa suaviter. Nam quid tandem eo tempore nobis ad ingentem supremamque felicitatem potuit deesse, si ornatissimo eodemque urbanissimo iuvenum immo pene dixerim angelorum commercio tandiu frui licuit, quam libuit? Quanta enim illa gratia, quove decore praestarent, supervacaneum puto recensere, quando te minime omnium latet ipsas et vultu adeo modesto adeo venusto esse, ut nihil supra. Age vero alterationes illae nostrae salibus scommatibusque responsae, nonne animos omnium exuberanti quadam voluptate laetitiaque replebant? Videre enim videor quom sessum inissemus, omnes nos in coronam rite dispositos, attente expectare quae nam ludorum ratio esse ineunda. Tunc ecce unus assurgens, meditatam domi fabulam promebat e sinu admotoque parumper labijs digito (mirum dictu) statim omnes reddebat Harpocrates. Mox clara et exerta voce, commentum illud suum recitabat, sub cuius involucro de industria scrupuli quidam ambiguaque problemata tangebantur, quae largam scilicet, gratam multiplicemque disceptandi materiam omnibus exhiberent. Integrum autem cuique erat quidquid de proposita quaestione potissimum sentiret in medium afferre, hoc tamen ordine (academico more) servato: ut alius

Due orationi, l'una in laude della lingua toscana, l'altra in laude della concordia, ai signori Academici Filareti di Ferrara, in Venetia, per Sigismondo Bordogno, 1555.

iudicium suum aperiret, alius vero ei statim adversaretur; quo ludi ipsius voluptas et hilaritas maior existeret. Tunc vero cernere erat hunc magno conatu propriam tutari sententiam, illum autem machinis omnibus adhibitis, eandem fortiter oppugnare. Hic ratiunculas in aurem sibi ab alio insussurratas leniter explicabat; ille multorum dicta (quo caeteris prudentior et acutior videretur) infingere atque refellere studebat. Alius seorsum cum alio mussitabat quod paulo post esset explicaturus. Alius tanquam indignans fraenum mandebat, quod nondum ad se facultas pervenisset. Perique vero prae pudore atque modestia, aliorum responsionibus inhaerebant. Adde etiam (quod nostram laetitiam longe maiorem efficiebat) omnia risu, exultatione, plausu et acclamationibus excipiebantur. Nemo vero nostrum erat tam segnis, tam abiectus, tam demisso animo quem summa praesidis in iudicando prudentia, integritas, eloquentia non erigeret, excitaret, inflammaret. Hunc igitur in hemicyclo sedentem, quom sententiam ferre vellet, taciti omnes admirabantur, suspiciebant, reverebantur. Eximiam cuius viri auctoritatem, quamquam nullus erat qui magnopere non extimesceret, tamen (ut plerunque in iudicijs fieri solet) alij alia et sentiebant et loquebantur. Hinc magnam inter nos oriri schismam erat necesse. Siquidem pars ad praetorem provocandum, pars vero rei totius consultationem in diem posterum rejiciendam putarent. Habes ludorum nostrorum seriem breviter explicatam, non secus ac si illis non interfuisses²².

La partecipe rievocazione di Lollio fornisce non pochi elementi per ricostruire l'*identikit* di questa prima socialità culta di Ferrara. In primo luogo il metodo seguito: la disputa, con finalità persuasive e deliberative; il punto d'arrivo, infatti, la "sentenza" del *praesides* sancisce il raggiungimento di un accordo su una verità non assoluta ma probabile, perché basata sulla maggioranza²³. Il secondo elemento che ci offre la lettera di Lollio è l'oggetto di queste dispute: l'antico, i suoi po-

²² A. LOLLIO, *Epistolarium*, cit., cc. 105v-106v. Ben inteso: l'Accademia degli Elevati non spuntò dal nulla, essa sembra piuttosto fuoriuscire dal bozzolo della didattica privata e universitaria, in cui il maestro discute con i suoi discepoli, ne stimola l'espressione in pubblico e ne guida l'esercizio oratorio. Su Antonius Mutinae non ho altre notizie: un *frater Atonius de Mutina* compare tra i testimoni di Pietro Merli, principale accusatore di Guglielmo Campana nel processo per stregoneria del 15 gennaio 1517 (cfr. M. DUNI, *Tra religione e magia. Storia del prete modenese Guglielmo Campana (1460?-1541)*, Firenze, Olschki, 1999, p. 289).

²³ La stessa struttura dialogica di alcuni testi giraldiani, il loro assumere un tema per svolgerlo portando a galla la dialettica tra opposte fazioni, notava qualche decennio fa Brusciagli, deve molto alla forma argomentativa messa a punto nel contenitore accademia, quella della disputa che procede per opposte tesi (cfr. BRUSCIAGLI, *L'"Aminta" del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, cit., p. 305); e cfr., in questi

etici lacerti, interpretati *allegorice*: «Tunc ecce unus assurgens, meditata domi *fabulam* promebat e sinu [...], commentum illud suum recitabat, sub cuius involucro de industria scrupuli quidam ambiguaque problemata tangebantur, quae largam scilicet, gratam multiplicemque disceptandi materiam omnibus exhiberent».

Quale il rapporto tra questa accolta di intellettuali, vagamente memori delle *disputationes* landiniane, e l'elaborazione della prima enciclopedia mitografica del Cinquecento, il *De deis gentium* di Lilio Gregorio Giraldi? Difficile dire; soprattutto a fronte di una così labile traccia. Non sfugga tuttavia come la mitologia – l'insieme delle favole antiche e il loro riuso poetico – sia uno degli elementi che contraddistinguono la produzione letteraria ferrarese degli anni Quaranta e Cinquanta: senza dover rimandare all'*Ercole* di Giraldi (chiaramente allusivo all'impresa dell'Accademia degli Elevati)²⁴ o recuperare l'*Aretusa* di Lollo, basterà scorrere il *Compendio* degli Elevati, per verificare come la rimeria dei discepoli di Lilio Gregorio selezioni, con sicura intelligenza, le tessere mitologiche del repertorio petrarchesco (*in primis* quelle laurane-dafnee)²⁵, o sarà sufficiente soffermarsi sul fortunato epigramma di Calcagnini su Pasifae²⁶ o su una canzone esemplare come quella di Iacopo Salvi sellaio bolognese, in cui ogni strofa cesella un diverso mito²⁷.

I ricordi di Lollo disegnano un aggregato vivace ma trattenuto entro i limiti della concordia dalla probità e dalla mutua benevolenza.

atti, M. HAGEN, *La retorica esemplare della tragedia di Giraldi* e A. SCARFÒ, *Per una narrazione «romanzevole». Regression e progressione nella novella giraldiana*.

²⁴ Cfr. *supra*, n. 12.

²⁵ Cfr. B. FERRINO, *Lauro gentil, il dì che l'aurea cetra* (in *Compendio*, c. 3r); ID., *Casto arbuscel, di cui ramo né foglia* (4r); ID., *Arbor gentil, di cui bei rami accese* (ivi, c. 29v); ID., *Arbor gentil, la cui perpetua chioma* (32r); ID., *Celio, che altrui celando i bei tesori* (il sonetto si legge nel ms. BCA, Antonelli, 342, in uno dei due fogli a stampa volanti acclusi al codice; con ogni probabilità essi occupavano le cc. 12r e 13r del *Compendio*, attualmente bianche con due bolli di cera lacca rossa, utilizzati per incollare un foglietto volante); CATI, *Cresca il boschetto nuovo, e i rami santi* (*Compendio*, c. 25v) forse Ludovico Cato, sul quale cfr. T. ASCARI, *Cato, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, pp. 392-394); P. MEDONIO, *Susio gentil, che dal signor di Delo* (*Compendio*, c. 27v); E. BENTIVOGLIO, *Spirto gentile, al cui felice ingegno* (ivi, c. 34r); A.M. NEGRISOLI, *Arbor gentil che d'onorate fronti*, in ID., *La Georgica di Vergilio con sciolti versi tradotta in lingua Thoscana dal Magnifico M. Antonio Mario Negrisoni*, in Vinegia, 1552, c. 108r; e ID., *Sacra mai sempre verde eccelsa fronde*, ivi, c. 116r.

²⁶ C. CALCAGNINI, *Quum se Pasipae vacca clausisset acerna*, in *Compendio*, c. 6r.

²⁷ I. SALVI, *Poi che il gran fuoco Amore*, ivi, cc. 8v-10v.

Che le cose non stessero esattamente in questi termini, tuttavia, lo dimostra quello che, con ogni probabilità, fu il severo statuto degli Elevati²⁸. La sua rigidità legislativa sembra essere il baluardo contro un'animosità accademica insospettata:

De cultu et religione Lex I

Nihil non precati numen aggrediuntur. A convicijs contra ipsum, et coelites temperanto. Nulla de religione disputatio, nullum verbum habetur. Contra qui fecerit, in eum princeps statuito.

De principis ac magistratum electione atque auctoritate. Lex II

Magistratus futuri ante dies triginta in hunc qui sequitur modum designantur, interim tamen privatorum loco sunt.

Quot academici ad declarandum principem convenerint, totidem calculi in loculum tornatilem conijciuntur, omnes argentei tribus aureis exceptis; quibus aurei obtigerint, binos singuli proponunt. Qui plura suffragia tulerit, is princeps renuntiat. Pares duo pluresve totidem calculis argenteis, unico aureo sortiuntur, aureus principatum adiudicato.

Absentes in creando principe ceterisque magistratibus suffragiorum iure carento; ipsi ad honores omnes admittuntur.

Principatus trium mensium spatio finitur: eundem per semestre capere ne liceto.

Princeps magistratum auspiciatus cuncta diligenter curare atque tueri promittito.

Penes hunc summum ius esto; imperium nunquam recusato; omnibus congressibus praesto silentium academicis imperato, iurgia, controversias sedato et quoties oportuerit, coetum cogito.

Academicos de rebus quae in dies geruntur admoneto; si quid adversus leges commissum fuerit, cognoscito; interpretandi orandive munus invitus ne suscipito. Designatus statim cui videbitur, orationem ut habeat se magistratum inituro, praecipito. Idem honorem depositurus facito.

²⁸ BCA, ms. Cl. I 366, cc. 12bis-ter - il bifolio, di diverso formato e ripiegato, cucito con la bozza autografa di Lollo delle *Leggi dell'Accademia de i signori Filareti*, fu giustamente messo in relazione all'Accademia degli Elevati da A.F. PAVANELLO, *L'Accademia dei Filareti e il suo statuto*, cit., p. 345. L'identificazione dello statuto con quello degli Elevati è resa possibile da alcuni elementi esterni e testuali: le modalità di trasmissione – unitamente alle carte lolliane relative all'Accademia dei Filareti –; la lingua, il latino (che esclude la possibilità che si riferisca alle successive accademie ferraresi, tutte schierate sul fronte del volgare); l'articolazione interna in presidente, magistrati e censori (che la distingue dai Filareti, che prevedano anche la figura del segretario e quella dei lettori) e la stretta aderenza al modello descritto da Ricci nella lettera a S. Regolo, qui di seguito trascritta.

Si princeps absit aut aliqua iusta causa impediatur? Potestatis suae vicarium quem maluerit, constituit. Is ultra sexaginta dies iurisdictione huiusmodi usus per tres menses ad principatum ne aspirato.

Princeps de maioribus poenis ad academicos referto, minores pro arbitrio irrogato.

Unus binis suffragijs semper utitur.

De consiliarijs. Lex III

Princeps binos consiliarios deligit; eos si coetus probarit suffragijs declarato, sin minus alios atque alios nominato, donec duo suffragijs vincant.

Consiliarij primas post principem obtinento.

Cum iis princeps negotia Academiae communicato, non tamen munerum vacationem habento.

Horum magistratus trimestris esto: eodem sex menses interdicitur.

De censoribus. Lex IIII

Censores duo quo consiliarij modo creantur.

His secundum principem et consiliarios plurimum tribuitur.

Poemata in arcula posita antequam publice recitentur ipsi taciti legunt; si obscena, si maledica sint impietatemve redoleant, tenebris damnant.

De poematis pro concione lectis scriptisque reliquis, vel carmine vel soluta oratione, undecunque Academiae oblatis, ipsi si opus fuerit, libere ac sincere iudicant.

Antequam magistratu abeant coacto coetu singularum castigationum rationem palam reddunt, in quam academico cuique liceat inquirere, quid tamen sentiant scriptores ipsi non tamquam auctores, sed ut penitus extranei proponunt; tandem auditis omnium sententijs, censores de tota [**]²⁹ arbitrato suo decernunt.

Animadversiones quas paulo maioris ponderis aestimaverint, magistratus exitu ut in viri ab epistolis codicem referantur, curant.

Quibus rebus quo magis attente magisque diligenter vacent mensem unum, ab omnibus oneribus immunes sunt.

Censorum potestas trimestris esto; ad eandem per tres menses aditus praeccluditur³⁰.

Lo statuto degli Elevati, con la sua minuta casistica, con la lunga e dettagliata legge quarta, sembra esprimere il bisogno di regolamentare una socialità rissosa, in cui l'esame delle opere sottoposte al vaglio degli accademici diventa un rituale potenzialmente esplosivo. Le ac-

²⁹ Lacuna per foro della carta.

³⁰ BCA, ms. Cl. I 366, cc. 12bis-12ter.

cademie, lungi dall'essere dei pacifici convegni tra dotti e sonnolenti eruditi, potevano trasformarsi, dunque, in campi di battaglia, tanto che l'elevato Bartolomeo Cavalcanti raccomandava a Pier Vettori, il 17 febb. 1541: «Voi fate un gran rumore di academie, ma voi siate savio a essere spettatore perché avete brighe davanzo e il più delle volte simil cose terminano presto e si risolvono in baie. Non vorrei che il Verino si fussi lasciato imbarcare in cotesta nova molestia e l'età e l'altre occupazioni ne lo doverebbono scusare»³¹.

Alle preoccupazioni di Cavalcanti fa eco una lettera di Bartolomeo Ricci a Sebastiano Regolo del luglio del 1557³², che, nell'illustrare il funzionamento dei sodalizi privati finalizzati all'esame delle opere dei soci e incardinati, dunque, sulla figura dei censori, aveva messo in guardia Regolo dai rischi insiti in questa tipologia accademica:

Sed contra illa mihi istis tot ac tantis bonis non leviter adversari videntur, quod qui nobilissimorum scriptorum loca abstrusa minimeque omnibus nota, atque obvia summo studio ac sua industria sibi deprehenderit, si quoquo modo de iis agendum accidet, ea dedita opera praeterierit ac tantum omnibus trita atque perspicua protulerit, ineptus atque imperitus habeatur qui in re vestro tanto consensu indignissima operam suam occupatam habuerit. Sin contra ea benignius in medium protulerit, atque cum caeteris communicabit, is suorum studiorum fructus ac gloriolam in magnum periculum adduxerit: ne scilicet, dissoluta academia atque adeo stante illa, eorum quisquam pro suis aliis postea divulget; atque ita is suo studio atque labore aliis laudem et gloriam compararit. Ex quo praeterquam quod maxime injurum est, interdum illa odia excitantur, quae nulla postea sanctorum amicitia con-

³¹ B. CAVALCANTI, *Lettere edite e inedite*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 118: lett. 82, a F. Vettori, 17 febb. 1541 (vi si allude al coinvolgimento di Francesco Verino nell'Accademia fiorentina, già degli Umidi); un giudizio che duetta con quello del 1551 di L.G. GIRALDI: *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, a cura di C. PANDOLFI, presentazione di W. MORETTI, Limena, Corbo, 1999, p. 228, 673: «De Academiis quae in plerisque urbibus erectae sunt, nihil in universum statuere possum; nam illae quidem multum splendoris ac lucis praeferre videbantur. Sed paulo post in fumum et nebulas evanuerunt: verum et earum cognomina quales essent futurae significabant, quare de his nolo verba faciamus. Nam quaedam vix inchoatae esse desierunt, ut quam erigere hic Albertus Lollius enixe studebat, de qua extat et legitur oratio Ferrini nostri, et item altera ipsius Lollii» (i dialoghi furono stampati nel 1551).

³² B. RICCI, *Epistolarium*, cit., pp. 91-95. La lettera datata «Ex meo Quartisano XI Cal. Augusti», si chiude con l'invio dei saluti a Robortello, a Bologna solo dal 1557 al 1560. Giacché nella missiva si fa riferimento a un triennio già trascorso dalla fondazione dell'Accademia dei Filareti (febb. 1554), se ne deduce che la lettera risale al luglio del '57.

ciliare posset; ut ex optimo officio eum fructum feras, quem vix ferres ex injuria graviter illata. In his praeterea censores creantur, quorum judicio aliorum scripta censeantur. In quo idem inimicitarum periculum versatur. Natura enim comparatum est, ut quisque quicquid agat laudari maxime cupiat. Si vero contra illud damnari sentiat, nihil aegrius patiat, nihil iniquius perferat. Quare etiam contra suam sententiam praefracte tuebitur, neque vinci poterit: in qua contentione saepius ad jurgia, atque criminationes, ab his autem ad manus etiam venit, quorum nihil turpius, atque a nostris studiis magis alienum dici potes. Si vero error, atque mendum tale sit, ut nulla ratione defendi possit, tum ille iracundius etiam in se ipsum quod id non viderit, exardescet. Non enim, mihi crede, tam utile est erranti mendum corrigi, quam odiosum se errasse monstrari. Mallet ille quidem perpetuo in eo errore versari, quam cum tanta ignominia doceri. Quod si saepius accidat id quod necesse est ut accidat, pudore pulsus, aut perpetuo postea tacebit aut etiam a collegio sese abduxerit. At huic malo prudenter cautum est. Lege enim prohibetur ne quis adversus censorem causam dicat, sed aequo animo ejus judicium perferat. At primum inique latum esse videtur quod sua quisque scripta defendere non possit. Qui enim scitur an is recte scripserit, censor autem interdum imperite iudicavit? Certe enim rei auctor, quique sciat mox eam doctissimorum viro- rum judicium subitam, mature atque haud inconsulte scribet atque interius in illam quam alienus censor penetrabit. Deinde, ut lex etiam jure defensionem omnem accusato eripiat, id ei numquam auferet, ut non graviter ferat atque etiam illi, a quo se damnari putet, gravius irascatur. Verum aequa lex omnibus est perscripta. Is quoque postea cum alios censebit, hoc ejus beneficio in eos utetur. Audio. Ergo tacito odio laborabunt qui apertam benevolentiam profitentur. At alii de se vident; inter nos ita ingenue jam triennium agitur, ut horum nihil sit auditum. Id si ita est vobiscum, feliciter agitur ac permirum videtur inter multos eandem sententiam congruere quae vix in paucis congruit³³.

Il sistema descritto da Ricci, costruito su un'esperienza personale che non può, a quest'altezza, che essere quella del primo sodalizio ferrarese, ricalca perfettamente la struttura tracciata dallo statuto degli Elevati: ne disegna il movimento, gli restituisce vita. Quelli che in passato erano sembrati come "innocenti" *rendez-vous* eruditi, si rivelano dunque l'altra faccia della socialità irenica rievocata per lettera da Lollo ad Antonio da Modena. A prestar fede all'animoso quadro di Ricci le formalizzazioni legislative degli Elevati e dei Filareti andranno lette come soluzioni ad un'aggressività nient'affatto latente, ma conclamata («in qua contentione saepius ad jurgia, atque criminatione-

³³ *Ivi*, pp. 92-93.

nes, ab his autem ad manus etiam venit, quorum nihil turpius, atque a nostris studiis magis alienum dici potest», aveva scritto Ricci) – a una modalità di confronto che o deflagra nel consesso o agisce tacita al di sotto del tessuto sociale. L'accademia, riunita simbolicamente in circolo, si rivela un tumultuoso organismo informe che ha bisogno di essere regolamentato e irreggimentato. E non sarà certo un caso che l'orazione inaugurale di Lollio all'Accademia dei Filareti si intitoli e strenuamente esorti i sodali alla concordia³⁴, tanto che le due accademie ferraresi sembrano rispondere alla ricerca di una forma istituzionale capace di risolvere la conflittualità generata dall'amor proprio.

È in questo contesto che credo vadano spiegati certi episodi giraladiani, la cui animosità, altrimenti, rimarrebbe inspiegabile. Si rilegga ad esempio, la lettera di Giraldi al duca, del 1541, in difesa della *Didone*, in cui lo sfuggente detrattore della tragedia, alla luce della socialità che sta emergendo dall'analisi delle fonti, prende corpo, si fa oppositore ardimentoso e temibile:

Io non dubitai punto, eccellentissimo Signor mio, che non dovesse percuotere la *Didone* mia allo scoglio al quale, per lo mal costume altrui, percuotono quasi tutte le composizioni degli uomini non pure men che mezzanamente dotti come sono io, ma di molto più eccellenti. Perché sono alcuni i quali, standosi sempre con le mani a cintola, pensano di acquistarsi nome e crescere in fama se aguzzano i denti contra le opere altrui. E passano questi tali tanto oltre che accusano Omero e Demostene, Cicerone e Vergilio, ingegni più tosto divini che umani, i quali per le rare virtù loro hanno superata ogni invidia. E non vi mancano anche di quelli che, essendo di tonto e di confuso ingegno, pensano di saper ogni cosa e vogliono regolare, con la lor mala maniera di scrivere, ciò che altri face; e prendendosi la confusione per diritta regola, dicono ch'hanno la vera via di comporre. E ciò che non è simile al loro corrotto giudizio, biasimano continuamente, cercando di persuadere ai pochi intendenti, col male officio di mordere gli altri, che sono dottissimi. Nel numero di questi tali mi pare che sia colui del quale, per parte di Vostra Eccellenza, mi ha ragionato il signore Bartolomeo Cavalcanti; però ch'egli mi ha riferito che, da poi che piacque a Vostra Eccellenza che io le leggessi la *Didone* alla presenza di tanti begli ingegni e nobili spiriti, non è mancato cotesto novo Momo di voler spegnere, con la sua maledicenza, quelle lodi che Vostra Eccellenza e quegli altri Signori diedero a questa tragedia. Né io, per rispondere alle obiezioni ch'egli ha fatte contra me, avrei porta mano alla penna, parendomi

³⁴ Cfr. *supra*, n. 17.

ch'esse nell'istesso loro nascimento se ne fossero morte, se non che esso signor Cavalcanti mi ha detto che sarà grato a lei che io non lasci costui senza risposta. Ho deliberato, adunque, poi che vedo che così l'è a grado di mostrare a questo morditore che, s'egli avesse con miglior giudizio e più maturamente considerato quello che fosse convenuto ad uomo che faccia professione di sapere il tutto in ogni cosa, come egli fa, non si contentando della professione che è sua propria, non si sarebbe lasciato trappare tanto oltre al desiderio di biasimare quello ch'è stato lodato da' migliori giudicii³⁵.

2. I programmi culturali?

A differenza di quanto avviene in altre città italiane, le accademie ferraresi non sono emanazioni del potere principesco. A guardare l'organico di questi istituti, soprattutto del più antico, gli Elevati, è infatti evidente che il collante non è tanto la corte, quanto lo Studium: dei sedici fondatori dell'Accademia circa la metà è legata all'Ateneo estense. Se poi fosse necessaria una verifica, basterebbe osservare la sterilità della musa encomiastica degli Elevati: il *Compendio* annovera uno ed un solo componimento in onore di Ercole II³⁶. Piuttosto, la risonanza che la morte ebbe nella raccolta poetica degli Elevati e l'accorato ricordo che si perpetra negli scritti degli accademici indicano senza dubbio nella figura di Calcagnini il padre spirituale dell'Accademia³⁷. A scorrere l'*Opera* di Calcagnini, la cui edizione fu curata dallo stesso Giral-di, si disegna chiaramente il reticolato di rapporti magistrali che l'anziano professore intrattenne con la generazione dei Giral-di, dei Lollo, dei Ferrino, dei Bentivoglio. Al centro del volume si incunea il testo dal quale bisogna, a mio avviso, partire per cogliere la progettualità degli Elevati, ovvero il *De imitatione*, dedicato significativamente a

³⁵ G.B. GIRALDI, *Carteggio*, cit., lett. 23, pp. 153-154.

³⁶ B. FERRINO, *Ad Divum Herculem Estensem*, in *Compendio*, c. 5r; un'allusione forse ad Ercole II anche in C. CALCAGNINI, *Convenere olim fortem exercere palestram*, ivi, c. 6r.

³⁷ A. LOLLIO, *Oratione recitata da lui nell'Accademia de i signori Elevati*, cit., p. 3: «si diede con sommo piacere e contento di tutti quelli che v'intervennero ad una bella e onorata Academia principio. Ma oimè, che ben dissi principio, però che da indi a pochi mesi morendo il nobile e virtuoso monsignor M. Celio Calcagnino, immortale gloria di questo secolo, nella prudenza e autorità del quale la base e fondamento di tutto quello edificio si riposava, e mancando appresso alcuni de i più rari e più sublimi spiriti che vi fossero, le convenne in breve (quasi da i propri e più saldi sostegni abbandonata) cadere».

Giambattista Giraldis³⁸. Dalle pagine proemiali, Calcagnini si rivolgeva ammirato e soddisfatto a Cinzio:

Tuae literae, vir clarissime, magnam mihi profecto spem attulerunt rem latinam et egregia studia facile posse aliquando reparari, postquam et vos naturae interpretes et abditarum artium professores, studetis pulcherrimas disciplinas cum eloquentia coniungere. Quas proximo seculo patres ac praeceptores nostri, ita pugnare inter se existimabant, ut nulla conditione in foedus coire posse iudicarent. Eratque illa sententia iam recepta atque approbata, philosophiam et oratoriam adversis frontibus pugnare eosdemque philosophos et oratores nullo pacto posse reperire. Sed eam sententiam perfacile ridebunt qui tuas literas legerint, ut puta a summo philosopho profectas, in quibus tamen omnes dicendi venerationes, omnes eloquentiae suavitates admirermur. Bene itaque ac feliciter res habet: et recte sapere et commode dicere conciliavimus, et iam linguae pectus, lingua pecotri succinit³⁹.

La rivoluzionaria proposta degli Elevati, e poi dei Filareti, credo sia proprio questa: coniugare poesia/oratoria e filosofia, in una mossa ardita, che, diremo con Calcagnini, nel secolo XV «patres ac praeceptores nostri ita pugnare inter se existimabant ut nulla conditione in foedus coire posse iudicarent». Questo connubio doveva essere il cuore della progettualità Elevata, se proprio in suo nome Alberto Lollio inaugurava la neo-nata Accademia:

Allo incontro reputo io che abbracciare e con ogni accurata diligenza seguire si debbano quelle cose le quali fra tutte l'altre e più bello ornamento e più copiosi frutti sogliono altrui arrecare; e queste (se ben discerno) altro non sono che la sapienza e la eloquenza, doni amendue celesti e divini [...]; noi non siamo venuti in questa vita per stare indarno né per andar tutto il giorno, a uso de' Milesii e de' Sibariti, di sù e digiù, vagando per le piazze e per le strade, ma per affaticarci continuamente essercitando i bellissimi e preziosissimi doni ricevuti dalla Natura. La quale, sì come produsse il cane atto allo investigare e pigliar le fiere, i buoi allo arare, i pesci al notare, gli uccelli al volare [...], così creò ancora gli uomini, acciò che in due cose (come scrive Aristot-

³⁸ E si ricordi che al tema, a stretto ridosso del trattatello di Calcagnini, si dedicò lo stesso Giraldis: G.B. GIRALDIS, *De obitu Divi Alfonsi Estensis Principis invictiss. Epicedio. Hercules Estensis Dux Salutatus. Silvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coeli Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio. Perquam elegans Lillii Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, Ferrariae, 1537.

³⁹ C. CALCAGNINO, *De imitatione*, in ID., *Opera aliquot*, Basileae, per Hier. Frobenium et Nic. Episcopum, 1544, p. 269.

tile) principalmente si esercitassero: e nel contemplare e intendere gli occulti misteri di essa Natura, e nel fare opere degne della memoria de' poster⁴⁰.

Oratoria, poesia e filosofia sono le discipline sorelle all'ombra delle quali fiorisce la pianta degli Elevati, ribadiva Pietro Medonio al medico Giovan Battista Susio, in uno dei sonetti raccolti da Lollo a futura memoria dell'attività accademica:

Susio gentil, che dal signor di Delo
fusti alle Muse in Elicona dato
a gustar l'acque onde diletto e grato
si rende ogn'uno al gran Motor del cielo,
indi da soprauman celeste zelo
tratto venisti per benigno fato
tra noi, sol per altrui giovar, purgato
il bell'ingegno nel corporeo velo.

Segui pur l'erta via che fra sì spessi
boschi ne guida al fin giocondi e lieti,
de la prima cagione al vero exempio.

Ché di filosofia gli alti concetti
nell'intelletto tuo stampati e impressi
ti faran di virtude unico templo⁴¹.

Nella prosa lolliana come nel sonetto di Medonio, la poesia e l'oratoria esibiranno un valore aggiunto solo se si alimenteranno di una

⁴⁰ A. LOLLIO, *Oratione recitata da lui nell'Accademia de i signori Elevati*, cit., p. 6.

⁴¹ P. MEDONIO, *A Susio*, in *Compendio*, c. 27v. G.B. Susio (1519-1583), medico mirandolese (autore di: *Tre libri della ingiustitia del duello et di coloro che lo permettono*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1558; *Liber de sanguinis mittendi ratione*, Basilea, apud Petrum Pernam, 1559 – poi tradotto e stampato in Vinegia, appresso Francesco de' Franceschi Sanese, 1571 –; *Libri tres. De venis edirecto secandis; in quibus Matthaei Curtij praeceptoris sui sententia defenditur; adversus Andream Turinum, Benedictum Victorium, Victorem Trincavellium, & Andream Vesalium*, Cremonae, in Civitatis Palatio, apud Vincentium Comitem, 1559; *Lettera in difesa di se stesso da alcune imputazioni dategli dal S. Mutio Iustinopolitano sotto specie di confutar un suo parere intorno alle cose prima passate fra 'l S. Ferrando Averoldo, & il S. Nicolò Chieregatto*, s.n.t.; *Libro del conoscere la pestilenza. Dove si mostra che in Mantova non è stato male di simil sorte l'anno 1575, né s'è ragionevolmente potuto predire, che vi debba essere la seguente Primavera*, in Mantova, appresso Giacomo Ruffinello, 1576) e poeta in volgare: cfr. A. SORBELLI, *Rime inedite di G.B. Susio della Mirandola*, «Atti e memorie della società storica, letteraria ed artistica della Mirandola», II (1903), pp. 29-40 e D. BIANCHI, *G. B. Susio e le dame pavese del sec. XVI*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», LXIII (1963), pp. 89-96.

componente sapienziale e filosofica, in armonia con quella che è la cifra della cultura ferrarese tra Ariosto e Tasso⁴². D'altra parte, quale elemento di maggiore discontinuità, rispetto alla pur recente tradizione tragica peninsulare, esibiscono le tragedie del "poeta-professore" (per usare un'efficace definizione di Brusagli)⁴³, almeno le prime (*Orbecche*, *Didone*, *Altile*, *Cleopatra*), se non una esplicita compromissione con le grandi questioni che avevano assorbito il pensiero occidentale: l'origine dell'uomo, il cosmo e le sue regole, la natura umana in un'antropologia bipartita tra *ratio* e *sensus*?⁴⁴

La stessa produzione tragica giraladiana, solitamente letta alla luce di una rinascenza drammaturgica nazionale, andrà forse inquadrata in un ripensamento e una riflessione collegiale e ferrarese⁴⁵. Questo almeno sembra suggerire il lungo carme latino che Calcagnini dedicò, rimarcando la *fabula* trissiniana, al tragico destino di Sofonisba⁴⁶ e confermare lo spoglio sistematico della stessa tragedia da parte di Alberto Lollio in cerca di "sentenze" morali⁴⁷. E se nel caso di Calcagnini è plausibile ipotizzare un'anteriorità rispetto alla produzione tragica giraladiana, l'impossibilità di fare altrettanto per quanto riguarda il rap-

⁴² Sparse tracce del valore che presso gli accademici ebbe la componente sapienziale si leggono in molti dei componimenti degli Elevati: si veda, ad esempio, tra le rime di A.M. NEGRISOLI pubblicate con la sua traduzione virgiliana, il sonetto *Perché la vita umana egra è e mortale*, in VIRGILIO, *La Georgica*, cit., 107r; e NEGRISOLI, *Conte, ben spesso avien ch'altro pensiero, ivi*, 109v.

⁴³ R. BRUSAGLI, *Vita d'Eroe: l'Ercole*, cit., p. 14.

⁴⁴ E cfr. V. GALLO, *Miti e topica tragica da Trissino a Giralidi*, Roma, Vecchiarelli, 2005, pp. 233-283, in part. pp. 261-270 e 278-281.

⁴⁵ Accolgo le indicazioni di L. RICCÒ, *Il teatro 'secondo le correnti occasioni'*, cit., che rettifica un'indistinta trattazione di Marzia Pieri (secondo la quale il teatro tragico giraladiano sarebbe, tutto, nato da una domanda della corte: cfr. M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giralidi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 129-142). Sui proficui legami tra Giralidi e Girolamo Mario Contughi, *corago* dell'*Orbecche* ed erede della tradizione culta dei Guarini, cfr. M. TORBOLI, *La tragedia "Orbecche" di Giovan Battista Giralidi Cinzio: mecenatismo sulla scena e fascinazione nell'arte a Ferrara e Bergamo*, «Bollettino della Ferrariae Decus», XXV (2008), pp. 97-112.

⁴⁶ C. CALCAGNINI, *Masinissa Sophonisbae*, in ID., *Carminum libri III*, in G.B. PIGNA, *Carminum lib. quatuor*, Venetiis, ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisii, 1553, pp. 171-269, pp. 233-237.

⁴⁷ Cfr. A. LOLLIO, *Annotazioni sopra la Sofonisba*, BNM, ms. Lat. Cl. XII 248 (=10625), cc. 134r-138v. Per il rapporto preferenziale che l'*Orbecche* intrattiene con la *Sofonisba* cfr. R. CREMANTE, *Nota introduttiva* a G.B. GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, cit., pp. 263-265. E sulla rilevanza che la sentenza ricopre nel sistema tragico giraladiano, cfr. in questi stessi atti M. HAGEN, *La retorica esemplare della tragedia di Giralidi*, cit.

porto Giral-di-Lollo deve indurre alla formulazione di un'ipotesi minima: discussione collettiva (accademica?) di una tradizione e investimenti comuni in determinati ambiti culturali.

Che d'altra parte Giral-di guardasse quanto meno alla lezione viva del maestro lo dimostra, proprio nell'*Orbecche*, la Nemese proemiale, una divinità sulla quale dovettero soffermarsi gli accademici ferraresi coinvolti, loro malgrado, nelle discussioni sul libero arbitrio. Nemese, infatti, è figura di blasonata tradizione, cui lo stesso Celio Calcagnini aveva dedicato ben due epigrammi⁴⁸ non tanto per una squisita vena antiquaria, quanto piuttosto in relazione al dibattito religioso in atto. Nemese, infatti, è divinità disponibile a simboleggiare un universo regolato interamente dal volere divino, in cui l'arbitrio umano è schiacciato da un Fato incombente. Erano problemi filosofici che impregnavano il pensiero filosofico e religioso più coraggioso, dal *De fato* di Pomponazzi al *De servo arbitrio* di Lutero; alla cui discussione partecipò lo stesso Calcagnini con il *De liberi animo motu*⁴⁹. Tutti argomenti

⁴⁸ Cfr. GIRALDI, *Orbecche*, atto I, vv. 97-226 e commento, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, cit., pp. 299-306; e C. CALCAGNINI, *Carminum libri III*, cit., pp. 208 e 209. Sulla figura di Nemese in prospettiva giral-diana cfr. V. GALLO, *Miti e topica tragica da Trissino a Giral-di*, cit., pp. 243-251 e 308-310.

⁴⁹ Calcagnini resta una delle figure più sfuggenti e complesse della cultura italiana primocinquecentesca, alternativamente ascritto dalla critica al partito degli integralisti cattolici o degli erasmiani o dei nicodemiti: nuovi documenti, destinati a complicare il profilo del filosofo, sono ora disponibili grazie a L. D'ASCIA, *Erasmismo e cultura scientifica, nella biblioteca di Celio Calcagnini*, in *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*, atti del Convegno, Cagliari, 21-23 aprile 2009, a cura di F. M. CRASTA, Firenze, Le lettere, 2010, pp. 23-33 (che si basa sul ritrovamento dell'inventario della libreria di Calcagnini), e a F. BACCHELLI, *Celio Calcagnini, Pacifico Massimi e la simulazione*, in «I castelli di Yale», VIII, 2005-2006, num. monogr. dal titolo *La profezia crocevia di saperi*, pp. 119-147, che pubblica due giovanili inediti di Calcagnini: *Simulatae virtutis defensio* e *Secta Coelii*. A proposito del *De libero animi motu* ha scritto Bacchelli: «il nostro sapeva benissimo, meglio forse di Erasmo, che, come si è detto, la ragione naturale era fortemente imbarazzata nel dimostrare la libertà dell'arbitrio e che essa poteva solo, semmai, mostrare ciò che, poi, tutti accettavano: come certe suggestioni peccaminose non arrivassero, di solito, a costringere una ragione e una volontà ben costruite ed educate. Ma Calcagnini, per lunga esperienza filosofica e dialettica, avvertiva bene, anche, come quelle stesse forze che distoglievano o inibivano l'osservanza dei precetti – fossero esse forze del cosmo, dell'ambiente oppure passionali – addensate in maggior quantità e rivolte tutte contro la volontà, potessero alla fine sconfiggerla e averne ragione. Egli vedeva bene, insomma, come nell'animo non vi fosse nessun nucleo a priori ed assolutamente solido e incomprimibile, e come il braccio di forza tra volontà e sollecitazioni fosse una contesa in cui l'arbitrio era, né più né meno, che una forza tra le forze. E anche la grazia, quando fosse concepita, come una teologia

che rivivono nel primo coro della *Cleopatra*⁵⁰. E d'altra parte, forse che la Fede del quarto coro dell'*Orbecche* non rimanda al suo equivalente sul piano morale, la concordia, cui si applica tanto Calcagnini nel *De concordia*, quanto Lollio nella già ricordata orazione inaugurale ai Filareti? E, infine, i cori quarto e quinto della *Didone* non intrattengono stretti rapporti con i dialoghi di Romei *Dell'umano intelletto* e *Della felicità umana*?

E cosa dire dell'*Egle* e della *Favola pastorale*? È stato giustamente osservato come la favola pastorale cinquecentesca si alimenti di una cultura della villa, rovescio retorico e reale della società cortigiana. Anche questa opzione matura in seno agli Elevati: è Lollio, con il suo *buen retiro* in Feliciano, a polarizzare la cultura ferrarese tra città/campagna; a fare della propria residenza rustica uno dei luoghi della socialità poetica cittadina, dando vita ad una florida poesia latina e volgare di stampo bucolico⁵¹. Anche a questi esercizi, certo, è debitrice la sua *Aretusa*, in cui il culto dell'antico si alimenta dello sperimentalismo moderno. E forse a tale clima Giral di si ispirò quando tentò quel-

semplicitica comunemente faceva, quale sovrappiù di forza concesso alla naturale potenza della volontà, diventava anch'essa niente più che uno degli agenti entrati nel mondo sublunare, il cui intervento confermava appunto l'impotenza dell'arbitrio. Notevole, nel trattatello, l'affermazione – che sarà riuscita allora sorprendente – che Aristotele ed i Platonici fossero dei rigorosi deterministi [...]. E anzi v'è nel libretto un passo, che, in poche parole, traccia una acuta e fulminante diagnosi, mostrando come in Italia esistesse una tradizione, piuttosto filosofica che religiosa, che aveva persino guardato alla libertà come a uno stato di imperfezione rispetto alla necessitazione; trasparente allusione anche al sistema ficiniano che risolveva il movimento dell'anima verso il bene unicamente in uno scambio tra due tipi di necessità: da quella peggiore esercitata dal Fato a quella migliore e più strutturante facente parte della Provvidenza. Per cui il *Libellus* potrebbe essere considerato un anticipato documento dell'impressione che deve poi aver fatto su quegli uomini soprattutto la prima parte del *De servo arbitrio* di Lutero (pubblicato nel 1525), dove le ragioni della filosofia antica erano rapidamente, ma vigorosamente riassunte proprio nel senso or ora accennato».

⁵⁰ Cfr. V. GALLO, *Miti e topica tragica da Trissino a Giral di*, cit., pp. 298-301.

⁵¹ Cfr. A. LOLLIO, *Lettera di M. Alberto Lollio a M. Ercole Perinato in laude della Villa*, in *Id.*, *Orazioni*, cit., pp. 383-438), cui Bentivoglio si affrettò a dedicare una lusinghiera canzone (A. BENTIVOGLIO, *Canzone in laude della Villa*, in E. LOLLIO, *Orazioni*, cit., pp. 439-441) e un risentito sonetto contro le angosce della vita di corte (E. BENTIVOGLIO, *Ne le tumide corti e tetti altieri*, in *Compendio*, c. 35v); meno noti i carmi celebrativi della residenza campestre di Lollio, traditi dal ms. Marciano Lat. XII 150 (=4395), cc. 72v-73v, nonché quelli conservati a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AC. XIII.6/2. Nello stesso *Compendio* dell'Accademia degli Elevati il "pastorale" è, d'altra parte, tematica dominante.

la favola pastorale tramandata irrimediabilmente mutila⁵². Non credo, invece, che fin qui sia stata notata una significativa intersezione tematica tra la poesia latina di Calcagnini e l'*Egle*: ben prima che Giraldi si apprestasse alla stesura del dramma satiresco, Celio Calcagnini aveva saggiato le potenzialità del canto bacchico nel *Cantus in Bacchi natali*⁵³ una delle tante e sommerse fonti dell'*Egle* girdaldiana⁵⁴.

Le stesse *Fiamme*, come mi pare di aver dimostrato in altra occasione, si nutrono di un ambizioso progetto culturale che attraversa il canzoniere petrarchesco per superarlo nella direzione di un più alto amore – filosofico e poi mistico⁵⁵. La topica petrarchesca subisce una forte rastremazione, disegnata dalle potenzialità allegoriche delle metafore dei *Fragmenta*: la vita come navigazione, le ali dell'anima, il velo corporeo, le fiamme, ecc. – sono queste le tessere sulla base delle quali Giraldi dà vita a un canzoniere in cui si realizza quella piena simbiosi di "poesia e filosofia" (in nome di *puro* amore) che Calcagnini aveva inaugurato e di cui Lollo aveva fatto il vessillo dell'Accademia. La stessa poesia del *Compendio*, disegna sul pentagramma petrarchesco una chiave pensosa, intellettuale, quando non anche schiettamente platonica. Una vena poetica che era stata verosimilmente temprata da una riflessione non episodica sulla natura di amore: vi si era applicato Alberto Lollo, come documenta il *Sermone su amore* di sua mano⁵⁶, vi tornerà Annibale Romei nei già ricordati dialoghi manoscritti, per non dire del Tasso delle *Conclusioni amorose*.

⁵² Cfr. G.B. GIRALDI, *Egle. Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale*, cit., pp. 171-196 e l'*Introduzione* di C. MOLINARI, p. XXIV.

⁵³ Si confrontino C. CALCAGNINI, *Carminum libri III*, cit., pp. 229-230 e il primo coro dell'*Egle* (G. B. GIRALDI, *Egle*, vv. 456-499, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, cit., pp. 912-913).

⁵⁴ Anche l'*Egle* infatti rientra nel progetto degli accademici ferraresi e di Giraldi di recupero dell'antico, come ha giustamente osservato C. MOLINARI, *Nota introduttiva*, in GIRALDI, *Egle*, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, cit., p. 887: «Insomma tutta l'invenzione del viaggio nel tempo compiuto dal poeta non ha altro scopo che di conferirgli il necessario nullaosta a imitare modernamente il modello antico, in base al principio, che è il movente stesso dello sperimentalismo girdaldiano, secondo il quale, essendo la natura immutata nella sua ampiezza primigenia, immutato, rispetto all'arte antica, resta il *plafond* di possibilità di quella moderna».

⁵⁵ Cfr. V. GALLO, *Tra platonismo e cristianesimo: le "Fiamme" di Giraldi Cinzio*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO e E. SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 5-54.

⁵⁶ BCA, ms. Antolini 90: (*Sermones de amore et de Anima immortalitate*), cc. 1-10r.

Al pari e forse ancor più di quella erotica, la rimeria funebre degli Elevati seleziona un repertorio iconico sceltissimo:

Calcagnin mio, che, fuor del mortal fango
uscendo, ora co' i piè calchi le stelle,
altre spere, altre carte, opre più belle
vedi là suso; io qui cieco rimango.

Nè la tua lieta sorte invidio e piango
(tu 'l sai, che scorgi e queste cose e quelle);
duolmi che fra le orribili procelle
di questo mar senza il tuo aiuto i' frango.

Solea mia vita in ben armato legno
sprezzar già i scogli e la tempesta e il vento,
scorta dal lume del tuo chiaro ingegno.

Or che il Ciel mi fa tristo e sé contento,
togliendo a gli occhi miei l'usato segno,
colpa è la sua s'io pero e mi lamento⁵⁷.

Spunti, suggestioni di lettura, quelli che ho elencato, sufficienti tuttavia a individuare tra la scrittura giraldiana e la vita accademica un rapporto forte, di osmosi, in cui non è sempre facile individuare la direzione dei prestiti.

L'importanza del *De imitatione*, da cui abbiamo preso le mosse scorgendovi il primo riconoscimento di una rivoluzione culturale in atto, va tuttavia al di là della lettera di dedica a Giraldo. Esso infatti affronta e pone sul tavolo il delicato problema del rapporto tra antico e moderno, di un moderno che per essere tale deve indossare una maschera bifronte, farsi Giano. Il problema dell'imitazione e della traduzione, nonostante l'interdetto di Calcagnini sul volgare⁵⁸ è un altro dei grandi temi che attraversano gli scritti degli accademici⁵⁹: vi si applicano, ad esempio, Bartolomeo Ricci⁶⁰ e Marc'Antonio Antimaco⁶¹; Ca-

⁵⁷ B. FERRINO, *Del Ferrino a M. Calcagnino*, in *Compendio*, c. 13v.

⁵⁸ C. CALCAGNINI, *De imitatione*, cit., p. 270; cfr. ID., Lettera a *Fulvium*, in BNM, ms. Lat. XIV 217 (=4676), cc. 80v-81r.

⁵⁹ Ed è vocazione, quella alla traduzione letteraria, che contraddistingue tutto l'Umanesimo ferrarese: cfr. G.M. ANSELMINI, L. AVELLINI, E. RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II: *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, t. I, pp. 521-591, p. 533.

⁶⁰ B. RICCI, *De imitatione libri tres ad Alfonso Atestium principem*, Venetiis, per Petrum et Ioannem Mariam Fratres et eius Nepotem de Nicolinis de Sabio, 1549.

⁶¹ G. GEMISTO PLETONE, *De gestis Graecorum post pugnam ad Mantineam per capita tractatio, duobus libris explicata*, M. Antonio Antimacho interprete, ad haec Dionysii Halicarnassei Praecepta De oratione panegyrica, De oratione nuptiali, De oratione natali-

valcanti (che traduce Polibio⁶² e compone la sua *Retorica* in volgare⁶³), Negrisol (che tradurrà Ovidio e Virgilio)⁶⁴, Bonacciolli che traduce la

tia, De epithalamijs, Demetri Phalerei praecepta, De membris & incisus, De periodis, De componendis epistolis, De characteribus dicendi, Polyaei De re militari praefatio, eodem interprete, M. Antonii Antimachi De laudibus Graecarum literarum Oratio, Basileae, per Robertum VVinter 1540; nella cui dedica ad Alberto Lollo spiega lucidamente i principi che hanno guidato la versione latina.

⁶² E cfr. la lettera di dedica a Ercole II, ora in CAVALCANTI, *Lettere*, cit., pp. 91-93: lett. 61, Ferrara 12 dic. 1539, pp. 92-93: «Questo discorso adunque, ho tradotto io dal Testo greco in lingua non intieramente ristretta alla proprietà e purità Toscana, ma più tosto larga e comune in Italia, giudicando che l'orrecchie di Vostra Eccellenza, intente alla materia gravissima, dovessero approvare un modo di dire libero da molte, forse troppe supertiziose osservazioni in tal opera; e quanto ai sensi, imitando gli antichi e lodati traduttori, io gli ho detti con quella forma che in questa lingua mi è parsa più accomodata a esprimergli, allargandoli alcuna volta (quanto però è lecito) per maggior chiarezza».

⁶³ B. CAVALCANTI, *La retorica, divisa in sette libri: dove si contiene tutto quello, che appartiene all'arte oratoria*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559 (essa era stata avviata proprio nel 1541: cfr. CAVALCANTI, *Lettere*, cit., p. 113: lett. 81 a F. Vettori, 4 febb. 1541).

⁶⁴ VIRGILIO, *La Georgica*, cit.; l'opera doveva essere stata completata nel '42, sebbene la *princeps* sia del '43, stampata a Venezia da Sessa probabilmente all'insaputa dell'autore. Assai interessante, proprio perché documento di una volontaristica scelta di acquisizione linguistica, la lettera proemiale di Prospero Provana a Bona Sforza, che ragguaglia sulla genesi dell'opera: p. 6r-v: «e, come lui [Nigrisoli] s'intende aver già detto, che a tale effetto ei solamente condescese per meglio avezzarsi ad altre composizioni con rime in lingua toscana insino allora dallui mai non usata, gli parve assai più convenevole dire quello ch'era di Vergilio per cosa di Vergilio, che fare del soggetto suo con altro divisamente di lui mistura che non saria poi stata né dell'uno né dell'altro; e che non curò d'allargarvisi con aggiramenti di parole a chiarire altrimenti quelle cose che giudicò più da commento che da pura tradduzione de i soli versi, quantunque alcuni questo abbiano usato, e con che l'avria fatta ancora esso con più facilitade; avvertì però bene che nella sua esposizione rima non succedesse vicina all'altra con men distanza che di otto versi. Lasciando poi del commentarla e del resto la cura a quei che più ne fossero curiosi; come fu fatto da non so chi, lo quale però in quella sua, forse nel vero superflua, fatica ebbe la guida della prefata prima, il che appare chiaramente ne i proprii versi ed orazioni intiere d'esso Negrisol intricatevi, e per la gran diversità del stile de l'uno e l'altro, non che per la espressione de i veri e proprii sentimenti vergiliani, circa gli quali s'intese lui aver dato anco risposta ad alcuni che gli dimandorno di molti passi». Salutava la traduzione, con la solita solerzia, Ercole Bentivoglio: «Ben deve il mondo aver gradita e cara / la bella traduzione che fidelmente / gli alti concetti e la divina mente / e i dotti sensi di Maron dichiara; / taccian l'invidia e la calunnia amara, / raffreni Momo il velenoso dente, / ch'ella, mal grado lor, fia eternamente, / Negrisol mio, sempre famosa e chiara. / Da tal dichiarazion leggiadra e saggia / prima di tutte l'altre in toscò stile, / tal giova-

Geografia di Strabone, Marziano Capella, Pausania e Galeno⁶⁵, Ferrino (che traduce Orazio)⁶⁶, Lollio che traduce il *De re uxoria* di Ermolao Barbaro⁶⁷, e Saloneo che volge in latino Petrarca⁶⁸.

Le traduzioni realizzate da questo manipolo di armigeri sono supportate da una serie di riflessioni sulle lingue antiche e moderne, inaugurata dall'orazione di Marco Antonio Antimaco in lode della lingua greca, recitata *ante* 1539 davanti agli studenti ferraresi⁶⁹. Per Antimaco lo studio del greco non è culto assoluto e a-teleologico di una forma espressiva, ma strumento per attingere ad un sapere che va aggiornato e ripensato, affinché questo possa agire in favore della comunità. Dall'orazione di Antimaco proseguono, oramai in piena stagione dei Filareti, Francesco Porto e Bartolomeo Ricci, rispettivamente chiamati a esprimersi sulle lingue greca e latina, mentre ad Alberto Lollio toccherà pronunciarsi sul volgare. Nella prospettiva lolliana (la sola che ci è giunta, smarrite le orazioni di Porto e Ricci), come già in

mento l'età nostra miete, / ch'ora (è ben degno) ch'ogni cor gentile / molto vi onori e grande obbligo v'aggia; / né mai s'attuffi 'l nome vostro in Lete», ivi, c. 8v.

⁶⁵ STRABONE, *La prima parte della Geografia tradotta in volgare italiano da M. Alfonso Bonaccioli*, in Venezia, appresso Francesco Sanesi, 1562 e *La seconda parte della Geografia di Strabone di greco tradotta in volgare italiano da m. Alfonso Bonaccioli*, in Ferrara, appresso Valente Panizza stampator ducale, 1565; MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Mercurio et di Filologia tradotte dal latin dal sig. Alfonso Bonaccioli nobile ferrarese*, in Mantova, appresso Francesco Osanna, 1578. La traduzione, come si comprende dalla dedica, fu composta per Ippolita Gonzaga che, rimasta vedova si trasferì a Milano; fu qui che tra il 1551 e il '54, Bonaccioli approfittò della sua ospitalità e con ogni probabilità mise mano a Marziano Capella; PAUSANIA, *Descrizione della Grecia*, Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale, 1593; della traduzione di Galeno, purtroppo, non resta traccia (cfr. E. MIONI, *Bonaccioli, Alfonso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XI, 1969, pp. 454-455).

⁶⁶ B. FERRINO, *Traduttion del Ferrino nella prima canzone di Orazio, al Lollio*, in *Compendio*, c. 7r-v.

⁶⁷ E. BARBARO, *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie nuouamente dal latino tradotti per M. Alberto Lollio*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548 (se ne ha ora un'edizione di pregio a cura di L. Lupária, Verona, Valdonega, 2003, per nozze Lupária-Cattaneo). Quello della scelta della moglie è argomento che affiora occasionalmente tra gli scritti degli Elevati: si veda, ad esempio, l'orazione, anonima, conservata tra le carte di Lollio: BNM, ms. Lat. Cl. XII 248 (=10625), c. 95v: *Quae requierant in muliere ut consumata pulchritudinis*. Tra le altre traduzioni lolliane, andrà ricordata anche quella, smarrita, del Moreto, di cui lo stesso Lollio dà contezza (cfr. BCA, ms. Cl. I 366, c. 4r).

⁶⁸ G.B. SALONEO, *Imitazione di quel sonetto del Petrarca che incomincia "Poi che voi et io più volte abbiam provato"*, in *Compendio*, c. 23v.

⁶⁹ Cfr. M.A. ANTIMACO, *De literarum Graecarum laudibus oratio*, in *Ferrariensi Gymnasio publice habita* in GEMISTO PLETONE, *De gestis Graecorum*, cit., pp. 97-103.

Antimaco, le lingue antiche sono funzionali al moderno: al raggiungimento del sapere secondo il maestro, dell'eccellenza linguistica per l'allievo. Greco-latino-volgare (o toscano, come preferisce dire Lollo) formano pertanto un sistema integrato e nient'affatto in competizione interna.

Se la riflessione sul volgare emerge soprattutto negli anni Cinquanta, tra i Filareti, l'indirizzo verso la modernità è opzione già matura in seno agli Elevati, il cui statuto è sì vergato in latino, ma la cui produzione poetica è soprattutto italiana⁷⁰. Sia chiaro, la partita per il volgare è una delle componenti fondanti della cultura accademica cinquecentesca⁷¹; nel caso degli Elevati, tuttavia – in cui tanta parte gioca il partito universitario, l'attaccamento alla filosofia, lo studio dell'antichità – la scelta del volgare assume un valore emblematico: la lingua di Dante diviene uno dei poli di tensione del lavoro degli accademici, chiamati a riversare l'antico nel moderno, a porgere alla contemporaneità il sapere sepolto; in questo contesto la lingua di Petrarca non è semplicemente quella della lirica o della letteratura, ma strumento espressivo di una riflessione sul sapere stesso: dalla filosofia morale alla poetica alla retorica. L'urgenza della questione linguistica, tra gli Elevati, emerge infine dal rovesciamento parodico che ne fa Ercole Bentivoglio nel gustosissimo capitolo *A la signora Agnola della lingua toscana*⁷².

Quanto questa scelta collettiva abbia pesato sulla produzione giraldiviana credo sia evidente a tutti: Giraldi è, fino alla fine degli anni Trenta, un parco poeta latino; i suoi primi componimenti volgari ci giungono proprio grazie ad Alberto Lollo, che li ricopia nel già citato ms. braidense, segno inequivocabile di un investimento letterario che fino ad allora era rimasto carsico, privato, e che approderà alla pubblicazione con le più tarde *Fiamme*⁷³. La stessa produzione drammaturgica (penso, più ancora che alle tragedie, all'*Egle*) nasce alla luce di questo progetto di traduzione / imitazione / conversione dell'antico nel moderno. E se l'approdo al volgare di Giraldi sarebbe forse maturato

⁷⁰ Il *Compendio* presenta 80 componimenti, ai quali vanno aggiunti i due su fogli volanti ora nel ms. BCA, Antolini 342 (cfr. *supra*, n. 25); degli 82 componimenti: 40 sono sonetti, 3 canzoni, 2 madrigali e 1 quartina; i restanti 33 sono per lo più epigrammi latini di 2 o 3 distici.

⁷¹ A. QUONDAM, *L'Accademia*, cit., p. 834.

⁷² E. BENTIVOGLIO, *Le satire et altre rime piacevoli*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546, cc. 22v-24v: *A la signora Agnola, della lingua toscana*.

⁷³ Cfr. GIRALDI, *Carteggio*, cit., pp. 12-14 e let. 3, p. 89; e V. GALLO, *Miti e topica tragica da Trissino a Giraldi*, cit., p. 235 e n.

ugualmente, sotto la spinta degli eventi e dell'incedere del moderno, credo tuttavia che l'investimento in determinati generi (il teatro e la poesia, quantomeno, se non anche la novella) non sarebbe stato né così tempestivo né così produttivo per la storia della nostra letteratura.

VALENTINA GALLO
(Università di Padova)

MARGARETH HAGEN

La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldi

The article aims at analyzing the rhetoric and structure of Giraldi's tragedies, which are deploying the model offered by the ethical and argumentative *exemplum*, often present in contemporary rhetorical treatises. Giraldi's dramatic and pedagogic rhetoric is thoroughly crafted on *exempla* and moral sentences, which contribute to give the tragedies a marked meta-theatrical character.

Premesse introduttive

Nel biennio 1557-58 Bernardo Tasso e Giovan Battista Giraldi si scambiano molte e lunghe lettere sulla teoria, sulle norme e sugli ideali della letteratura. In una lettera datata ottobre 1557 Giraldi riafferma il suo credo: che la letteratura non è altro che una sorta di filosofia con due scopi, *delectare* e *docere*; dove quest'ultimo è, senz'altro, il più importante¹. Per Giraldi il buon poeta è quello che «sotto velame poetico, ci propone la imagine di una civile e lodevole vita, tratta dal fonte di essa filosofia, alla qual vita, quasi a proposto segno, abbiamo a drizzare le nostre azioni». Bernardo Tasso, da parte sua, scrive una lettera a Giraldi in cui critica il suo poema *Ercole* proprio a causa dell'eccessiva preoccupazione attribuita al *docere*: «Il vostro poema, sig. Giraldi, è tutto pieno di erudizione e di dottrina, e dal quale se ne potrà cavare di molta utilità. Ma dubito che abbiate tanto atteso all'utile che non abbiate pensato al delettazione, e voi molto meglio di me sapete che i boni poeti devono giovar e dilettrar, anzi che non possino giovare senza la delettazione»². Durante tutto il Cinquecento la *Poetica* aristotelica veniva letta attraverso il pregiudizio oraziano accompa-

¹ G. B. GIRALDI, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 170-195 (lett. 88).

² *Ivi*, p. 168.

gnato da Cicerone e Quintiliano. Giraldis condivideva con la maggioranza dei teorici del secolo, fra i quali Robortello, Varchi, Maggi, Lombardo, Speroni e Scaligero la retorizzazione della poetica e insieme l'attenzione della dimensione civile e edificante della letteratura. Nello scambio epistolare appena citato i due amici discutevano principalmente il poema, il romanzo, ma lo stesso scopo educativo interessa anche le idee poetiche di Giraldis sulla tragedia, la quale deve avere una funzione civile e aiutare lo spettatore a «fuggire il vizio e [...] seguir la virtù», come scrive nelle pagine conclusive del suo *Discorso sulla commedia e sulla tragedia*.

Le sue nove tragedie, sei con il lieto fine, sette a *fabula ficta*, sono sperimentazioni condotte sul più elevato e nobile dei generi letterari e rappresentano i primi passi europei verso una letteratura drammatica moderna. Sono tragedie che rispettano, a grandi linee, i precetti di Aristotele, tenendo però sempre presente le esigenze del pubblico contemporaneo e il ruolo educativo della letteratura. Nelle prossime pagine dunque desidero offrire alcune riflessioni sulla retorica e sulla struttura della nuova tragedia giraldiana, la quale adopera la struttura della tragedia latina, ma al contempo attinge anche dalla novellistica contemporanea, in particolare dagli *Ecatommiti*, le forme dell'*exemplum* morale e argomentativo. Desidero discutere perciò non solo le conseguenze dell'impostazione parentico-pedagogica sulle tragedie giraldiane, ma anche proporre una loro interpretazione metateatrale alla luce del ruolo dominante dell'*exemplum* che vi agisce, tenendo anche conto di come questo genere sentenzioso viene trattato nei testi di retorica coevi.

Il personaggio esemplare

Per la commistione dei generi, le fonti novellistiche, il contesto cortigiano e per lo scopo pedagogico, la tragedia di Giraldis si distingue dalla tragedia classica, la greca e la latina, e quindi richiede un approccio critico diverso, cioè un approccio che non si focalizzi principalmente sui conflitti, ma piuttosto sui casi singolari dei protagonisti, sulle virtù e sui vizi che essi incarnano. È chiaro che trattare le nove tragedie come un insieme, implica uno sguardo schematico che non può dare giustizia alle variazioni; nondimeno resta innegabile che queste variazioni si esercitano su un certo numero di temi, e che personaggi, conflitti e scene si ripetono nei drammi. Nel suo universo tragico i protagonisti possono essere catalogati in un ristretto registro

di tipi: l'eroina (modellata sulla ribelle Ghismunda oppure sulla fedelissima Griselda), i sovrani (sfumati nei vari gradi di tratti tirannici, dipendente dalla loro legittimazione e dalla capacità di controllare le sue passioni) e infine, il cortegiano (falso o prudente) che funge da mediatore tra le parti, attenuando così gli scontri e preparando il terreno per il lieto fine. Ora, commentando la *Poetica*, opera «piena di difficoltà incredibile»³, grazie alla *natia obscuritate* dell'autore, Giraldi accetta e riprende la classificazione del filosofo greco sulle parti della tragedia: per Aristotele il personaggio non è l'elemento centrale, poiché l'organizzazione dell'azione e del discorso si pongono come gli elementi costitutivi del dramma. Nella gerarchia aristotelica, la favola ha il primato, e i caratteri vengono solo per secondi. Aristotele ritiene che lo scopo principale della tragedia sia di rappresentare un'azione, non un carattere: «La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modo di vita», e Orazio lo segue quando scrive *Namque Fabula totum ipsum est*⁴.

Il Cinquecento è l'inizio dell'era moderna: pare rilevante allora ricordare come, sulla scia di Hegel, si sostenga ancora che una delle differenze fondamentali fra il carattere tragico classico e quello moderno sia data dal fatto che mentre nel primo l'azione determina il carattere, nella tragedia moderna avvenga il contrario. Ponendo il personaggio al centro, si capovolge il nesso causa-effetto nel processo creativo, per cui la favola può essere letta come un risultato della combinazione di diversi personaggi e delle loro opposizioni. Così la dicotomia fra i caratteri, i vizi e le virtù che questi rappresentano, sono fondamentali per la comprensione del dinamismo dell'intreccio e del messaggio nella tragedia di Giraldi.

Mentre la guida della struttura e della funzione delle tragedie è offerta da Aristotele e Orazio, la retorica, le norme da comportamento

³ G. B. GIRALDI, *Dedica all'Orbecche'*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, t. I, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, pp. 409-413, p. 411.

⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. LANZA, Milano, Rizzoli, 1987. È merito della critica del Novecento la rilettura della *Poetica* in relazione all'*Etica* e alla *Retorica*; tale rilettura ha portato alla conclusione che alla base della teoria aristotelica si trova anzitutto una negazione del personaggio statico. Quando Aristotele definisce il personaggio sulla base delle sue azioni, si ricollega dunque alla concezione del carattere delineata nell'*Etica Eudemea*, dove egli afferma che il nostro carattere non è una cosa data, ma una qualità che deve essere sviluppata in modo paritetico alle altre abilità. Secondo il filosofo, il carattere è ciò che mostra la linea di condotta generale di un personaggio; ed è nell'azione complessiva della tragedia che i personaggi rivelano il loro significato.

e il linguaggio derivano da Cicerone e Quintiliano e dalla precettistica cortegiana del secolo, la quale si fonda sulla retorica dell'esemplarità. L'interferenza di moduli e di materiali esemplari nella novella del '500 è stata oggetto di molti studi. Ciò vale anche per la raccolta di novelle di Giraldi, spesso additata come uno dei risultati più vistosi di questo irrigidimento e dello sviluppo controriformista del genere⁵. A questa valutazione, Susanna Villari aggiunge una visione più sfumata, tenendo presente l'insieme dell'opera che include anche un dialogo introduttivo sull'amore e tre dialoghi sulla vita civile: «La raccolta giraldiana è, dunque, coerentemente organizzata alla stregua di un ampio trattato di vita civile, in cui le riflessioni etiche, politiche, sociali si presentano in un saldo intreccio con la casistica di situazioni e comportamenti offerta dalle novelle». L'influsso dell'opera di Boccaccio è consistente, scrive Villari, ma precisa:

si assiste nello stesso tempo a un radicale mutamento delle prospettive ideologiche: la descrizione degli alterni risultati del gioco combinatorio delle tre forze (amore, fortuna e ingegno) che, nella logica del *Decameron*, regolano l'agire umano, cede il posto negli *Ecatommitti* alla rappresentazione del contrasto tra impulsi irrazionali e dominio sulle passioni, tra ignoranza e cultura, tra puro edonismo e adesione ai valori morali, tra illusorio e precario benessere e autentica felicità. In definitiva, un conflitto tra il male e il bene»⁶.

Sette delle tragedie di Giraldi sono calcate sulle novelle degli *Ecatommitti*. Lo scopo educativo degli *Ecatommitti* è esplicitamente dichiarato nella prima novella dell'opera: la raccolta deve essere partecipe della costruzione della felicità comune, a «[c]iò che molto importa al mantenimento delle repubbliche e alla vita civile»⁷. Oltre all'onnipresente dicotomia moralistica, le tragedie riprendono dagli *Ecatommitti* anche l'oscillazione tra i casi particolari e la morale generale e universale.

⁵ M. OLSEN, *Amore Virtù e Potere nella Novellistica Rinascimentale*, Napoli, Federico & Ardia, 1984; M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*. Bologna, Zanichelli, 1984; R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987; C. DEL CORNO, *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁶ S. VILLARI, Introduzione a G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. XIX-XX. Sulla struttura degli *Ecatommitti*, cfr. anche M. F. PIÉJUS, *Narration et démonstration: le double appareil présentatif dans les 'Ecatommitti' de Giraldi Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310.

⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, cit. p. 241.

Date le intenzioni didascaliche di questi testi teatrali, può essere un approccio valido studiare il rapporto di alternanza fra i cori e l'intrigo drammatico, alla luce della struttura dell'*exemplum* medievale, che si suddivide – e ricorriamo alla terminologia di Bremond – in un *aneddoto* e in una *lezione*, quest'ultima posta prima o dopo l'aneddoto e opposta spesso a questo, come un evento individua lesi oppone a una regola generale⁸.

I diversi casi umani rappresentati servono come esempi per il pubblico e ne deriva perciò l'importanza imprescindibile del *decoro* e del *convenevole* nel pensiero poetico del ferrarese. Nella *Poetica*, Aristotele raccomanda che i caratteri tragici «siano adatti, perché è possibile che si sia di carattere coraggioso, ma non è adatto a una donna essere così coraggiosa o temibile». E Giraldi spiega l'idea dell'*adatto* dando più importanza all'etica, che non alla verosimiglianza:

Convieni ad un capitano esercitato all'arme, essere ardito e valoroso, ad una donna, timida e demessa. Se tali s'introdurranno e questa e quella nella scena, si sarà espresso buono costume; ma se il capitano s'introdurrà cadardo e timido, e la donna ardita e feroce, sarà ciò fuori del convenevole, ed esempio di mal costume; perché sarà fuori della natura dell'uno e dell'altro; il che è vizioso e senza decoro, e si piglia per costume reo, cioè per cosa non atta, e per abito non convenevole alla persona introdotta⁹.

Per una lettura che voglia prestare attenzione alla funzione didattico-esemplare delle tragedie, si può proporre, ovviamente in aggiunta all'apparato aristotelico e classico della tragedia, la struttura del racconto esemplare. Secondo Jacques Le Goff, si deve intendere l'*exemplum*: quale «un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire»¹⁰, mentre Claude Bremond indica due forme di *exemplum*: l'analogia e la sineddوحة¹¹. Mentre l'analogia

⁸ C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'«Exemplum»*. *Typologie des sources du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1982, pp. 111-143

⁹ G. B. GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in *Id.*, *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973, p. 209 (DCT).

¹⁰ C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'«Exemplum»*, cit., p. 38.

¹¹ *Ivi*, p. 115. L'esempio metaforico espone, invece, la regola generale con l'analogia; in questo caso, gli eroi non hanno necessariamente qualcosa in comune con i destinatari e l'esempio non deve apparire verisimile, ma possedere una verità etica o psicologica.

opera come una metafora, l'*exemplum* in forma di sineddoche è induttivo, illustra una regola generale mediante una delle sue manifestazioni particolari. L'evento viene allora presentato se non come vero, almeno come verisimile e suppone un'identità di *status* fra uno degli eroi del racconto e i destinatari dell'esortazione. Il dramma di Giraldis si misura dunque principalmente con l'esempio in forma di sineddoche, che si basa sull'identificazione e sul coinvolgimento emotivo del pubblico. Ricordiamo che Aristotele nella *Poetica* XIII sostiene che la tragedia deve creare pietà e terrore: la pietà «è infatti relativa a colui che è indegnamente tribolato», mentre la paura è «relativa a chi ci è simile (pietà per chi non merita, paura per chi ci è simile)». Di qui la pedagogia della tragedia giraldiana: non un singolo protagonista drammatico, ma invece più figure, più tipi socio-antropologici con i quali il pubblico della corte, nella sua varietà, possa identificarsi¹².

Le tragedie possono essere lette e recipite come casi individuali, adoperando gli strumenti ereditati dalla sequenza della fabula individuate da Propp. Claude Bremond propone infatti una lettura strutturale dell'*exemplum* medievale, secondo un modello narrativo suddiviso in quattro sequenze: circostanze iniziali, prova, merito o demerito e ricompensa o castigo¹³.

La prova dell'eroina giraldiana risiede nell'antefatto del dramma, prima nella resistenza all'amore illegale, poi nella sopportazione delle conseguenze; i suoi meriti risiedono nella costanza e nella fedeltà, i demeriti nella disubbidienza e nella passione. La condotta meritevole porta a un esito positivo che, tuttavia, non è escluso neppure dalla disubbidienza, perché l'azione dell'intreccio può anche venir interpretata come una specie di purgatorio dove l'eroina, mediante la sofferenza, sconta i propri peccati e raggiunge la salvezza.

¹² I drammi di Giraldis possono anche essere paragonati ai *sermones ad status* cioè agli *exempla* che si rivolgono a categorie professionali o umane specifiche.

¹³ C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'«Exemplum»*, cit., p. 125. Tale modello invita a dedicare uno studio particolare alle diverse fasi dell'intreccio drammatico e così classificare gli episodi e i fatti che governano l'azione. Per la lezione esemplare dei drammi rimane però centrale il rapporto fra il merito e la conclusione, che in Giraldis non si rivela sempre logico, poiché tra essi si intramette la grazia divina o meglio, la giustizia poetica. Le qualità caratteriali e le azioni si ripetono nei drammi giraldiani: si possono quindi tracciare le linee generali del loro sviluppo negli intrecci, e scomporre i drammi sulla base del modello sequenziale dell'*exemplum*, ponendo al centro le varie categorie di personaggi principali: l'eroina, il sovrano e il cortigiano.

Le tragedie di Giraldi sono incentrate sulla condotta politica del re; la sua prova è allora spesso costituita dal suo ruolo di giudice, che deve saper dominare il proprio temperamento di fronte ad un caso che richiede la clemenza. Il suo merito è la prudenza e l'equità; i demeriti, l'ira e la crudeltà individuale. Vicino al sovrano-padre, le tragedie di Giraldi presentano anche sovrani illegittimi, tiranni capaci di atrocità pur di mantenere il potere.

Il cortigiano, infine, che non riveste mai il ruolo di protagonista, tuttavia ne occupa una posizione centrale nella nuova tragedia di Giraldi. La funzione principale di questo personaggio è di salvaguardare l'autorità del re, ostacolando con i propri consigli il compimento dell'azione tragica. Al di fuori di motivi strettamente poetici, è indubbio che esso compori un'attualizzazione delle tragedie. La figura del cortigiano si distingue in due tipi principali: nel villano che agisce per scopi egoistici, e nel consigliere fedele che tenta di aiutare il sovrano¹⁴.

Lo schema dell'*exemplum* di Bremond mette in controluce virtù e i vizi e, inoltre, mette in chiaro come in questa tragedia il fato cieco dei greci sia stato sostituito dal determinismo della giustizia poetica, cioè dalla divina provvidenza fornita di grazia.

Come detto, la scarsa variazione tematica degli intrecci fa sì che da una tragedia giraladiana all'altra si ripetano i temi, le situazioni drammatiche e i messaggi ideologici. La reiterazione dei caratteri e il valore intertestuale della sua produzione rafforzano però lo statuto dei personaggi come modelli esemplari e fanno sì che le sue nove tragedie costituiscano un corpus drammatico abbastanza omogeneo. Scrivono Perelman e Olbrechts-Tyteca sull'effetto della reiterazione:

In molte circostanze, l'oratore manifesta chiaramente la sua intenzione di presentare i fatti come esempi; ma non è sempre così. [...]. Cionondimeno, quando fenomeni particolari vengono evocati gli uni dopo gli altri, soprattutto se offrono fra di loro qualche rassomiglianza, si sarà inclini a vedervi degli esempi, mentre la descrizione di un fenomeno isolato sarebbe preso piuttosto come semplice informazione¹⁵.

Poi, qualche pagina più avanti, gli stessi riflettono sul processo ermeneutico reciproco delle storie simili: «Gli esempi esercitano tra di loro una azione reciproca nel senso che la menzione di un nuovo

¹⁴ L. VENTRICELLI, *Non più 'cortegiani' ma complici e assassini*, «La Nuova Ricerca», 17-18 (2008-2009), pp. 73-81.

¹⁵ C. PERELMAN & L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1966, p. 371.

esempio modifica il significato di quelli già noti; essa permette di precisare il punto di vista da cui vanno considerati i fatti anteriori»¹⁶.

L'esemplarità dei personaggi drammatici contiene in sé una doppia funzione: se da un lato dimostra il male da fuggire, rappresenta anche il comportamento da seguire: l'anti-modello e il modello. Grazie alla preferenza di Giraldi per la tragedia a lieto fine, adatta all'intrigo doppio, le sue opere sono popolate da coppie antitetiche di qualità: «cioè che vi sia un saggio e un sciocco, un crudele e un mite, un avaro, un liberale, un semplice e un astuto»¹⁷. La tendenza a incorporare valori di affermazione o negazione in ogni personaggio importante rende onnipresente nei drammi la struttura etica binaria e collabora a creare un universo altamente ideologico. Nelle tragedie esistono raramente un valore, un'idea e un personaggio centrale che non si richiamino mediante un loro contrario. Le antitesi principali sono perciò: onore-disonore, gratitudine-ingratitudine, fedeltà-infedeltà, fede cristiana-superbia, pietà-vendetta, ragione-furore, conformismo-individualismo, amore legittimo-amore passionale, maturità-gioventù (rispetto alle qualità morali connesse alle diverse età), realtà-apparenza.

La funzione dialettica della *lectio* negativa si rileva fondamentale per il *docere*; soltanto dimostrando le conseguenze devastanti dell'amore illecito, della tirannia, della falsità cortigiana, si riesce a esaltare, in forza del contenuto, le virtù opposte: «la tragedia non purga gli animi nostri dà vizi se non col mostrar quello che si dee fuggire»¹⁸. La tragedia mista con la sua varietà di caratteri, in combinazione con la struttura del racconto esemplare si rivela, quindi, particolarmente adatta per esemplificare il fine didattico proprio perché rappresenta la giustizia poetica, le punizioni e le retribuzioni secondo i più diversi caratteri.

La prospettiva etica e universale del coro

Mentre nella cornice degli *Ecatommisti* sono inseriti i discorsi civili e i narratori giudicano le novelle dichiarandone il significato e rappresentando con le loro reazioni la finalità emotiva delle stesse, nelle tragedie queste funzioni sono svolte prevalentemente dai prologhi e dal

¹⁶ *Ivi*, p. 374.

¹⁷ DCT, 189.

¹⁸ *Ivi*, p. 218.

coro, e quest'ultimo in particolare negli intermezzi conclude il ragionamento morale innalzando ad *exempla* le vicende dei protagonisti¹⁹.

Per il coro Giraldi si avvicina alle raccomandazioni di Orazio e agli esempi di Seneca: si tratta di un coro prevalentemente spettatore, che si eleva al di sopra dell'azione e che si pone come espressione dello sfondo etico del dramma. Le tragedie di Giraldi rappresentano una specie di dicotomia didattica nella quale il coro ha il compito di esporre le concezioni filosofiche, mentre l'intreccio rappresenta l'esempio pratico di tali principi. I cori concludono quasi sempre riferendosi esplicitamente ai protagonisti e le loro stesse tematiche si collegano all'azione drammatica, legando il piano universale a quello particolare, come spiega Giraldi:

I cori di Seneca, i quali giudico io (come già fe' Erasmo, e giudiciosamente) molto più degni di loda che quelli di tutti i Greci; perché, ove questi molte volte si stendono in novellucce, quelli di Seneca con discorsi morali e naturali, tutti tolti dall'universale, ritornano maravigliosamente alle cose della favola²⁰.

Con la sua autonomia assoluta il coro filosofico consegna però una diversa interpretazione degli svolgimenti dell'intrigo drammatico, in quanto vede in essi un significato universale e spesso anche religioso. Ciò è evidente quando il coro si pronuncia sul concetto dell'amore come tramite di spiritualità, mentre gli intrighi dimostrano i pericoli latenti nel lasciarsi guidare dall'amore. L'amore è il tema principale dei cori dell'*Altile* in cui il primo coro avverte contro la forza dell'amore, di non sottomettersi «A l'ira, od al furore / E al gran desio», mentre il secondo intermezzo corale inizia con l'assimilazione neoplatonica fra l'amore e il sole, e anche gli altri cori sono pieni di riferimenti al significato spirituale dell'amore. Il secondo coro parte con un idillio neoplatonico che viene subito rotto da un freddo però, con la quale inizia l'esposizione sul dualismo e sul divario fra i sensi e la bellezza immateriale. In conclusione il coro si riferisce all'intreccio tragico e pone i protagonisti alla stregua di esempi di chi si «ferma ne la prima vista e arde di van pensiero». I tre versi del congedo invitano l'amante a sollevare il pensiero verso l'alto, verso il *tabernacolo di Dio*²¹.

¹⁹ Giraldi usa il prologo principalmente per coinvolgere intellettualmente il pubblico nell'universo morale, e per avvisarlo delle esperienze che lo spettacolo comporterà, sforzandosi di incanalare sia le aspettative che la ricezione del pubblico.

²⁰ DCT, p. 205.

²¹ G. B. GIRALDI, *Altile*, a cura di P. OSBORN (in ID., *Giraldi's 'Altile'. The Birth of*

Avviene così un dialogo tra il coro e l'intreccio, uno spacco quasi ironico tra la prospettiva particolare dei personaggi drammatici e lo sfondo universale. Si poteva fornire tanti esempi di questa oscillazione di prospettiva. Mi limito a uno dagli *Antivalomeni*, dove il cortigiano Honorio esprime fiducia nel potere della retorica e nell'aiuto offertogli dagli esempi, per prevenire la storia:

I successi del Mondo, d'hora, in hora,
 Mostran come si debba regger l'huomo
 Nel labil corso de la vita humana.
 Et se l'huom con prudenza ben scorgesse
 L'avenire, e il passato, e da le cose
 Passate del futur pigliasse esempio,
 Assai meno erreria discorso humano²².

Poco prima il coro aveva invece professato che:

Sì, ch'à l'huom poco vale
 Disegno far, perche rimanga fermo
 Quel ch'ei fra se dispone.
 Perché vi s'interpone
 La incostanza del Mondo, e il face infermo,
 Quindi'è ch'io mai non formo
 Nè in piacere, nè in dolore il mio pensiero,
 Ma sempre temo, & spero,
 E in ogni cosa la incostanza affermo.

Per Giraldi il poeta deve conoscere la filosofia, «fonte onde si traggono tutti i rivi delle cose che danno agli scritti pregiati i soggetti delle loro composizioni»²³. Indubbiamente sfrutta i cori per innalzare il contenuto novellistico dei drammi ad un livello degno del genere tragico. Il coro è anche un espediente per creare una distanza ironica all'azione dei personaggi drammatici – dalla distanza fra il coro da un lato, e l'azione dell'intreccio dall'altro, sorge una specie di realismo dialettico fra il significato e il significante. L'alternarsi fra la dimensione teorica e quella pragmatica viene così illuminato rispettivamente dall'intreccio e dai cori, secondo una commistione che riconosciamo

a New Dramatic Genre in Renaissance, Lewiston- Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992 (ALT).

²² ID., *Gli Antivalomeni*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 (ANT), II, 3.

²³ ID., *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in ID., *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973 (DR), p. 136.

non solo dagli *Ecatommiti*, ma anche nel *Libro del Cortegiano* e in altri trattati del secolo, dove l'educazione formale e pratica si mescola con la contemplazione e la speculazione, proprio come avviene nella conclusione di Bembo in Castiglione e con il romitaggio del vecchio asca che conclude gli *Asolani*.

Nel paragonare le tragedie con il genere letterario del dialogo, bisogna però ricordare non solo i requisiti formali di quest'ultimo, ma anche la concezione filosofica socratica della ricerca della verità. Se dialogare significa esercitare la volontà di capire e di comunicare con qualcuno che la pensa in modo diverso da noi e, in generale, desiderio di intendersi e di accordarsi, è vero che i protagonisti drammatici di Giraldi dialogano poco e con inefficienza. Difatti, è notevole in Giraldi l'assenza di scene dialettiche tra oppositori, e quando questi avvengono, il contenuto dei discorsi motiva raramente la forma del dialogo: in molti incontri le repliche si snodano parallelamente oppure si ignorano reciprocamente. I dialoghi vengono per lo più usati per esprimere sentimenti e non per discutere il tema conflittuale, oppure per trovare un modo da agire. Quando il dibattito sul conflitto centrale appare nei drammi giraldiviani esso si riduce generalmente ad un persuadere senza tracce di dialettica. I sovrani sono il più delle volte sordi di fronte ai consigli dei loro cortigiani. Sulla stessa linea il coro-filosofo non viene mai delegato di un parere illuminante per i personaggi drammatici, comunica le somme verità al di sopra dei personaggi e direttamente al pubblico. Ma proprio a questo muto interlocutore si rivolge anche la maggior parte dei discorsi dei personaggi nelle tragedie, in cui prevale la trasmissione verticale (dal testo al pubblico), su quella orizzontale (dall'io-personaggio al tu-personaggio). E si tratta sempre di forme consequenziali dalla forte carica didascalica: il monologo è la forma dell'esempio.

Le sentenze e gli exempla

La retorica esemplare non si manifesta solo al livello della struttura degli intrecci, poiché l'intenzione didattica e il carattere giudiziale delle tragedie formano profondamente i discorsi drammatici, che sono dominati dagli *exempla* e dalle massime, e dunque da una costante oscillazione tra il particolare e il generale, tra l'esempio e l'entimema secondo la retorica aristotelica (*Retorica*: 1393 a'b).

Le opere classiche sono nel Cinquecento utilizzate come serbatoi di "cose", come luoghi dai quali l'autore sia libero di poter estrarre dei frammenti. Ciò valeva anche per alcune delle opere contempora-

nee, come per esempio *Gli Adagia* di Erasmo (1505), caposcuola di questa tendenza. L'opera di Erasmo, che fu per la sua diffusione fra i più grandi successi del secolo, finì per inventare una nuova moda letteraria: la retorica delle citazioni come stile filosofico umanistico²⁴. Veniva comunemente considerato seneciano l'impiego delle *sententiae* come esposizione di saggezza, magari con un ricco e variegato impiego di figure retoriche. Questo largo uso della *sententia* non è quindi un tratto originale di Giraldis, ma era comune fra i tragediografi cinquecenteschi allo scopo di rilevare il fine morale delle opere. La sentenza, «norma riconosciuta della conoscenza del mondo e rilevante per la condotta di vita»²⁵, fa quindi parte del codice tragico quale dispositivo retorico per ottenere l'effetto educativo, in quanto spinge il contenuto verso «l'universale e il comune»²⁶. Giraldis dedica più pagine alle diverse specie di sentenze e alla loro funzione nel *Discorso* sui romanzi. Ne cito un brano:

la sentenza [...] riceve gli ornamenti suoi dagli apoftegmi (i quali non sono altro che certi detti acuti, e brevi di gran signori, e di dotti, e gravi uomini) dai proverbi (che sono come detti comuni, che dalla bocca degli uomini, quasi per uso di dire cadono comunemente). [...] La sentenza adunque non è altro [...] che un modo di parlare convenevole al costume tolto dalla comune vita, e dalla comune opinione degli uomini, il quale efficacissimamente mostra o quello ch'è stato, o che è, o che deve esser nella vita umana con acconcia varietà; e queste sono nelle Tragedie molto frequenti, come quelli che a mettere l'azione, gli affetti, i costumi, il terribile, il miserabile ne gli occhi de gli spettatori sono fuori d'ogni credenza attissime²⁷.

Nelle tragedie le massime convenzionali conducono il pubblico ad associazioni quasi obbligatorie e sembrano proteggere il significato del testo da un'interpretazione non desiderata dall'autore, svolgendo così apparentemente quella funzione apodittica che consiste nel fornire un rapido e comune ammaestramento. L'efficacia didattica della massima è rilevata da Giraldis quando, nel *Discorso* sul romanzo scrive che la massima non deve contenere figure traslate, in modo da evitare la *tenebrosità* del linguaggio, le sentenze «non sono su l'ombra delle parole ma su le cose espresse con nude voci; e l'autorità delle cose è

²⁴ Cfr. M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 94-99.

²⁵ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, §398.

²⁶ DR, p. 157.

²⁷ *Ivi*, p. 155.

molto maggiore che non è quella delle parole» (DR, 155)²⁸. Le massime, che servono anche a innalzare il linguaggio dei personaggi al decoro richiesto dal genere, dovrebbero quindi essere così scontate da condurre il lettore immediatamente verso un'interpretazione quasi automatica del messaggio.

Ma accanto alla chiarezza e il registro stilistico ottenuto tramite le massime, va tenuto presente la sua funzione generalizzante. Ricorrendo alle massime, i personaggi si distaccano dalla propria soggettività per pronunciare delle verità universalmente valide. Ciò è simile all'effetto della riflessione etica in Shakespeare, come lo descrive Auerbach, quando nota che il dramma greco mantiene una netta separazione tra la riflessione calma e l'esclamazione passionale dei personaggi, tra lo sfogo "psicologico" e "l'etico" argomentare. Quindi, mentre nella tragedia greca il filosofare raramente è drammatico, in quanto si risolve per lo più in un sentenziare astratto non individuale, estraneo alla personalità tragica, questi due piani del discorso si fondono invece in Shakespeare, dove la speculazione diventa auto-contemplazione; di conseguenza il pensiero non immediatamente sentimentale o reattivo aumenta lo spessore del personaggio²⁹. Proprio per l'abbondante presenza di sentenze, in Giraldi lo stimolo verso l'universale domina i discorsi, indipendentemente dalla situazione patetica in cui vengono pronunciati, sebbene Giraldi, nel *Discorso* sul romanzo, avverta che le massime non devono apparire «mendicate, né tirate fuori della natura della cosa; ma con essa naturalmente nata»³⁰.

Nel contesto del genere tragico, quest'uso delle massime crea indubbiamente un testo più frammentato e autoriflessivo, in quanto ogni massima costituisce da sola un microtesto concluso e rimanda

²⁸ «E fra tutte le parti dell'orazione, quelle che contengono le sentenze, debbano essere e pure, e semplici, acciò che lo splendor delle parole non offuschi la luce delle sentenze» (G.B. GIRALDI, *Discorso*, cit., p. 215). Anche Ariani fa notare: «Dunque niente deve sviare alla centralità della *sentenza*: l'aggettivo non deve costruirsi come accrescitivo metaforico di senso, come potenziamento della risonanza timbrica o semantica, come travalicamento delle sostanze presenti verso costellazioni semantiche allusive, suggestive, 'fascinose', deve limitarsi al *detto* esplicito moralizzato, ribadendone il senso didattico», M. ARIANI, *La trasgressione e l'ordine: L'"Orbecche" di G. B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIII (1979), pp. 117-180 e p. 140 n.

²⁹ E. AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 63-87.

³⁰ DR, p. 155.

altrove. Nella fattispecie la massima, proprio per consentire al destinatario l'adesione oppure il rifiuto ai suoi valori universali, deve essere spersonalizzata e non portare segni dell'*hic et nunc* dell'enunciazione. Scrive Giraldi:

Troverà agevolmente il poeta le sentenze, s'egli guarderà a quello che appartiene ai costumi, alla comune opinione degli uomini, e agli avvenimenti che più spesso accadono, riducendo sempre il parlare all'universale e al comune, e non a persone particolari; perché tantosto che le sentenze si riducono al particolare, perdono il nome, e mancano di essere sentenze³¹.

La massima rinnega così il dialogo e diviene per statuto generale e universale. Le repliche diventano in tal modo "corali" e la lingua perde il proprio fondamento drammatico – non è più l'espressione di un individuo, ma di una *Stimmung* che domina su tutti e che può anche ironicamente contraddire la situazione specifica della figura che la esprime.

I mosaici di massime rischiano, come scrive Marco Ariani, di diventare cose o, al più, segni di eloquenza e del dire grave; mentre il loro apparente fine primario, il *docere* con riferimento al mondo esterno al dramma, è offuscato anche a causa delle contraddizioni fra le sentenze, quasi a svelare un'attitudine ironica nei confronti dell'ottimismo umanistico³². La retorica sentenziosa ed esemplare influenza dunque profondamente la tragedia e il suo messaggio; per Giraldi si può allora concordare con la descrizione della tragedia rinascimentale di Arnaldo Momò:

[...] l'arte della retorica [...] rassicura la società della Corte in modo più definitivo ancora della morte dell'eroe tragico: perché questa morte è *terrena*, successiva al disordine, mentre l'ordine della retorica è

³¹ *Ivi*, p. 157.

³² Marco Ariani ha osservazioni critiche nei confronti dell'uso abbondante delle massime: per lui si tratta di «un severo processo di sterminio di ogni schermo deviante (lirico-epico-comico, soprattutto) che impedisca al messaggio tragico di porsi come specchio drammatizzato ma catartico delle attese e dei valori del pubblico, come allegoria tragica, allusiva ma risolutiva nel senso di un indiscutibile trionfo della giustizia, del severo decoro cortigiano». Ariani sottolinea poi la funzione fática e chiusa dei "clichés oratoriali" delle massime: «Il più tipico linguaggio tragico giraldiano è allora «un chiuso perorare oscuro e incisivo», «un osservare e vivisezionare idee e momenti mentali, un interiorismo sentenzioso, fantastico e totalitario, escludente e circoscritto nell'ambito isolato dell'io declamante», M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, Firenze, Olschki, 1974, p. 150 e p. 168.

specchio dell'ordine eterno che *precede* ogni possibile disordine [...] allo stesso modo che l'essere delle idee preesiste alle esistenze degli individui³³.

Le sentenze non hanno età. Possiamo quindi concludere che l'impiego di questo *topos* conservatore dona al contenuto un'apparente valenza universale, collaborando con gli esempi alla perennità alla quale ambisce la cultura che ne fa uso.

Accanto alle sentenze, i discorsi dei personaggi sono anche pieni di riferimenti a esempi – una retorica rintracciabile nella trattatistica dell'epoca, per cui nell'*Institutio principis christiani* Erasmo pone l'esempio tra gli espedienti pedagogici cui ricorrere per educare il futuro principe, in alternativa ai precetti astratti, mentre nel *Cortigiano* del Castiglione l'esempio è strumento costante dei discorsi. Mentre lo scopo del racconto esemplare, è quello di persuadere e convertire, modificare il pubblico, quello dell'esempio come argomento retorico è invece di cambiare o almeno di influenzare il giudizio di una situazione. La retorica esemplare non viene quindi espressa soltanto nella "cornice" o nella "lezione", cioè nel coro e nel prologo, ma anche nell'intreccio stesso, dove i personaggi imparano dagli esempi altrui e a proprie spese, quali siano le vere virtù.

Veicolo tradizionale del discorso didascalico, l'esempio si inserisce fra i principali argomenti del genere giudiziale, spesso con la funzione di precedente (modello etico), che mediante l'analogia opera per cambiare il giudizio dell'uditorio su un caso particolare. Con la loro autorità gli *exempla* servono a dare un fondamento ad una regola, entrando così nei discorsi persuasivi come *confirmatio* della tesi dell'oratore. Il frequente uso da parte dei personaggi di Giraldi dell'esempio altrui rivela la natura oratoria del dramma: è la logica della *ratio* persuasiva a imporsi accanto alla logica temporale della sequenza narrativa. Lo scopo è quello di invitare l'ascoltatore all'imitazione, di avvertirlo dei pericoli dei vizi o di convincerlo tramite la generalizzazione.

Difatti, tramite la logica deduttiva delle sentenze, Giraldi ricava degli *exempla* dei principi universali, quasi in ogni scena delle sue tragedie. I pochi episodi che esulano da questa retorica contengono una disputa o, comunque, un dialogo vero e proprio. La maggior parte delle altre scene segue invece una disposizione fissa, nella quale la

³³ A. MOMO, *La crisi del modello teatrale nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio Ed., 1981, p. 64.

confirmatio dei discorsi si fonda su sentenze etiche e su esempi. Inizialmente il personaggio si lamenta cominciando con la *propositio*, che solitamente è una massima sulla sorte umana in generale, sull'instabilità della fortuna, sull'infedeltà degli uomini e simili luoghi comuni, per poi esemplificare tale massima, additando emblematicamente la vicenda di una delle figure del dramma, oppure narrandone l'azione. I drammi sono in questo modo un susseguirsi di «digressioni introdotte per abbellire, e per aggrandire la favola», che possono essere «ragionamenti lunghi, come nel lodare, o biasimare costume, vita, signoria, sesso, età, od altre simili cose che convengono agli episodi» come scrive nel *Discorso* sulle tragedie e sulle commedie³⁴. Lo schema è sempre il medesimo: dal generale al particolare delle sentenze, poi dal particolare al generale degli esempi. Riporto alcuni versi dall'*Epizia* per illustrare questo uso delle massime ma, in verità, basta leggere un qualsiasi dramma di Giraldi per trovarne tanti altri analoghi.

Il terzo atto dell'*Epizia* è cruciale per la svolta drammatica, in quanto all'eroina viene comunicata la morte del fratello, e quindi anche il totale tradimento del governatore Iuriste, che aveva promesso di risparmiargli la vita se lei gli si fosse concessa. Giraldi lascia che sia il cameriere dell'eroina ad aprire l'atto, con un'affermazione generale sul desiderio femminile, che farà da contrasto ironico allo svolgersi dell'azione:

I desideri de le donne sono
 In guisa ardenti, e tal sproni al fianco
 Lor pongon che non han requie, né pace,
 Sin ch'al fin non gli veggon condotti.
 Dapoi ch'Epizia è ritornata a casa,
 In ispazio d'un'ora mille volte
 Spronato mi hà, ch'io vada tostamente
 Al Podestà, perché il fratel le mandi
 Libero à casa, come le ha promesso
 Iuriste³⁵;

La funzione deduttiva delle massime ha luogo nella cornice dei drammi, nei cori e nel prologo, ma anche nell'esposizione degli antefatti. Per cui, mentre l'espedito per rendere verosimile il racconto dell'antefatto in genere è costituito dalla presenza del confidente, in

³⁴ DCT, p. 212.

³⁵ G. B. GIRALDI, *Epizia. An Italian Renaissance Tragedy*, a cura di P. R. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996, III, 1.

Giraldi l'interlocutore dell'espositore diventa spesso superfluo, in quanto il personaggio prende spunto da una sentenza per poi narrare l'antefatto come un *exemplum* atto a confermarne la validità, come avviene nell'*Altile*, negli *Antivalomeni* e nell'*Epizia*.

Il procedimento deduttivo del passaggio dal luogo comune ad un riferimento esplicito al personaggio drammatico, l'entimema, si inverte quando ci si sposta alla struttura comunicativa esterna, nella quale il personaggio diventa un *exemplum*, ossia un'*imago* universalmente valida, che il pubblico può adattare alla propria vita. Si ha quindi un dialogo costante fra l'universale e il particolare, cioè fra i valori generali con cui il pubblico si possa identificare e il loro manifestarsi nella scena.

Metateatralità e metatestualità esemplare

Mentre le sentenze indicano i personaggi come esempi, nelle dispute il repertorio classico-umanistico degli esempi è utilizzato dai personaggi per persuadere l'interlocutore drammatico su una determinata questione. Il consigliere nell'*Orbecche* cerca di indurre il tiranno alla clemenza, arrivando a citare addirittura un esempio nell'esempio:

Si deono perdonar simili errori
 Da un magnanimo core e lo vi mostra
 Pisistrato, a cui fu la figlia propria
 Basciata da l'amante ne la strada.
 Egli non corse a le catene, ai ceppi,
 O a martiri, o a la morte, come molti
 De' suoi volean, ma sapendo ei che male
 (Per chiara isperienza e certi esempi)
 Resister puote un giovane a le fiamme
 D'amore, n'iscusò l'acceso amante³⁶.

Ora, la retorica drammatica delle massime e degli esempi ha indubbiamente qualità metateatrali. Ciò vale in particolare per l'uso allusivo e illustrativo degli *exempla* nelle repliche. Difatti, se si prende atto del fine esemplificatorio dei racconti inseriti nelle fabule, questi si rivelano come delle *mises en abyme* del dramma stesso, oppure, con la terminologia di Dällenbach, come degli enunciati riflessivi metadie-

³⁶ G. B. GIRALDI, *Orbecche*, in *Il teatro del Cinquecento*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Torino, Riccardo Ricciardi, 1988 (ORB), III, 2.

getici, i quali «si distinguono dai metaracconti perché non mirano a emanciparsi dalla tutela narrativa del racconto primo. Disdegnando il turno di narrazione, essi si limitano, per quanto li riguarda, a riflettere il racconto e a sospendere la sola diegesi»³⁷.

La tematizzazione della funzione esemplare da parte dei caratteri li rende esplicitamente autocoscienti, cioè consci della propria partecipazione nella costruzione del dramma. Talvolta sono i personaggi drammatici a confrontarsi con quegli storici o mitici e a decifrare la propria storia, a citare le premesse che si trovano in altre vicende. E a causa del valore di verità universale degli esempi citati e delle massime, la realtà fittizia drammatica si avvicina a quella del pubblico delle opere: entrambi diventano destinatari.

È interessante notare che le protagoniste storiche e mitologiche di Giraldis, quelle cioè che portano con sé il più ingombrante bagaglio intertestuale, si riferiscono ai loro modelli letterari, ricorrendo spesso al nome proprio quando parlano di sé. Didone si lamenta: «E Furie ultrici, e' Dei de la infelice / E misera Didon, che se ne more...»³⁸; e Cleopatra esclama: «Or vâ, vâ, Cleopatra, e poni in mano / Il Regno a Marco Antonio, e la tua vita,...»³⁹. Cleopatra e Didone si considerano in una prospettiva storica e letteraria alludendo con il proprio nome all'*exemplum* morale del personaggio mitico che interpretano. Con l'ostentazione del nome, l'eroina si definisce uguale e coerente a esso, al suo passato storico, e fissa sé stessa in un'esistenza eterna. Il nome della figura drammatica storica, il suo tipo, è superiore a essa: è un punto di riferimento fisso verso il quale l'eroina si volge per definirsi. I gesti e le parole tendono a riconfermare le aspettative incluse nel suo tipo, che precede l'esistenza della figura drammatica quasi come un'idea platonica.

Negli *Antivalomeni* il consigliere Honorio, alle prese con il giovane innamorato Uranio, gli ricorda il caso tragico di Marco Antonio «fatto-si servo à Cleopatra / Venne per lei si effeminato, e molle» per poi ricorrere ai «Re vicini, e quei de i tempi nostri, / Et quindi haver potrete essemplio chiaro / Di quel, che vi conviene»⁴⁰.

³⁷ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare*, Parma, Guanda, 1994, p. 68.

³⁸ G. B. GIRALDI, *Didone*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 (DID), V, II.

³⁹ *Cleopatra*, in *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldis Cinthio, nobile Ferrarese*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583 (CLE), I, 3.

⁴⁰ ANT, 2008, II, 4. Anche Giraldis si dimostra cosciente della maggior efficacia di esempi più vicini, come aveva capito il consigliere Honorio, quando ricorre ai re

È chiaro che i riferimenti espliciti ai personaggi della cultura classica oppure a un dato modello letterario quale il tema tragico rivelano una presa di posizione dell'autore che si confronta con i testi antichi. René Girard parlerebbe in questo caso di desiderio mimetico, nel senso che i personaggi hanno riconosciuto il proprio modello, e quindi scoperto la propria funzione poetica⁴¹. Quando i personaggi drammatici si sdoppiano, nella tragedia si spalanca uno spazio riflessivo: consapevoli che le aspettative del pubblico implicito dovranno in qualche modo venir accontentate, i personaggi ricorrono all'enciclopedia intertestuale degli *exempla* della tradizione umanistica.

Nei soliloqui durante i quali i sovrani confessano uno stato di insicurezza, essi non si sevon dell'io referente ma parlano dei "re" in generale, oppure ricorrono alla terza persona plurale. «Che dee far'altro un Re, che cercar sempre / Di far maggior lo stato, di acquistarsi / Maggior potenza?» – si chiede il tiranno Acharisto⁴², interpretando l'anti-modello del principe machiavellico; ed è in conformità a questi referenti generali e agli *exempla* classici che poi agisce. Più che riferirsi a una determinata figura storica o a un tipo letterario, i protagonisti di Giraldi mostrano dunque la consapevolezza di essere partecipi in una mimesi esemplare. Così Cleopatra, ragionando in un monologo sulla miseria della donna in generale, esordisce: «Ecco che essemplio darne posso hor io / Ecco ov'io son condotta»⁴³. Nella *Selene* l'eroina si rivolge alla figlia definendo parte della loro funzione: «siam de la miseria

vicini nella sua argomentazione. Evitando nelle tragedie che seguono la *Didone* e la *Cleopatra* di mettere in scena personaggi storici o mitici che implicano una più grande distanza dal pubblico con cui il pubblico possa difficilmente riconoscersi, Giraldi sceglie di puntare sull'azione e di rappresentare vizi o virtù universali esemplificate dai diversi casi delle sue novelle. Si è tentati di vedere il distacco di Giraldi dal modello della tragedia greca, e anche dall'applicazione della storia romana, e la sua preferenza per il proprio materiale novellistico alla luce dello sviluppo storico dell'*exemplum*. Invero, ragionando sullo sviluppo storico dell'*exemplum*, Bremond tratta alcune differenze indicative fra l'*exemplum* medievale e quello antico sottolineando che mentre quello classico si poggia sul valore degli eroi e della storia e, come nel Rinascimento, compara implicitamente il passato glorioso della nazione alla decadenza presente, per il clerico del medioevo il ricorso alla storia non è un appello ad un'epoca fondatrice, ma solo una prova di verità, dove gli eroi dell'*exemplum* non sono più centrali: non importa quale uomo o quale donna, perché contano le azioni e la storia (Bremond, 1982).

⁴¹ Cfr. R. GIRARD, *A Theater of Envy. William Shakespeare*, New York and Oxford, Oxford Univ. Press, 1991.

⁴² EUP, II, 2.

⁴³ CLE, I, 3.

esempio»; mentre un cortigiano spiega il significato dell'eroina al re che si credeva tradito da lei: «Casta fu la tua moglie, e così casta, / Che fu d'onestà esempio»⁴⁴. Gripo, il malvagio cortigiano della *Selene*, si rende conto troppo tardi della propria funzione:

Io merto, io merto
Empio ch'io son, ch'i can mi mangin vivo,
Per dar esempio, che più d'ogni inganno
D'huomo malvagio l'innocenzia puote,
E che bramar non si dee cosa alcuna
Contraria a l'onestà, contraria al giusto⁴⁵.

«E chi nol crede» – avverte Orbecche nell'atto secondo dopo aver esposto la disgraziata condizione femminile – «in me si specchi e la mia sorte attenda»⁴⁶. Il re negli *Antivalomeni*, alludendo alla futura punizione del cortigiano infedele, afferma «ch'esempio / Ne potrà haver da se mill'anni il Mondo»⁴⁷; allo stesso modo anche il tiranno dell'*Orbecche* capisce la funzione esemplare delle sue future vittime:

E se sian ciechi,
Io bene in giusa gli occhi aprirò loro
Che potran far veder a gli altri quello
Che non avran voluto essi vedere⁴⁸.

Nell'ammettere la consapevolezza delle convenzioni del genere tragico e del proprio statuto drammatico, i personaggi si estraniavano dal proprio ruolo, lo oggettivano. L'autoreferenzialità del linguaggio drammatico è rivolta solitamente verso l'esterno del dramma, imponendo così al pubblico una coscienza metadrammatica il cui effetto alienante può rendere problematica la sua identificazione con il personaggio drammatico, se non tramite il comune ruolo da spettatore. Il luogo ideale del metalinguaggio teatrale è, generalmente, quello esterno dei prologhi, del coro e degli epiloghi. L'autoriflessività fa però anche parte della comunicazione fra i vari personaggi drammatici: la catarsi è interna, come è interno il *docere*; quindi, alla fine del dramma i personaggi hanno imparato dagli esempi. Così agisce il Senato nella

⁴⁴ G. B. GIRALDI, *Selene*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004 (SEL), V, 8.

⁴⁵ SEL, V, 5.

⁴⁶ ORB, II, 4.

⁴⁷ ANT, V, 2.

⁴⁸ ORB, V, 1.

Selene, dopo aver scoperto la frode del cortigiano Gripo, riconoscendo nuovamente al re la sua autorità:

Spero che fatti cauti e voi e noi
 Per l'innanzi schivar saprem l'ensidie
 Di chi penserà farci ascoso inganno,
 Per turbarci il felice e lieto stato⁴⁹.

L'*Euphymia* appartiene ai drammi di Giraldi che più esplicitamente ne dichiarano la funzione esemplare. Nella fattispecie, al fastidioso autocompiacimento e l'estrema lealtà coniugale dell'eroina nel dramma, falsamente accusata di adulterio e condannata a morte dal marito Acharisto, fa riscontro non solo l'incomprensione, bensì, e anzitutto, il riconoscimento dell'eccezionalità del suo comportamento da parte degli altri personaggi. In conclusione del dramma, Euphymia viene quindi innalzata a *exemplum* di virtù coniugale dal re Philone, antagonista del tiranno:

[...] io mi credo
 Che si ritroverian poche altre in terra,
 Di fè sì ferma, solo ella può dare
 A l'altre essemplio, quali esser devriano
 Verso i mariti, che non pur non danno
 Cagion di doglia à lor, ma per lo meglio
 De la lor vita le hanno⁵⁰

Mentre la crudeltà del tiranno deve suscitare l'orrore, e le pene della sua vittima, invece, la pietà, la costanza dell'eroina serve anche a creare il terzo sentimento nel pubblico: la *meraviglia*, spesso menzionata da Giraldi nel *Discorso*. La fedeltà di Euphymia viene più volte esplicitamente definita *meravigliosa*: «È meravigliosa / La fè, che regna in questa nobil alma» dice Philone, mentre la Nutrice esclama: «Questa mi pare / La maggior meraviglia, che veduta / Fusse in terra»⁵¹. Nel soliloquio del familiare del tiranno Acharisto veniamo a sapere che l'eroina:

Esser potrà questa meschina essemplio
 A quante donne son per maritarsi,

⁴⁹ SEL, V, 10.

⁵⁰ G. B. GIRALDI, *Euphymia*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 (EUP), V, 7.

⁵¹ *Ivi*, V, 7; V, 5.

Chi il dispartir dal matur consiglio
 Di padre, e madre, è proprio un procacciarsi
 Ruina estrema, e al fin morte crudele⁵².

Più avanti, l'eroina esprime il desiderio di morire sapendo che Dio (come il tragediografo) «farà, dopò me, restare al mondo, / Viva la luce de l'honestà mia»; mentre un servo, ragionando sul desiderio, spiega che «esempio così ampio hora ne porge / Acharisto, che ben si può vedere, / Da chi hà sano il giudizio, à che ria strada / Si piega chi si dà in preda di tal vizio»⁵³. Nell'ultimo atto è Philene a costituire l'esempio quando dichiara di essere contento perché: «Bastami, haver fatto manifesto, / Con così chiaro segno, à tutto il mondo, / Che l'amo piu, che la mia propria vita»⁵⁴. Nel quarto atto un familiare inizia il suo monologo riassumendo le diverse fasi della *fabula*, viste e vissute dai personaggi drammatici, insistendo sulla percezione del pubblico:

Chi non sapesse quanto la Fortuna
 Aggiri, e turbi le mortali cose,
 Mir quel, ch'è avvenuto in questa corte.
 Che n'havrà esempio tal, che vedrà chiaro,
 Che fermezza non hà cosa mortale.
 Vedi Acharisto di vil sangue nato, [...]
 Vedi il nostro Signore avere in odio / Acharisto [...]
 Vedi tenersi la più lieta donna / Euphimia [...]
 Vedila, per fuggir l'aspro supplicio, / Esser costretta a
 abbandonare il Regno, [...]
 Vedi l'ingrato, che si andava altiero / De la sua morte [...]

Il familiare conclude il suo monologo raccomandando al pubblico la giusta reazione a questo spettacolo:

Certo chi a mirar ciò volge il pensiero,
 In tal diversità d'human successi,
 Non può non restar pien di meraviglia⁵⁵.

E pretende anche di decidere quale elemento debba destare una maggior meraviglia:

Ma sovra ogn'altra meraviglia, parmi

⁵² *Ivi*, II, 3.

⁵³ *Ivi*, III, 2; III, 6.

⁵⁴ *Ivi*, V, 7.

⁵⁵ *Ivi*, IV, 3.

Maraviglioso, che questo crudele,
 Dopò cotante sue sceleratezze,
 Non dirò resti Re di questo Impero,
 Ma per vendetta de l'oltraggio fatto,
 A questa pudicissima Reina,
 Che stata è a lui cagion d'ogni suo bene,
 Non si accenda così contro lui Giove,
 Che il mandi a morte⁵⁶,

La meraviglia è importante in queste tragedie, dove il gioco intertestuale è così fitto e il risvolto positivo dell'intrigo è annunciato dal prologo. La meraviglia è raccomandata nella *Poetica* aristotelica perché, essendo le fabule note al pubblico, l'intreccio dovrebbe contenere elementi nuovi e sorprendenti; anche Orazio pone la meraviglia insieme al *delectare*. Giraldi afferma invece che i drammi nuovi e inventati sono *di regola* superiori a quelle note, perché suscitano maggior interesse del pubblico, e perciò si dimostrano più efficaci nell'insegnamento che intendono trasmettere⁵⁷. Giraldi associa la pietà e l'orrore alla meraviglia, ma la meraviglia è anche legata alla varietà dei casi umani e alla loro funzione di esempi. Ecco come il prologo dell'*Arrenopia* esprime il nesso consequenziale tra varietà di casi umani, meraviglia, letizia, doglia e lezioni morali:

Gli avvenimenti de le cose umane
 Sono sì vari, e portan seco spesso
 Tali accidenti, che di meraviglia
 Empion chi gli ode, et apportan letizia
 Talora, e talor doglia; e danno poscia
 Argomenti d'istorie agli scrittori,
 Che memoria lasciar vogliono al mondo
 De le cose avvenute, et a' poeti
 Di por gli esempi de la vita umana,
 Con le lor poesie, negli occhi altrui⁵⁸.

L'importanza assegnata da Giraldi alla meraviglia va vista alla luce dell'influenza di teorici quali Robortello, Minturno e Maggi, ma va però anche associata in generale alla tragedia controriformista nella quale, come scrive Roberto Mercuri, «la poetica della meraviglia si realizza [...] a livello di peripezia apparentemente fatale e fortunosa e

⁵⁶ *Ivi*, IV, 3.

⁵⁷ DCT, p. 177.

⁵⁸ G. B. GIRALDI, *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, RES, 2007.

sostanzialmente provvidenziale»⁵⁹. E bisognerebbe anche aggiungere che la posizione centrale che Giraldi dà a questo elemento rivela innegabilmente un gusto del mirabile e del singolare, in quanto egli si rende conto che il pubblico della corte ha bisogno di novità, affinché possa cogliere con attenzione la lezione etica della tragedia. La fabula nuova si rivela così un dispositivo didattico.

La vista

Non è solo l'uso delle massime e degli *exempla* a mettere il pubblico nella stessa situazione retorica dei personaggi, poiché a ciò collabora anche l'enfaticizzazione della vista e la descrizione dei gesti e dell'*actio* dei personaggi nelle repliche. Carlo Fanelli ha recentemente visto le sollecitazioni visive nei drammi di Giraldi e dei suoi contemporanei alla luce delle intenzioni mnemoniche: si tratta di venire incontro all'esigenza di illustrare, con evidenza, gli avvenimenti. Scrive Fanelli: «Questo processo pone drammaturgia e messinscena sullo stesso piano, al fine di superare la finzione o renderla momento necessario nell'apprendimento del vero, attraverso l'osservazione di una vicenda messa in movimento dalla scena»⁶⁰. L'*evidentia*, intesa come *ponite ante oculus*, viene imposta anzitutto dalla natura diegetica dei drammi, che sono narrati, più che rappresentati, richiedendo dal pubblico uno sforzo di immaginazione icastica⁶¹.

Infatti, per i personaggi di Giraldi, come in genere nel Cinquecento inoltrato, la vista è spesso sinonimo di vita. Come se si trattasse di essere spettatore passivo della propria vicenda, egli apostrofa i suoi stessi occhi: «Ai, occhi miei, / Come potete voi questo mirare, / E non divenir ciechi?»; «O spettacolo crudele», si lamenta Orbecche alla vista di quel che è rimasto dei corpi del marito e dei figli, mentre il tiranno ha solo un desiderio prima di morire: «Pigliatela, uccidetela, ch'io veggia, Pria che del tutto i' moia, la vendetta». Ed è anche fondamentale il

⁵⁹ R. MERCURI, in N. BORSellino e R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973, p. 31.

⁶⁰ C. FANELLI, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammatica nel teatro del Rinascimento*, Milano, Bulzoni, 2011, p. 230.

⁶¹ Per Giraldi, invece, l'energia «non sta nel minutamente descrivere ogni succia [...] ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che ha il poeta per le mani e la virtù dell'energia, la quale noi possiamo dimandare efficacia, si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole, né cose oziose», DR, p. 80.

farsi vedere: «O Signora, o Reina amata e cara, / Alzate gli occhi a la Nudrice vostra / E vedete il suo pianto [...]»⁶². Nel quarto atto dell'*Orbecche*, dopo il racconto del massacro da parte del Messo, il coro conclude: «Ahi misera reina, quest'orrendo / Spettacolo t'aspetta a te il crudele / Riserba questo don...». Analogamente il cortigiano confida ad un suo pari nell'*Euphimia*: «Felice tu, che costretto non sei, / Come vuol il destin, che io sia costretto / Ad essere spettator di sì rio fatto». Mentre la Nutrice dell'*Euphimia* vuole fuggire dalla corte perché «Non voglio esser presente / A spettacol sì fiero»⁶³. Come nel *Decameron* e negli *Ecatommisti*, si crea nei drammi uno sdoppiamento del pubblico: il ruolo dei lettori e degli spettatori viene rispecchiato dai personaggi.

Ora, è anche vero che il continuo richiamo agli occhi dei personaggi, a ciò che questi vedono o hanno visto, è ben più di un indice meta-teatrale nei drammi di Giraldi. La sua principale funzione rimane, infatti, quella di ostentare ciò che al pubblico di questo teatro oratorio raramente viene concesso: il vedere.

[P]erché non è lo spettacolo che da sé induca la commiserazione, ma le affettuosissime parole, mandate fuori con affetto compassionevole, il quale affetto, se bene riuscisse veemente nello spettacolo, rimane egli nondimeno molto vivace nelle parole che tale affetto esprimono, levatone lo spettacolo⁶⁴.

Questi drammi, formati da re-citazioni di drammi svoltesi altrove, fuori scena, o rappresentati come dramma nel dramma, creano una distanza critica fra il pubblico e lo spazio fittizio, per riflettere e sentirsi ri-flettuti. Quindi, proprio perché nel pubblico di Giraldi è stata affievolita la possibilità di sentire terrore e pietà, diventa ancora più importante che esso si veda rispecchiato non solo nelle vicende dei protagonisti drammatici, ma anche negli effetti che queste suscitano in altri personaggi, coro incluso; in tal modo il pubblico apprende come reagire. A questo proposito è istruttivo il discorso dell'Eunuco nella *Cleopatra*:

Chi apparar di haver pietade
A' le miserie altrui mirasse questa
Incredibile angoscia, c'hora prema
La mia infelice, e misera Reina⁶⁵

⁶² ORB, V, 3; V, 2; V, 3.

⁶³ EUP, II, 4; III, 2.

⁶⁴ DCT, p. 188.

⁶⁵ CLE, II, 3.

Tramite pietà e terrore, nel dramma si giunge alla catarsi, intesa come lezione morale – che purifica e coinvolge tutta la corte drammatica. È comunque difficile non vedere in repliche come questa sopra riportata una rottura della parete fra il pubblico e la figura drammatica. La concezione pedagogica della tragedia, infatti, porta l'autore ad ignorare i propri precetti teorici; nel *Discorso* l'autore scrive che «tale dee introdurre l'azione della favola il poeta, che non abbia mai bisogno l'istorione di voltare il suo ragionare agli spettatori»⁶⁶. Analogamente, nella *Lettera sulla tragedia* egli aveva risposto alle critiche rivoltegli affermando che «gli spettatori non sono in considerazione agli istorioni, ma che ragionano come fossero nelle proprie case e ne' luoghi particolari ove occorresse loro ragionare de' negozi loro»⁶⁷. Giral-di, tuttavia, non rappresentando in scena azioni che dovrebbero destare pietà e terrore nel pubblico, deve ottenere questi effetti mediante la mimesi del pubblico da parte dei personaggi-spettatori.

A rispecchiare la percezione del pubblico contribuisce anche il fatto che i discorsi dei personaggi accentuino l'iconicità dell'*actio* e che sono disseminate di descrizioni dei gesti con le susseguenti interpretazioni degli stessi, quali osservatori accorti dei loro interlocutori. Queste continue descrizioni dell'aspetto dei personaggi non si riferiscono solo agli sforzi interpretativi degli interlocutori: il referente di tali discorsi è, spesso, l'enunciatore stesso, che, come il tiranno dell'*Orbecche*, dramma interamente costruito sulla falsità, è cosciente di dover «accompagnar co le parole il viso / Perché non abbian del pensier mio indizio». Vediamo alcune delle repliche nell'*Orbecche*, che si riferiscono all'*actio*, alla costante sfiducia alle apparenze e alle sue decifrazioni: «Non è meno di me miser Oronte / Se dagli atti si può vedere il core»; «Ma di là veggio a me venire Orbecche / Tutta malinconiosa lagrimando, / e penso Che ne sia ragion questo: / Però ben fia ch'io le mi vada incontro / Con viso lieto, ancor ch'acerba doglia / I' serri dentro al core, ancor che grave / Sia non manifestar il duol nel volto»; «Dimmi, se forse il sai, che vuol dir ch'egli / Si mostra sì turbato ne l'aspetto?»; «Che non suol un gran Re per cosa lieve/ Lasciar che 'n esso possa ira, né sdegno / O mostrar fuor così palese il core.»; «Ristringher voglio l'ira e simolare / Esser pien di contento e d'allegrezza / E accompagnar co le parole il viso, / Perché non abbian del pensier mio indizio»; «Non vedete dal ben gli espressi segni?»; «Vedete con che

⁶⁶ DCT, p. 220.

⁶⁷ G. B. GIRALDI, *Lettera sulla tragedia* in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, Bari, Laterza, 1970, pp. 483-484.

lieto / Aspetto egli vi mira!»; «Fate allegro viso / Quanto più far potete»⁶⁸.

La tendenza di esplicitare l'*actio* non si indebolisce nei drammi che seguono l'*Orbecche*. Nel primo atto degli *Antivalomeni* si situa uno scambio di repliche fra madre e figlio che illustra bene come gli interlocutori si confrontino sulla scena di Giraldi, cioè come le parole, e con esse il viso, abbiano valenze relative nella corte rappresentata. Il principe Uranio sta concludendo il suo monologo, in cui si è lamentato dell'incomprensione del padre riguardo il suo innamoramento, quando si accorge dell'arrivo della madre, e dice a sé: «Fingerò d'esser lieto in viso, anchora / Che pieno sia d'inestimabil noia»⁶⁹. Ma Lida, che dal retroscena aveva sentito le sue lamentele, lo smaschera subito: «S'io non ti havesse hor hor Figlio veduto / Quantunque tu veduta me non habbia, / Dar col tuo lamentar espresso segno / D'infinito dolor, potrei pensare, / Che questo viso, c'hor mi mostri lieto, / Di qualche tua allegrezza indizio fusse. / Ma veggo chiaro che letitia finta / Mi dimostri nel viso, & nel cor chiudi / Infinito dolor, che ti consuma, / Ne sò perche tu meco finga»⁷⁰. Neanche Nicio si fida delle parole della madre, ed esclama in un discorso a parte: «Volesse Dio, che tal fusse nel core / Qual'hor ne le parole ella si mostra", per poi rivolgersi a lei: "Nel cor non son men lieto, che nel viso / mi mostri...». Ma la regina insiste: «Figliuol mio caro / Il molto amore, ch'io ti porto, face / Ch'io veggo quel di te, che mi nascondi. / [...] / Aprimi la cagion de la tua doglia, / Che tu chiaro vedrai, ch'io ti son madre»⁷¹.

È la retorica autoriflessiva della corte, in cui i personaggi recitano in continuazione, sapendo di avere di fronte attori altrettanto bravi. La scena giraldiana è un luogo di rivelazione e di denuncia dei giochi retorici e delle simulazioni cortigiane. È chiaro che l'ideale della chiarezza pedagogica di Giraldi potrebbe trovarsi facilmente in contrasto con la costante dissimulazione della lingua cortigiana; il drammaturgo dovrà quindi agire in modo tale che sull'asse esterno prevalga la chiarezza contenutistica, mentre nei dialoghi interni, dove una chiarezza esagerata risulterebbe svantaggiosa al personaggio parlante, il senso del discorso dovrà essere ricavato solo da una critica consapevole dell'elocuzione dissimulata. Inoltre, anche gli interlocutori del

⁶⁸ ORB, III, 3; II, 3; II, 3; III, 2; III, 2; III, 3; III, 4; III, 4; V, 2.

⁶⁹ ANT, I, 5.

⁷⁰ *Ivi*, I, 6.

⁷¹ *Ibidem*.

dissimulatore scoprono talvolta l'inganno, e il pubblico è informato sul perché e su come ciò avviene. Questa insistenza nel rappresentare la decifrazione dei messaggi celati risiede anche l'autoriflessione del dramma. Nel dramma sia gli svelamenti delle debolezze umane e delle falsità sociali che il tentativo da parte del coro di illuminare il pubblico sulle questioni filosofiche e teologiche, vanno collocati entro la metafora del *theatrum mundi*⁷².

Infine, il costante resoconto delle diverse visioni dei personaggi crea una molteplice prospettiva negli intrecci che implica contemporaneamente la coscienza dei protagonisti, in particolare del re, di essere visti e quindi di dover tenere presente la prospettiva altrui, del popolo della corte e di Dio, ultimo giudice, creatore-autore che dal cielo contempla la propria opera. Di fronte al tiranno, i consiglieri, come il familiare di Acharisto in *Euphymia*, rincorrono a questo spettatore superiore:

Potete far ciò che vi è a grado, poi
 Che sete quì Signor, ma vi ricordo
 (Perdonatime, i vò da fedel servo
 Dirvi quel, che mi ditta la mia fede)
 Che sopra voi maggior signore havete,
 Che mira con giusto occhio i fatti humani⁷³;

Più che a un Dio-spettatore, il consigliere del tiranno Acharisto si rivolge a un Dio-giudice. Il timore del giudizio divino, però, non smuove affatto il tiranno Acharisto, che anzi precisa seccamente: «Tu guardi il Cielo, & io miro la terra, / E sò, ch'essendo quì Signore, i' sono / Di quella auttorità nel regno mio, / Ch'è Giove in Cielo»⁷⁴. Non a caso, dopo aver minacciato con lo sguardo divino, il consigliere espone il pericolo rappresentato dall'altro destinatario dello spettatore terreno, «che veggendo / Il popol giunta è tanto stratio questa / Donna innocente, [...] che troppo horribil cosa / Pare al popolo un Re, che si dia à fare, / Spinto da reo desire, opera ingiusta, / Giunta con crudeltà» e, «Restare i' veggo questo popolo tutto / Pien di doglia incredibi-

⁷² Sulla storia della metafora del *theatrum mundi*, cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Perugia, La Nuova Italia, 1992, pp. 158-169. Sulla tradizione classica e rinascimentale del teatro come paradigma del mondo, cfr. il libro recente di C. FANELLI, cit., pp. 197-204.

⁷³ EUP II, 1.

⁷⁴ *Ibidem*.

le, veggendo / Giungere à fin cotanto indegno questa / Donna»⁷⁵. Il popolo è però uno spettatore che, a differenza di Dio, ha una vista limitata, e può venire ingannato dalla semiotica del potere.

Osservazioni in conclusione

Mentre l'intertestualità scoperta sottolinea la natura testuale e letteraria delle tragedie, l'auto-rappresentazione, l'attenzione data alle relazioni fra segno e significato, la rappresentazione dell'utilità del paradigma esemplare sono tutti elementi che qualificano un dramma auto-referenziale. Questi aspetti metateatrali appartengono innegabilmente ad un "manierismo", una specie di nominalismo che si presume lontano dagli intenti dei drammi pedagogici, in cui le parole e i segni si chiudono su se stessi e si liberano dalla loro funzione mimetica di riferimento. Tuttavia, più che alla luce del "manierismo", gli aspetti metateatrali potrebbero essere considerati in riferimento all'effetto emozionale misto della tragicommedia, dove il riconoscimento dell'artificio da parte del pubblico crea una distanza drammatica che contemporaneamente non ostacola del tutto la partecipazione emotiva, e il *docere* meraviglioso può vincere sull'orrore e sulla pietà.

Jacqueline Pearson ha notato che fra gli aspetti critici più interessanti della tragicommedia vi è il fatto che quel genere letterario tende sia a creare una stretta relazione fra il proprio pubblico e il dramma, sia ad esporre una propria retorica⁷⁶. Più recentemente anche Verna Foster ha analizzato la stretta relazione tra il metateatro, il metafisico e la tragicommedia. Nel suo studio *The Name and Nature of Tragicomedy* Foster sostiene, infatti, che le tragicommedie sono spesso orientate verso il generale e l'universale, anziché verso lo specifico e individuale, mentre il pubblico è spesso reso conscio della manipolazione dell'autore⁷⁷. Tale presenza metateatrale crea secondo Foster un universo benigno che permette *second chances*, e offre soluzioni provvidenziali e un cielo cristiano. L'autore cioè allegorizza il personaggio per trasformarlo in voce del teatro, che si autodefinisce per il pubblico; e i personaggi stessi precisano le proprie funzioni come attori della favola tragica, individuando anche il proprio ruolo drammatico, cioè il proprio

⁷⁵ EUP, II, 6.

⁷⁶ J. PEARSON, *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster*, Manchester, Manchester University Press, 1980.

⁷⁷ V. FOSTER, *The Name and Nature of Tragicomedy*, Aldenshot, Ashgate, 2004.

tipo, per il pubblico. In Giraldi troviamo così il primo spunto del metateatro, il quale diventerà una caratteristica del teatro secentesco e della tragicommedia: l'isotopia metadrammatica, e il suo continuo gioco di prospettive.

MARGARETH HAGEN
(Università di Bergen)

GIACOMO PEDINI

«Imprimono maravigliosamente co la voce et co movimenti gli affetti nel core». *'Imagini' e 'versi' in Giraldi tra teatro e didattica*

Looking, at the same time, to the treaties of Giraldi and to the special case of the tragedy *Didone*, the essay will illustrate some examples of the theatrical strategies adopted by Cinzio playwright in his educational theatre aimed to build the perfect courtier. We will start from the reflexions around the «apparato», to get to discuss the function of the verse and of the metric in choirs, always considering some textual examples drawn from *Didone* next to the quote of Giraldi's theoretical works.

Io non dubitai punto, eccellentissimo Signor mio, che non dovesse percuotere la *Didone* mia allo scoglio al quale, per lo mal costume altrui, percuotono quasi tutte le composizioni degli uomini, non pure men che mezzanamente dotti, come sono io, ma di molto più eccellenti. Perché sono alcuni i quali, standosi sempre con le mani a cintola, pensano di acquistarsi nome e crescere in fama se aguzzano i denti contra le opere altrui¹.

Il noto *incipit*, che agli occhi dello studioso contemporaneo dà ufficialmente avvio all'esperienza del Giraldi trattatista teatrale (egualmente sensibile alle ragioni delle lettere come a quelle della scena), fa anzitutto mostra di sé in forma, quasi, di sommessa *defensa*, visto l'appello rivolto direttamente all'«eccellentissimo» mecenate Ercole II, alla cui corte l'autore aveva di recente letto la propria *Didone*, presto divenuta oggetto di aspre critiche.

In una cronologia ideale del pensiero teatrale giraldiano, quell'epistola apologetica risalente al 1541², con le sue considerazioni intorno al verso, ai caratteri dei personaggi, alla struttura della tragedia e alla

¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *All'illustrissimo ed eccellentissimo Signore, Signore mio osservandissimo, il signor don Ercole II da Este, duca quarto di Ferrara* [I ed. 1583, ma steso nel 1541], in *Id.*, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 153.

² Cfr. *ivi*, p. 153 nota 1.

lunghezza del testo, prelude ad alcune riflessioni poi approfondite nell'epilogo metapoetico dell'*Orbecche*³ del 1543 e, ancor più, nel *Discorso intorno al comporre delle comedie, et delle tragedie* dato alle stampe nel 1554 (ma steso, afferma Giralaldi, sempre nel '43, e poi rivisto dall'autore al principio degli anni Sessanta del secolo⁴). D'altra parte la lettera sulla *Didone* riveste anche il ruolo di perfetto contraltare teorico all'esperimento drammaturgico che è chiamato a difendere. La tragedia e la sua epistola sembrano quasi comporre una sorta di dittico programmatico: il fine è, rimanendo all'interno della civiltà spettacolare ferrarese, dare fondamento a un teatro sì tutto cortigiano, eppur capace di combinare una dimensione ludica della scena con una funzione eminentemente didattica, onde «introdurre buoni costumi»⁵.

Tuttavia, mentre l'*Orbecche* viene stampata nel '43 – e con essa l'*explicit* metateatrale della *Tragedia a chi legge* –, la *Didone*, come la lettera in sua difesa, circola manoscritta addirittura fino al 1583, ovvero fino alla *princeps* di tutte le altre tragedie giraldiane – e non bisogna dimenticare che l'*editio* 1583 resta ad oggi l'unico testimone tradito del *corpus* tragico del Cinzio (eccezion fatta, naturalmente, per l'*Orbecche*)⁶. Dunque, sebbene la *Didone* e la sua apologia risalgano agli esordi teatrali di Giralaldi, ovvero al 1541, rimane comunque ragguardevole la distanza cronologica che separa la data della loro composizione con la prima notizia che dei due testi possediamo. Potrebbe insorgere il dubbio che tra l'occasione di prima stesura e l'effettiva comparsa a stampa delle due opere siano intervenute alcune modifiche – forse implicando un allineamento di entrambi i testi ai dettami della poetica teatrale giral-

³ Cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Orbecche* [I ed. 1543, ma stesa nel 1541], in *Il teatro italiano*, t. I, *La tragedia del Cinquecento*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 433-448.

⁴ Cfr. ID., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002 (in particolare l'introduzione alle pp. LX-XCIII).

⁵ ID., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie* [I. ed 1554], *ivi*, p. 213. Rispetto alla funzione didattica del teatro giraldiano cfr. C. LUCAS, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giralaldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, p. 155 e segg.; S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Vivarium, 1996, pp. 23-48; F. BERTINI, *Havere a la giustizia sodisfatto: tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giralaldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 19-68.

⁶ Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Giralaldi Cinthio: Metodología y Bibliografía*, Madrid, Agrupación Ateneísta de Estudios sobre la Mujer «Clara Campoamor», 1998, pp. 80-84.

diana contenuti nel *Discorso*, rivisto e corretto a principio degli anni Sessanta.

Non potendo, né volendo, proseguire oltre la riflessione su questo fronte, valga comunque tenere a mente la questione, particolarmente rilevante per quel che concerne le tragedie del Cinzio pubblicate postume dal figlio Celso: esse ci raggiungono come testimonianze estreme e tardive di una distante e lunga fedeltà al teatro, scritto e agito. Ne viene che, da questo punto di vista, precorrendo involontariamente certe peculiarità dell'editoria teatrale promossa a principio del XVIII secolo dai comici di professione – tanto “vituperati” dall’“onesto” dilettante Giraldi⁷ –, la tragediografia dell'autore ferrarese possa addirittura essere collocata entro i confini tracciati dalla categoria di “drammaturgia consuntiva”: le tragedie giraldiane – a quanto sappiamo – erano solitamente testi destinati a una originaria fruizione scenica⁸. Tuttavia, in questa sua natura in derivazione (molto probabilmente non voluta), la drammaturgia del Cinzio potrebbe contestualmente offrirsi a noi come una specie di fonte “giurisprudenziale”, ovvero darsi quale casistica concreta delle forme teatrali analizzate – e inevitabilmente iscritte in una norma – da Giraldi medesimo all'interno della sua opera trattatistica. È sulla scia di tali considerazioni che la *Didone*, accostata ai trattati, permette un utile esercizio di lettura finalizzato a rilevare talune delle strategie teatrali e letterarie adottate del tragediografo per rendere il suo teatro, fatto di attori e spettatori allo stesso modo cortigiani, un ottimo mezzo a «fuggire il vizio et [...] seguire la virtù»⁹, in altre parole

⁷ Cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 251.

⁸ La tragedia che certamente non fu recitata vivente Giraldi fu l'*Epitia* (cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Epizia. An Italian Renaissance tragedy*, a cura di P. R. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996, p. XVI). Rispetto alla categoria di “drammaturgia consuntiva” cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* [1993], Torino, Einaudi, 2011², pp. 177-178 e 197-200. Per approfondimenti sul rapporto tra esecuzione scenica e stampa nel teatro del Rinascimento cfr. L. RICCÒ, «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

⁹ *Id.*, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 316. Si ricordi che due dei principali interpreti delle tragedie di Giraldi furono suoi allievi: Giulio Ponzio Ponzoni, dedicatario del *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, e il nipote di Ludovico Ariosto, Flaminio, scomparso giovanissimo nel 1543. Più in generale riguardo alle riflessioni di Giraldi intorno all'attore cfr. A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldi Cinzio a De'Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 20-22 maggio 2009, a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-288.

a «introdurre buoni costumi»¹⁰. Sebbene, a quanto è dato conoscere, la *Didone* fu sì declamata a corte, ma chissà se allestita, certo è che venne composta con l'obiettivo iniziale di una sua rappresentazione, come ricordato d'altronde dallo stesso Cinzio:

Ora, ritornando alla *Didone* [...], voglio credere che, tenendo quella stessa forma ch'ebbe l'*Orbecche*, quantunque con meno terribile spettacolo, quando piacerà a Vostra Eccellenza ch'ella si scuopra in scena (poi che per piacer a lei io la composi di favola antica) non sarà ella meno grata nel suo genere (siam lecito così dire) agli spettatori che sia stata l'*Orbecche*¹¹.

Dalla citazione emerge tuttavia il caso particolare, finanche "stravagante", rivestito dalla *Didone*. "Stravagante" poiché, solo per compiacere il suo signore, Giraldi sceglie un argomento atipico rispetto alla restante parte del suo *corpus* tragico: ossia riprendere un notissimo racconto, come è quello dell'amore tra la regina di Cartagine ed Enea, narrato da Virgilio. Si tratta di una decisione particolare, soprattutto alla luce della predilezione del Cinzio, dichiarata in sede teorica, per la *fabula ficta*:

Et forse tanto maggiormente si movono per la finta gli affetti a introductione de' buoni costumi, quanto per venir nova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione. Perché, sapendo lo spettatore che della attione che si ha da rappresentare non si può haver scienza se non per la rappresentazione, tosto ch'egli ha havuto saggio della favole, et gli pare ch'ella possa essere ingegnosamente composta, alza la mente et cerca di non perderne parola. Et questa forse fu la cagione che indusse Aristotile (quando egli ci concesse il fingere delle favole) a dire che tra quelle che si pigliano dall'istoria, le meno conosciute sono più grate et più effiaci¹².

La gran parte della drammaturgia giraldiana (a partire da *Orbecche* e *Altile*) parla – come è noto – di vicende apparentemente sconosciute, poste in ambientazioni "esotiche" e, in genere, non desunte esteriormente da altre fonti letterarie¹³. La ragione della predilezione per la *fabula ficta* è duplice, innanzitutto teatrale (la necessità di catturare e

¹⁰ Cfr. più sopra nota 5.

¹¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *All'illustrissimo ed eccellentissimo Signore*, cit., p. 165.

¹² ID., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 217.

¹³ Basti pensare al caso di *Orbecche*: una *fabula* apparentemente nuova, poiché di fatto ricalca il *Tieste* senecano.

mantenere al massimo grado l'attenzione degli spettatori narrando fatti in prima battuta ignoti), e successivamente "morale" (far sì che il pubblico, interessatosi alla vicenda, ne colga meglio gli ammaestramenti), ma pare trovare legittimazione pure all'interno della *Poetica* di Aristotele («Δήλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων», 1451b, 27-28¹⁴). Tuttavia il Giraldi teorico non esclude completamente la possibilità di adottare *fabulae* conosciute, vuoi anche per non contraddire o sminuire i casi della sua *Didone* e della sua *Cleopatra*, opere direttamente commissionate da Ercole II¹⁵. Così prosegue il passo dei *Discorsi* poco prima citato:

Perché, quantunque la commiseratione et l'horrore venga dall'effetto della favola, non hanno però forza alcuna se l'ingegno del poeta non vi adopera soavi et efficaci parole¹⁶.

Le possibilità didattiche della tragedia non sono dominio esclusivo dei testi a *fabula ficta*. Anche la *Didone*, se si adottano «soavi et efficaci parole», può raggiungere gli stessi scopi di un'*Orbecche*, per quanto il suo racconto derivi da un'importante tradizione poetica. Anzi, in un caso del genere Giraldi preferisce rispettare attentamente la scansione narrativa proposta dalla più illustre *Eneide* virgiliana¹⁷. Da questo punto di vista la tragedia del Cinzio appare distante dall'esempio analogo e precedente della *Dido in Cartagine* di Alessandro Pazzi de' Medici (1524), così come dalla *Didone* di Ludovico Dolce (1547)¹⁸. Mentre

¹⁴ ARISTOTELE, *Poetica* [1987], a cura di D. LANZA, Milano, BUR, 2002¹⁶, p. 148. Sullo stesso passo, con considerazioni analoghe, tornano anche Robortello (cfr. FRANCISCI ROBORELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentiae, In officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548, p. 95) e Castelvetro (cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978, vol. I, p. 246).

¹⁵ Cfr. più sopra nota 11 e G. B. GIRALDI CINTHIO, *All'illustrissimo ed eccellentissimo Signore*, cit., p. 170. A proposito del rapporto tra il Giraldi tragico e la corte ferrarese cfr. L. RICCÒ, *Il teatro 'secondo le correnti occasioni'*, «Studi Italiani», XVII (2005), n. 2, pp. 5-39. Più in generale cfr. G. FERRONI, *La scena, l'autore, il signore nel teatro delle corti padane*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 537-570.

¹⁶ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 217.

¹⁷ Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Introducción* a G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008, pp. XIX-LXX.

¹⁸ Cfr. A. PAZZI DE' MEDICI, *Dido in Cartagine*, in ID., *Le tragedie metriche*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1887, pp. 55-136 e L. DOLCE, *Didone. Tragedia*, a cura di S. TOMASSINI, Parma, Zara, 1996. Rispetto alle tre tragedie cfr. C. LUCAS, *Didon. Trois réécritures du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVI*

gli altri due autori inseriscono alcuni nuovi spunti narrativi, non previsti dall'antecedente latino (ad es. la presenza dell'Ombra di Sicheo in scena, oppure la morte di Anna a seguito del suicidio della regina¹⁹), il tragediografo ferrarese realizza, al contrario, una più fedele trascrizione drammatica del poema di Virgilio. In sede di riflessione teorica questo tipo di soluzione, pur contravvenendo al primato che il Cinzio stesso accorda alla *fabula ficta*, rientra comunque all'interno di quadro normativo, sebbene in qualità di prevedibile anomalia:

Et nelle favole che da l'istoria si pigliano avviene alle volte che diversi auttori degni di fede hanno variamente trattata una medesima cosa; de' quali et questo et quello è riuscito eccellente, et ella è stata accettata scritta all'uno et all'altro modo [...]. Per la qual cosa si vede che può il poeta imitare, senza biasimo, qual più gli piace de' due auttori, quando l'uno ha scritto ad un modo et l'altro diversamente, ma non dee però confondere l'opinione di uno auttore con quella dell'altro, che ciò è giudicato vitio grandissimo nelle tragedie²⁰.

In poche parole nel *Discorso* trova giustificazione anche il caso della "stravagante" *Didone* giraladiana. Forse ha nuovamente esercitato un suo indiretto influsso la *Poetica* aristotelica²¹. Tuttavia, in rapporto alla stesura della *Didone* potrebbero essere intervenute pure delle ragioni strettamente sceniche. Valga, allora, citare le spoglie drammaturgiche offerte dalla tragedia, partendo dall'avvio della prima scena:

GIUNONE DEA SOLA

Chiunque è, che si pensi, o per ingegno
O per prudenza, o per poter ch'egli habbia
C'habbiano i' suoi pensier felice fine
Non si dolga, o s'attristi, se il contrario
Gli avviene, e da me prenda in questo essemplio.
Io, che di Giove son sorella, e moglie,

sicèle, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 557-604.

¹⁹ Cfr. rispettivamente A. PAZZI DE' MEDICI, *Dido in Cartagine*, cit., pp. 56-60 e L. DOLCE, *Didone*, cit., p. 126, vv. 2153-2156.

²⁰ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 250.

²¹ «Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς» (ARISTOTELE, *Poetica*, cit., pp. 162-163, 1453b, 22-26). A tal proposito utile anche un cfr. con Robortello (FRANCISCI ROBORELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, cit., p. 156).

E sola, dopo lui tengo l'impero
 Del Ciel, non pur non ho quel, c'haver voglio,
 Ma son constretta a le minori Dee
 Dar luogo (mal mio grado) onde più tosto
 Una di lor, che de le Dee Reina
 Esser vorrei, che quando bene io miro
 L'altre appo me sono Reine in fatto
 Io solo in voce ho di Reina il nome²².

Fuor di prologo e in modo, probabilmente, inatteso, appare di fronte agli spettatori un'autorevolissima divinità, Giunone, che sostiene un lungo monologo tratto dal I libro dell'*Eneide*. Né dunque la funerea presenza dell'Ombra di Sicheo, come in *Pazzi de' Medici*²³, nemmeno il dolente dialogo tra Didone e Anna, pienamente *in medias res*, come in *Dolce*²⁴: Giraldi apre la prima scena della sua tragedia con un ragionamento affidato alla regina degli dei, curiosamente dal contenuto poco "illustre". E ad esso segue il dialogo con Venere e Amore. È netta la distanza dagli altri due tragediografi, considerando che *Dolce* limita la presenza divina al solo Cupido, ad avvio del secondo atto e nel prologo, ma lì «in forma di Ascanio»²⁵, e che *Pazzi de' Medici* fa intervenire esclusivamente Mercurio, a metà della vicenda²⁶. Il Cinzio, coinvolgendo sin dalle prime battute importanti figure divine, rispetta il dettato virgiliano, assicurandosi al contempo la presenza in scena di personaggi naturalmente ammalianti, capaci di generare interesse negli spettatori e di superare le resistenze del pubblico dovute alla narrazione di un argomento a lui tanto familiare. A tal proposito basti pensare a quello che Giraldi dichiara nel suo *Discorso* allorché parla dell'importanza di garantire agli attori la possibilità di indossare abiti esotici o, comunque, non comuni – possibilità data in primo luogo dall'impersonare figure "anomale":

Non sarà nondimeno se non un bene che, nell'una et nell'altra scena, siano gli habiti degli histrioni di lontano paese. Perché la novità degli habiti genera admiratione et fa lo spettatore più intento allo spettacolo

²² G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 10, vv. 47-60.

²³ Cfr. A. PAZZI DE' MEDICI, *Dido in Cartagine*, cit., pp. 57-60.

²⁴ Cfr. L. DOLCE, *Didone*, cit., pp. 12-26, vv. 81-298. Da ricordare che la *Didone* di *Dolce* narra solamente la fuga di Enea, perciò l'amore tra la regina fenicia e il principe troiano risulta già consumato all'avvio del racconto tragico.

²⁵ *Ivi*, p. 7.

²⁶ Cfr. A. PAZZI DE' MEDICI, *Dido in Cartagine*, cit., pp. 85-88 e 101-105.

che sarebbe se vedesse gli histrioni vestiti degli abiti ch'egli ha continuamente negli occhi²⁷.

Adottando una *fabula* tanto nota e sapendo di incorrere in critiche e biasimi²⁸, l'autore preferisce tenere in grande considerazione il suo illustre antecedente latino – dal quale trae la puntuale scansione narrativa della vicenda –, onde poi sfruttarne appieno gli elementi di fascinazione teatrale. Successivamente, per fronteggiare le accuse subite e dare fondamento teorico alle scelte compiute, stende la rispettiva epistola apologetica:

Quanto alla introduzione degli Dei che parlano nella tragedia, io dico prima che, pigliando questo soggetto da Vergilio, ho tenuto quell'ordine in legarlo e nello scioglierlo (quanto ha potuto la qualità del tempo e della rappresentazione) ch'egli ha tenuto in menare a fine quella sua finta favola; né maggior numero de dei, né minore vi ho posto ch'egli posto vi abbia. Ma, oltre a ciò, egli è da considerare che questo avvenimento non poteva aver principio, essendovi contrario il fato, se non per maggiore opera che umana, né poteva con decoro essere condotto a fine senza commissione di Giove, del quale dipendeva quella fatale disposizione²⁹.

È attraverso questa articolata combinazione tra pratica teatrale, pratica letteraria e riflessione teorica che va sostanziandosi l'idea giraldiviana del teatro: un'attività educativa per interpreti e spettatori cortigiani da realizzare attraverso il perfetto connubio fra il piano della visione e quello dell'ascolto, fra il guardare eventi interessanti che si svolgono sulla scena e sentire la "soave" espressione dei principi di moralità dettata dagli attori-dilettanti. Altro non è se non la declinazione tutta teatrale di quell'*utile miscere dulci* destinato a godere di discreta fortuna nella seconda metà del Cinquecento con l'affermarsi della cultura controriformista.

La capacità di intrattenere gli spettatori è, di conseguenza, una vera prerogativa per ogni spettacolo che voglia assolvere a una funzione pedagogica. Da qui tutta l'attenzione del Cinzio, evidente soprattutto nel *Discorso*, per il valore di quegli elementi che concorrono non tanto alla scrittura delle tragedie quantunque alla loro messinscena:

Resta parlare dello apparato, il quale è posto tra le parti, quali della

²⁷ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 306.

²⁸ Cfr. più sopra nota 1.

²⁹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *All'illustrissimo ed eccellentissimo Signore*, cit., p. 157.

comedia et della tragedia, et quantunque egli non entri nella favola et non sia parte né del nodo, né della solutione, è egli però necessario alla rappresentatione. Però che con l'apparato s'imita la vera attione, et si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima. Et posto che questo apparato non appartenga al poeta, ma sia tutta impresa del choro, cioè di colui al quale è data la cura di tutto l'apparecchio della scena, dee nondimeno procurare il poeta di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentatione della favola, sia ella comica o tragica³⁰.

Come già visto a proposito della scelta degli abiti per gli attori, anche il piano "scenografico" è oggetto di studio da parte del Cinzio trattatista: si sta parlando, non a caso, dei due aspetti chiave nella costruzione del piano visivo di uno spettacolo. Passando poi al setaccio la sua drammaturgia è facile ritrovare realizzati "in testo" i suggerimenti di scenografia or ora citati. Superfluo è infatti ricordare che peculiarità delle tragedie dell'autore ferrarese è la loro ambientazione esotica, spesso nelle terre d'Asia o d'Africa. Ben sappiamo che la medesima *Didone* è collocata a Cartagine. Ma, nel caso di quest'opera, concorrono anche altri elementi a rendere l'azione «negli occhi degli spettatori manifestissima». Non solo una non comune ricchezza di personaggi divini, ma finanche la famosa prosopopea virgiliana della fama viene realizzata da Giraldo. Così, dopo gli ammonimenti dell'aruspice fenicio con cui va a chiudersi il II atto, nel terzo si dà un ennesimo monologo, dove l'inquietante immagine della Fama viene disegnata da non altri se non dalla Fama stessa. Il mostro si presenta inatteso e, in un *climax* fatto di orrorose comparazioni, si descrive, terribile, proprio di fronte agli spettatori: «tanti occhi [...] quante vi ho piume, e tante / orecchie [...] e bocche / altre tante in me sono»³¹. La presenza diretta, voluta da Giraldo, della Fama sulla scena colpisce ancor più se si pensa alla *Didone* di Pazzi de' Medici, dove è il coro, riprendendo i versi di Virgilio, a dipingerla³².

Ora, l'apparizione della Fama, venuta a narrare l'amore consumato nella «spelunca» da Enea e Didone, sembra ottimamente dare corpo, sul piano visivo, a un ideale connubio tra meraviglia e terrore, favorendo così l'utile ammaestramento dei cortigiani attori e spettatori.

³⁰ ID., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., pp. 305-306.

³¹ ID., *Didone*, cit., p. 75, vv. 1472-1476.

³² Cfr. A. PAZZI DE' MEDICI, *Didone in Cartagine*, cit., pp. 69-71. Diverso è il caso della *Didone* di Dolce, dove l'azione teatrale ha inizio dopo che Enea e la protagonista sono divenuti amanti.

Non per nulla, conclusa la propria terribile descrizione, il personaggio prosegue il monologo giudicando duramente, oltre che raccontando, la «lascivia ismisurata» dei due amanti:

Perché, mentre era
Ognuno ne la selva, a cacciar belve,
Sendosi l'aria fatta oscura, e pioggia
Dal Ciel cadendo, e grandine, ambidue
Soli soli si andaro a una spelonca,
Tocchi ambi da lascivia ismisurata,
Et ivi de l'amor loro colsero il frutto.
E, ritornati in corte, anche congiunti,
Senza che alcun veduti gli habbia, insieme
Si son di novo in ben riposta parte;
E la infelice, e misera Didone,
rotta la fede al cener di Sicheo,
Si crede che sia stato matrimonio,
E matrimonio chiama il lascivo atto,
E quello, ch'ella pensa esser secreto,
Ad ognun sia per me tosto palese³³.

Da notare tuttavia che in questo monologo la fedeltà al dettato virgiliano è parzialmente, ma significativamente, tradita. Se, infatti, nell'*Eneide* il racconto dell'amore consumato precede la descrizione terribile della Fama³⁴, nella tragedia di Giraldo l'ordine della narrazione risulta capovolto. La Fama, apparsa all'improvviso, mostra prima sé e solo successivamente parla della «lascivia ismisurata». Mentre Virgilio rispetta la *consecutio* logica "avvenimento-diffusione della notizia", il Cinzio decide di procedere al contrario, posponendo il piano etico a quello visivo, ossia i giudizi morali impartiti dalla Fama all'impressione di terrore suscitata dalla sua comparsa in scena. La ragione viene, comunque, dalle finalità didattiche del teatro giraldiano: favorire l'educazione di corte per mezzo della generazione, con l'ausilio di appropriate immagini, di terrore, o di pietà³⁵. Ottenuta l'attenzione del pubblico l'autore ferrarese può infatti sottolineare, con maggiore

³³ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., pp. 75-76, vv. 1482-1497.

³⁴ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, IV, vv. 160-188.

³⁵ «Oltre le predette cose in che convengono, hanno anco commune il fine queste due favole, però che amendue intendono ad introdurre buoni costumi, ma in questa lor convenienza hanno una diversità: con ciò sia che [...] la tragedia, o sia di fin lieto o d'infelice, col miserabile et col terribile purga gli animi da' viti et gl'induce a' buoni costumi» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 213).

incisività, l'errore morale di Didone. Dacché al verso latino «coniu-
gium vocat, hoc praetexit nomine culpam»³⁶ fa corrispondere i più
marcati «si crede che sia stato matrimonio, / e matrimonio chiama il
lascivo atto», dove la valutazione implicita data dal tragediografo
(«lascivo») è rafforzata dall'adozione di un chiasmo in rilevante posi-
zione di fine/inizio verso. Giraldi, operando poche e mirate modifi-
che all'originale narrazione virgiliana, costruisce una scena che, se
rappresentata, permette di porre in risalto gli elementi visivi capaci di
suscitare terrore. Solo così è possibile ottenere l'attenzione necessaria
del pubblico a che ascolti e comprenda ogni precetto morale.

Se l'*incipit* del terzo atto è costruito con l'intento di indurre il terro-
re, il finale della tragedia insegue, aristotelicamente, la pietà. La scena
della morte di Didone, con cui si conclude l'opera, è stesa dal Cinzio
in modo tale da dare nuovo vigore a eventuali soluzioni visive, sem-
pre nell'ottica di fare, anzitutto, presa sul pubblico e, successivamente,
di impartire buoni insegnamenti. Fedele alla tradizione classica l'au-
tore affida alle parole di un messo il racconto di una Didone che «si
lasciò cadere / su l'acuto coltel, col real petto, che la trafisse»³⁷. L'atto
suicida è collocato al di fuori dello spazio scenico e si esaurisce, quasi
fosse una sentenza, in un paio di versi. Tuttavia la morte vera e pro-
pria della regina avviene davanti allo sguardo degli spettatori, che
assistono a una lenta agonia, ai suoi ultimi tre sospiri, già narrati da
Virgilio. Lo spunto è sì tratto dall'*Eneide*, ma Giraldi, nel passare
dall'epica al teatro, decide, onde favorire la ricezione patetica dell'azio-
ne, di dilatare i tempi: dai tre pietosi versi impiegati dal poeta latino³⁸
si passa a una breve e dolorosa sequenza, protagonisti Didone, Anna
e la serva Barce – per un totale di ben diciotto versi³⁹. Da non trascura-
re poi che il poeta ferrarese, collocando fuori scena l'atto del suicidio
ma in scena la morte della protagonista, tradisce anche in questa occa-
sione – sebbene di poco – l'originale virgiliano. Nell'*Eneide* Didone
spira sì tra le braccia di Anna, però nel medesimo luogo dove ha com-
piuto il gesto fatale⁴⁰. Il Cinzio, scegliendo di mettere in rilievo l'ago-
nia finale di Didone ma preferendo nascondere l'atto suicida, non fa

³⁶ VIRGILIO, *Eneide*, cit., IV, v. 172.

³⁷ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 147, vv. 3084-3086.

³⁸ «Ter sese attollens cubitoque adnixa levavit, / ter revoluta torost oculisque
errantibus alto / quaesiit caelo lucem ingemuitque reperta» (VIRGILIO, *Eneide*, cit.,
IV, vv. 690-692).

³⁹ Cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., pp. 149-150, vv. 3132-3150.

⁴⁰ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, cit., IV, vv. 663-705.

altro, in ultima analisi, che realizzare sul piano della pratica drammaturgica alcuni suoi precetti teorici, allorché nel *Discorso* afferma la liceità – anzi l'importanza – delle morti in scena:

Ora [...] ritorno a dire c'Horatio con quel precetto non ci vole vietare che le dicevoli morti si facessero palesi in scena, ma che si fuggissero quelle c'hanno compagna la crudeltà. Dicendo massimamente Aristotile che le morti, i tormenti, le ferite che tra congiunti di sangue per errore venivano, se si facevano palesi, erano molto atte alla tragica compassione, anchora che io sappia che vi siano di quelli che *ἐν τῷ φανερόῳ*, che dice Aristotile, interpretano altrimenti che non facciamo noi [...]. Ma nel vero (come dice il medesimo Horatio) molto più pigramente movono gli animi le cose che si odono che quelle che si vedono; la onde meno terribile et meno compassionevole fie il caso raccontato, che s'egli fie veduto. Et però, pur che non siano i casi incredibili (come che Progne si faccia un augello, o Cadmo un serpente, et altre tali cose lontane da ogni verisimile, le quali per loro natura portano più tosto odio, che movano compassione) o con la crudeltà non vengano nello spettacolo, come che il padre o la madre uccida volontariamente i figliuoli [...] possono i casi terribili et compassionevoli farsi in palese, accioché più commovano gli animi degli spettatori⁴¹.

Omesso il "crudele" gesto del suicidio, la prolungata pena di Didone, poiché osservata direttamente dal pubblico, rapisce più facilmente l'occhio degli spettatori, così come avveniva con l'apparizione improvvisa e terribile della Fama. Se, però, con la Fama l'obiettivo era generare terrore, con la palese agonia della regina fenicia il fine è muovere a compassione. In questa maniera Gibaldi rispetta i canoni dettati da Aristotele affinché una tragedia sia in grado di «purgare gli animi»⁴² e ottempera anche a quanto lui stesso prescrive in diversi passaggi delle sue opere⁴³. Tuttavia, in entrambi i casi analizzati l'autore ferrarese impiega un'unica strategia drammaturgica: mettere in rilievo all'interno del testo gli elementi visivi atti a generare terrore e compas-

⁴¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., pp. 241-242.

⁴² *Ivi*, p. 249.

⁴³ Si veda, a titolo d'esempio: «Per purgar l'humane alme col terrore, / e, con compassion de gli altrui casi, / da la vana ridurle a miglior vita» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 7, vv. 13-15); «Perché la tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbazioni nelle quali sono incorse le persone tragiche» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 234).

sione, in modo tale che l'effettiva realizzazione scenica sia in qualche maniera già suggerita dalla pagina.

Se il piano visivo, campo teatrale per eccellenza, serve per catturare l'interesse del pubblico, la dimensione strettamente letteraria dovrebbe perlopiù garantire il raggiungimento delle finalità didattiche, ossia ammaestrare gli spettatori (come gli attori) e renderli, attraverso chiare affermazioni, severi giudizi ed esplicite sentenze, buoni "uomini di corte"⁴⁴. Già nel caso della prima scena dell'atto terzo della *Didone* si è avuto modo di sottolineare l'importanza dell'implicito giudizio etico dato dell'autore nei confronti dell'"illecito" amore consumatosi tra Enea e la regina fenicia⁴⁵. Numerosi sono in effetti i passaggi della tragedia che abbondano di riflessioni morali, di ammonimenti e di buone sentenze. Chiarissimi in tal senso sono i versi che chiudono il testo:

CHORO

Lassa a noi non tien fede,
 Né ria la fortuna, né fallace amore,
 E chi si fida in lor misero more.
 Però huom non fia, che la sua speme fermi
 Ne l'instabilità de la Fortuna [...]
 Che a chi si mostra amica, è al fin contraria;
 E amor, che al cominciar dolce si mostra,
 Si scuopre nel fin poi contanto amaro, [...]
 E ce ne dà Didon misero esempio.
 Dunque chi questo vede,
 Per ischifare, e l'uno, e l'altro errore,
 Volga al verace ben subito il core⁴⁶.

Mentre il suggello morale affidato al coro è quasi d'obbligo – come prescritto da Giraldi stesso nel *Discorso*⁴⁷ –, di maggior interesse sono

⁴⁴ Cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *L'uomo di corte*, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989. A proposito delle clausole con valore pedagogico all'interno delle tragedie di Giraldi cfr. I. ROMERA PINTOR, *El uso de las paremias didácticas en la obra dramática de G.B. Giraldi Cinzio*, «Paremia», 1999 n. 8, pp. 463-468.

⁴⁵ Cfr. più sopra nota 33.

⁴⁶ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., pp. 152-153, vv. 3208-3226.

⁴⁷ «Voglio che sapp<iate che, ol>tre la distinttione degli atti, ha luogo il choro nel fine dell'ultimo at<to, il quale> choro [...], come che <non si > desidero altro nella fa<vola che> questo choro, per lo più <perché> è sententioso molto, come <che> contenga la moral<e di tut>ta la favola et <dica in> pochi versi a' qual <fine dee lo spet>tatore od il lettore <driz>zare le attioni sue <et fug>gire i pericoli, i dis<piaceri>, gli affanni in che so<no incorse> le persone introdotte <nella

i numerosi "avvertimenti" che lo precedono. Così è all'ingresso di Didone nel quinto atto, quando la regina in un crescendo di fitte interrogazioni retoriche sottolinea il contrasto tra l'immoralità della sua nuova condizione di amante tradita e la funzione politica esemplare che sarebbe chiamata a ricoprire: «A che viver, Didon per regger forse / questo tuo regno? Ma che far di regno? / Poi che salvo con lui, non è il tuo honore, / che valea più d'ogni possente impero?»⁴⁸. Se l'errato amore di Didone è il centro attorno a cui gravita l'intera tragedia, le colpe di Enea non sono certo immuni da giudizi morali. Pensiamo all'atto quarto, aperto con il vano tentativo di Acate di convincere il suo signore a non affrontare direttamente e, indi, umiliare Didone, ma piuttosto a partire subito da Cartagine, affidando la spiegazione delle ragioni "divine" che impongono la partenza al contenuto di una missiva, da far recapitare alla regina una volta salpati. Il riferimento alla missiva – non previsto dal testo virgiliano – è un'invenzione di Giral-di, che tuttavia permette al tragediografo di inserire alcuni utili precetti cortigiani. Ecco la risposta di Enea alla proposta avanzata dal suo consigliere: «Esser io mai / Achate non potrei sì discortese»⁴⁹. Entra poi Didone e si assiste all'ultimo dialogo fra i due protagonisti, dialogo a cui – un poco eccezionalmente, stando alla teoresi tragica giral-diana⁵⁰ – prende parte anche il coro, che non esita a giudicare severamente il principe troiano. Quando Enea tenta di giustificare la propria improvvisa partenza alla volta dell'Italia chiamando in causa il volere superiore di Giove, subito dal coro è ripreso: «la colpa è vostra, e non di Giove, / e l'aver adempito il desir vostro / vi fa fuggir questa Reina afflitta»⁵¹. Ma è al termine di ogni atto – come già visto per il finale della tragedia – che il coro, assunto pienamente il ruolo di commentatore morale della vicenda, declama con forza le massime concepite per

tra>gedia» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., pp. 257-258).

⁴⁸ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 130, vv. 2704-2707.

⁴⁹ *Ivi*, p. 104, vv. 2094-2095.

⁵⁰ Giral-di dedica ampio spazio, nei suoi scritti teorici, alla questione della presenza del coro all'interno dell'azione, problematica strettamente connessa alla sua scelta – di contro al modello aristotelico e in ossequio a quello oraziano-senecano – di suddividere la tragedia in cinque atti e in scene; a tal proposito, oltre a rimandare alla lettera in difesa della *Didone* (cfr. ID., *All'illustrissimo ed eccellentissimo Signore*, cit., pp. 161-165) o al *Discorso* (ID., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., pp. 253-258 e 273-287), cfr. pure C. LUCAS, *De l'horreur au "lieto fine"*, cit., pp. 37-40.

⁵¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 111, vv. 2240-2242.

educare il pubblico. Così avviene alla fine del quarto, dopo la *lamentatio* di una Didone già abbandonata, dove i coreuti ammoniscono chi «de gli huomini ogn'uno / si debba doler molto, / che sia nato con sorte così strana / che, come cosa vana, / lo sprezzzi la Natura». Poi proseguono: se corron «veloci, e snelli / i Cervi», se esistono «i fieri artigli / di serpi, e di Leoni», all'uomo è però data «la ragione / qual mastro, a la nud'alma, / a cui non una sol, ma ogn'arte insegna». Se Didone alla ragione avesse dato ascolto – conclude il coro alla fine del quarto atto – «con cor costante, e forte / vint'havria Fato, e Sorte»⁵². Così avviene anche alla fine dell'atto terzo, dove, in una lunga riflessione alla maniera di Pico intorno al libero arbitrio⁵³, i coreuti accusano la regina fenicia di essersi allontanata dal «sommo bene [...] al quale aspirar deve / chi pura la mante have» e «non sente amor, com'hor Didone, insano, / né si lascia ingannar da disir vano»⁵⁴. Il compito di guida morale spetta, in primo luogo, al coro, sebbene non a lui soltanto. In più occasioni è affidato ad Acate, allorché, suggerendo ad Enea di rinunciare all'amore verso Didone per raggiungere l'Italia e compiere il mandato divino, afferma: «anzi Signor chi face / contra il destino suo, spesso si trova / quando egli il pensa men dal destin giunto». Oppure, quando il principe troiano si mostra stanco del lungo peregrinare e pare intenda concludere a Cartagine il suo viaggio, lo stesso Acate sentenza: «voluto hanno gli Dei, che siano uguali / a l'util le fatiche in questa vita»⁵⁵. Inoltre la medesima Didone, in apertura di tragedia, si fa portatrice di "buone" istanze – che ha poi colpevolmente tradito e per questo si ritrova colpevolmente punita:

Ma vorrei che la Terra pria s'aprisse,
E m'inghiottisse nel più basso centro,
E co' fulmini a l'ombre mi cacciasse,
A l'ombre de l'Inferno, a la profonda
Notte il gran Giove, ch'io violassi mai
L'Honestà, o ver le sue ragion sciogliessi⁵⁶.

⁵² *Ivi*, rispettivamente pp. 126, vv. 2584-2588 e vv. 2610-2613, 127, vv. 2632-2634 e 128, vv. 2672-2673.

⁵³ «E qual Camaleonta il color varia, / et a quel, per natura, si assimiglia, / a cui si appoggia, tale anche l'huom fassi, / per natural sua dote, ad ogni varia / cosa simil, n'esser dee meraviglia, / poi che il tutto è 'n suo arbitrio» (*ivi*, p. 100, vv. 1994-1999).

⁵⁴ *Ivi*, rispettivamente pp. 100, v. 2017 e 102, v. 2069-2072 e 2074-2075.

⁵⁵ *Ivi*, rispettivamente pp. 59, vv. 1110-1112 e 49, vv. 871-872.

⁵⁶ *Ivi*, p. 28, vv. 361-366.

E finanche il piano divino risulta soggetto a quello morale, neppure le azioni degli dei sono immuni a delle leggi. Così appare dal monologo di Venere nel primo atto, altra piccola invenzione giraladiana (per quanto non discosta dal racconto virgiliano). La dea si è piegata al «disire» di Giunone, che, da par suo, per ostacolare il destino di Enea vuole che il principe troiano si innamori di Didone, ma giudica con durezza l'intento, perché Giunone «quantunque ella apertamente vegga / il Fato esser contrario al suo disire / [...] si pensa di poter vincere il fato, / che non potria mutar fors'anche Giove»⁵⁷.

In sintesi l'impianto drammaturgico della *Didone* appare strutturato sulla base di un sottile equilibrio tra momenti dominati dal piano estetico e contenuti edificanti, in perfetta linea con quanto il Giraldis teorico sostiene nelle battute finali del *Discorso*:

Ma posto che l'apparato giovi molto alla scena, et gli histrioni che sono atti all'attione imprimano maravigliosamente, con la voce et co' movimenti, gli affetti nel core, dee non di meno il poeta, nel comporre la favola, usar ogni diligenza ch'ella habbia in sé, per le parole in essa poste, una occultà virtù, che, senza lo spettacolo, anco mova gli affetti negli animi di chi legge, sì che non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato⁵⁸.

L'«occulta virtù», naturalmente, non attiene solo alla dimensione morale, all'etica, ma anche al piano della forma, all'estetica. Come il semplice apparire della Fama serve anche a generare il terrore, come la morte in scena di Didone deve pure suscitare pietà – in linea con ciò che Cinzio prescrive –, in modo tale che gli elementi visivi offerti dal testo ottemperino non solo a una funzione estetica ma anche a finalità prettamente semantiche e, di conseguenza, etiche, allo stesso modo i versi tragici non possono limitarsi a veicolare e sostenere contenuti consoni alla morale cortigiana, ma devono essere finemente intrecciati per muovere «gli affetti negli animi di chi legge»:

Ma anchora che le parole et le attioni siano inditii della volontà, non si dee però pensare che nel mostrare la intentione altrui, sì ch'ella sia atta alla scena, le attioni sole bastino, perché, quantunque uno uccidesse un altro, atto all'horrore et alla compassione, non verrebbe indi né questa né quello, se non vi fosse chi con acconcie parole commovesse gli animi degli spettatori. Per la qual cosa si può vedere che il parlare è così necessario alla sentenza, che ella senza lui se ne rimarrebbe gelata,

⁵⁷ *Ivi*, p. 19, vv. 217-221.

⁵⁸ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 308.

quantunque ella per l'attione si dimostrasse. Et però si può conchiudere per hora che la sentenza non è altro che l'altrui intentione, o voluntà che noi vogliam chiamare, espressa con parole acconcie a mover terrore et compassione nella tragedia [...]»⁵⁹.

L'attenzione al piano retorico è pari a quella per il significato. Già si è notato, in apertura del terzo atto, il rilevante chiasmo «si crede che sia stato matrimonio, / e matrimonio chiama il lascivo atto»⁶⁰, ma per contro si potrebbero citare altri luoghi del testo. A parte il tradizionale e articolato impiego di rime all'interno dei cori, basti prendere l'ingresso di Didone nel quinto atto, caratterizzato dal fitto impiego di interrogazioni («A che viver, Didon? per regger forse / questo tuo regno? Ma che far di regno? / Poi che salvo con lui, non è il tuo honore, / che valea più d'ogni possente impero?»⁶¹), di chiasmi in strutture sintattiche parallele («Anna Sorella, sorella Anna, voi / col persuadermi, ch'io rompessi fede / al santo cener del Marito mio, / sete stata cagion d'ogni mio male. / Anzi pur la cagion ne son'io stata / ch'al tutto consenti, ch'a lui mi diedi»⁶²), e di costrutti anaforici («Però senza incolpar persona alcuna, / senza dolermi d'altri ir debbo a morte; / questa sola amendar può l'error mio, / questa sola sottrarmi a la vergogna»⁶³). Oppure si leggano i quattro versi che recano la notizia della morte di Didone, caratterizzati da una *climax* di tensione sfociata nella tripartizione del verso finale:

MESSO

Vostra, e nostra Reina (a pena i' posso
Spirito aver sì, ch'io vel dica) morte
Con la sua propria man si ha data.

ANNA

Dunque

Morta è Didon?

MESSO

È morta.

ANNA

Oimé dolente [...]»⁶⁴.

⁵⁹ *Ivi*, p. 271.

⁶⁰ Cfr. più sopra nota 33.

⁶¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., p. 130, vv. 2704-2707.

⁶² *Ivi*, p. 130, vv. 2710-2715.

⁶³ *Ivi*, pp. 130-131, vv. 2716-2719.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 143-145, vv. 3002-3005.

L'interesse manifestato da Giraldi nei confronti di alcuni aspetti stilistici e retorici del testo si può comprendere, anzitutto, proprio in rapporto alla sua attenzione per le questioni sceniche: attrarre e stimolare con ogni mezzo teatrale a disposizione l'attenzione dello spettatore, anche «perché la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'attione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona»⁶⁵. Inoltre è pur sempre «il parlare» – in tutte le sue varie modalità – «quello che dà più di qualunque altra cosa indicio dello intrinseco altrui, o vogliam dire della intentione», per cui «egli è da porre quanto più si può diligenza, che tale egli riesca nella scena quale si conviene alla qualità delle persone che vi s'introducono»⁶⁶.

D'altra parte la cura nei confronti del piano retorico tocca non solo chi fruisce la tragedia, o letta o rappresentata, ma pure chi materialmente dà vita al testo. Come in chi ascolta, anche nell'attore, dilettante e cortigiano, la declamazione dei versi tragici genera una familiarità con un universo di giuste sentenze e di nozioni di comportamento necessarie a condurre una vita al servizio di un qualsivoglia signore. Non per nulla la consuetudine con le lettere e l'importanza di un saggio e misurato motteggiare sono due degli argomenti che Giraldi discute nel suo senile *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe*. Se – afferma l'anziano autore – l'abilità nel «motteggiare gentilmente e con leggiadria è cosa gratissima», ancor più importante, anzi fondamentale, è per il nobile spendere il suo «ozio nelle polite lettere greche, latine e volgari, le quali se verranno in compagnia dell'armi e della diligenza nel servire, gli accresceranno utile e pregio»⁶⁷.

Pare dunque che, in sede teorica, Giraldi valuti le immagini, i versi e le parole – tutti presi secondo le loro specificità, ma sempre visti in mutuo, dinamico equilibrio – come gli elementi costitutivi di ogni teatro che voglia, a corte, «introdurre buoni costumi»⁶⁸, sia tra gli spettatori sia tra gli interpreti-dilettanti. A livello strettamente drammaturgico sono le parti corali a compiere in maniera più sistematica quest'opera di sintesi fra ciò che attiene la visione, l'ascolto e il significato. Vero è che rimaneggiando il suo *Discorso* Cinzio rammenti che «nel fare rappresentare i chori» abbia, di fatto, sempre «lasciato che,

⁶⁵ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 307.

⁶⁶ *Ivi*, p. 295.

⁶⁷ *Id.*, *L'uomo di corte*, cit., pp. 52 e 39.

⁶⁸ Cfr. più sopra nota 5.

anchora che tutto il choro si vedesse in scena, uno solo recitava senza canto i versi»⁶⁹. Tuttavia, già la sola presenza di una “massa” corale sulla scena è un chiaro segnale visivo per il pubblico. In secondo luogo non va trascurata la peculiare natura formale dei versi destinati ai coreuti, aspetto non poco incidente sul piano della recitazione (pure di un singolo). Se guardiamo al caso della *Didone* notiamo come, a fronte di episodi caratterizzati perlopiù dall’impiego di endecasillabi sciolti, all’interno degli stasimi si riscontrano, in linea sostanziale con il modello trissiniano, soluzioni metriche più strutturate: in particolare quattro canzoni di settenari intrecciati a endecasillabi – con un frequente uso di rime bacciate⁷⁰ –, poste alla fine dei primi quattro atti, e una ballata, sempre di settenari ed endecasillabi, posta a suggello della tragedia. La diversa scansione ritmica data dall’alternarsi di verso lungo e breve, nonché il vincolo generato dagli schemi rimici, hanno di per sé un impatto rilevante sull’attore chiamato di volta in volta a declamare le battute del coro. Non per nulla nel *Discorso* lo stesso Giralardi afferma che «possono haver luogo le rime [...] ne’ chori, principalissimamente, mescolando insieme per più soavità i rotti con gli intieri» – a dire settenari con endecasillabi –, «intendendo però per gli chori quelli che dividono uno atto dall’altro, et non de’ chori che si pongono tra gli interlocutori; perché allhora una sola persona del choro ragiona et non tutto insieme [...] et questa parte del choro si potea di <re usare> le parti dello attore». Invece, laddove l’intervento corale giungesse «a dividere gli atti, il quale era tutto intiero», «si poteva dire usare le <parti dell’>autore, perché [...] <come> l’autore istesso parlasse [...] biasima o loda nella tragedia quello che merita di essere o lodato o biasima<to>»⁷¹. L’impiego, negli stasimi, di strutture metriche più rigide, oltre a voler emulare i modelli greco-latini, facilita la chiara declamazione dei principi e dei giudizi morali dati dal poeta, così come è richiesto al coro alla fine di ogni atto tragico – e già lo si è ampiamente visto nel caso della *Didone*⁷².

Detto ciò non è poi da escludere che il tragediografo Giralardi, seguendo un precetto oraziano, non prevedesse a conclusione di ogni atto di far ricreare l’«animo degli spettatori colla musica ovvero con

⁶⁹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 255.

⁷⁰ Valga, a titolo d’esempio, illustrare lo schema rimico del coro che chiude l’atto secondo: AbccBAAaDCeedEFFGG, con congedo xYY (cfr. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Didone*, cit., pp. 72-74, vv. 1393-1467).

⁷¹ Id., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 253.

⁷² Cfr. più sopra note 52-54.

qualche intermedio»⁷³, pur ammettendo che, «in scena, uno solo recitava senza canto» tutti «i versi» del coro. Le varie gabbie metriche approntate dal Cinzio per i suoi stasimi – che, si è visto, nella *Didone* comprendono quattro canzoni più una ballata – sembrano in qualche modo ideate per imitare le “ottime” forme dei “soavi” cori antichi, dove

[...] col canto insieme si movevano le persone a misura del canto, et era quello c’habbiamo detto [...] chiamarsi *commo*, cioè pianto che si esprimeva con lamentevole melodia. Et mi credo io che que’ movimenti fossero come quelli delle moresche, che si fanno hoggidì da noi a misura del suono, percotendo con molta gratia hor mano, hor piede, hor petto, hor capo. Et si vede chiaramente che il primo choro delle *Troadi* di Seneca fu di questa maniera, tolta (come io stimo) da’ Greci⁷⁴.

Da queste righe sembra che i cori, epitome di tutta la drammaturgia giraladiana e delle sue ragioni, possano ricondurre la tragedia pure all’interno dei domini della danza, altro mezzo non solo di intrattenimento, ma anche di educazione (soprattutto per chi la praticava). Difatti, quelle moresche a cui il Cinzio si riferisce per meglio illustrare nel suo *Discorso* la incerta natura del cosiddetto *commo*, sono dallo stesso autore fortemente raccomandate nella formazione di un cortigiano. Così il *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile*:

[...] ritorno a ragionare della utilità che si tragge dalle danze e della moresche. E dico che [...] se ne tragge grande utile, e per la sanità e per far ferme le membra e pronto ed accorto il Giovane al menar delle mani. E perciò volle Platone che gli uomini della sua repubblica apparassero di sapersi muovere a misura, e saltare e ballare con arte e con leggadria; voleva nondimeno principalissimamente che tutti que’ movimenti della persona fossero ordinati all’onestà e alla fortezza, virtù che tiene la sede sua fra le cose spaventevoli, e se ne sta nel mezzo fra l’audacia ed il timore⁷⁵.

In conclusione pare che Giraldi, per tratteggiare il suo modello di teatro di corte, elabori, quasi in perfetto parallelismo, un articolato piano teorico e una ricca casistica pratica. Tuttavia, la tesi del Cinzio, per quanto sappia guardare parimenti alle questioni letterarie come alle necessità sceniche, si mostra in più punti irrisolta e disorganica.

⁷³ G. B. GIRALDI CINTHIO, *All’illustrissimo ed eccellentissimo Signore*, cit., p. 163.

⁷⁴ ID., *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, cit., p. 255.

⁷⁵ ID., *L’uomo di corte*, cit., p. 35.

Talvolta, come nel caso della discussione intorno alla *fabula ficta*⁷⁶, si ha l'impressione che certa disomogeneità nella trattazione sia il frutto di un rispetto "d'occasione"⁷⁷ verso le proprie divergenti prove di tragediografo. Verrebbe così da pensare che le opere critiche di Giraldi siano null'altro se non la sistematizzazione e la giustificazione *a posteriori* della sua attività drammaturgica. In altri casi, però, il discorso teorico si mostra più chiaro e rigoroso, come a proposito della funzione imprescindibile del piano visivo nell'ambito della messinscena⁷⁸. In situazioni come questa si genera il dubbio, opposto, che le tragedie giraldiane siano dei congegni atti a offrire una ricca casistica drammaturgica per esemplificare i dettami teorici. Sebbene, rispetto all'autore ferrarese, resti difficilissimo stabilire se sia più corretto parlare di primato della teoria o di quello della prassi – difficoltà acuita dal fatto che, ad oggi, possediamo solo stampe estremamente tarde delle tragedie giraldiane –, tuttavia appare piuttosto chiaro che i due livelli si presentino a noi come in una statica condizione di reciprocità. Condizione che ci permette di notare l'articolazione del pensiero teatrale del Cinzio, aspetto che non si ravvisa solamente nella disorganicità dei suoi trattati, ma che emerge anche dalla costruzione drammaturgica di una tragedia quale *Didone*. Si pensi, a tal proposito, ai casi in cui, stante una generale fedeltà, Giraldi tradisce l'illustre modello virgiliano, o alle volte in cui innalza il discorso attraverso l'impiego di soluzioni retoriche, o laddove costruisce griglie metriche per porre in rilievo gli elementi ritmici e musicali atti a rafforzare una declamazione: in questi casi l'autore ferrarese non fa null'altro se non realizzare in termini drammaturgici i precetti da lui discussi altrove. Tutto ciò non solo testimonia la consuetudine del Cinzio con il teatro agito – e di ciò non v'era bisogno –, ma mostra in che modo le sue tragedie siano state elaborate per la scena. In questo senso possono ricordare la categoria di drammaturgia consuntiva, perché sono capaci, contestualmente, di dare conto d'una precedente occasione teatrale e, ancor di più, di offrirsi quale esempio concreto di scrittura scenica. Infine non bisogna dimenticare che si propongono un obiettivo fortemente pedagogico. L'elaborazione di una drammaturgia, sia essa conseguente a una messinscena, sia essa pensata in rapporto a una rappresentazione, è uno dei passaggi verso la definizione, attraverso il teatro visto o agito, degli uomini di corte. Le soluzioni seduttive e di intrattenimento proprie

⁷⁶ Cfr. più sopra note 12 e 16.

⁷⁷ Cfr. L. Riccò, *Il teatro 'secondo le correnti occasioni'*, «Studi Italiani», cit.

⁷⁸ Cfr. più sopra nota 30.

della scena servono a interessare gli spettatori (come gli attori) per indurli più facilmente a conformarsi ai cosiddetti "buoni costumi". Come si è visto, con minimi e accorti artifici il drammaturgo al servizio della corte di Ercole II, pur rispettando il trattatista, trova formule capaci di condurre a termine il proprio scopo, oraziano, di *delectare ac monere*. Ne risulta un teatro a forte vocazione formativa, nel segno di una diretta derivazione del piano morale dalle azioni esteriormente compiute (o osservate durante il loro compimento). La danza rientrebbe a pieno titolo in questo orizzonte. Ciò che in scena viene eseguito e, contestualmente, viene fuori scena guardato, vale quale norma comportamentale per il quotidiano. Il teatro di Giraldi offre così ai suoi interpreti, come ai suoi spettatori, un regolato e preordinato «grado di libertà dell'automanifestazione». Attori e pubblico non devono conquistare un'effettiva «libertà di movimento», né alcuno è indotto a divenire radicalmente «l'artefice del proprio comportamento». Come per gli «uomini del XVIII secolo», evocati da Lotman, la vita è da condursi «in misura considerevole sotto il segno della consuetudine», così per i cortigiani di Giraldi il «fluire sovraindividuale della quotidianità» illustrato e definito dalla pratica del teatro dovrebbe riuscire a predeterminare «automaticamente il comportamento dell'individuo»⁷⁹.

GIACOMO PEDINI
(Università di Pavia)

⁷⁹ J. M. LOTMAN, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka* [1973], tr. it. *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura del XIX secolo*, in *Id., Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, a cura di C. STRADA JANOVIC, Bologna, il Mulino, 1982, p. 162.

GIOVANNI RICCI

Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?

The breaking of classic measure represents a notable aspect of the theatre of Giovan Battista Giraldi Cinzio. In addition to the role of Senecism, the presence of macabre elements seem to be inspired by the thanatological culture which characterised the court of Ferrara in the mid XVI Century. The most relevant exponents of this culture were: Lilio Gregorio Giraldi, Alessandro Sardi and Bonaventura Angeli. My paper will deal with the work and the influence of these authors.

1. Fra gli aspetti salienti del teatro di Giovan Battista Giraldi Cinzio vi è la rottura della misura classica. Incesti, omicidi, parricidi, matricidi, suicidi, mutilazioni, apparizioni di morti: quasi ogni tabù corporale viene infranto. La tragedia cinziana più nota, *l'Orbecche*, è un vero compendio in materia. Degna dell'epopea di Edipo o del Tieste senecano, la trama vi è ulteriormente appesantita dal moralismo cattolico che costringe l'orrore a un finale pedagogico, mentre la giustizia divina opera come sanguinosa vendetta¹. Anche nelle novelle degli *Ecatommithi*² non si risparmiano colate di sangue³. Davanti a tali eccessi, gli studiosi hanno rintracciato l'influsso dello stile barocco imperiale incarnato in Seneca. Attivo alla metà del XVI secolo in tutt'Europa, il senecismo avrebbe poi favorito il successo del Cinzio in Spagna,

¹ Cfr. C. LUCAS, *De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de G. Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, pp. 93-116. Sempre valida la bibliografia di R. CREMANTE, *Teatro del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, I, pp. 261-282.

² Disponibili ora in edizione critica a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

³ Cfr. W. MORETTI, *Dall'Orbecche al Discorso su l'uomo di corte*, e P. CHERCHI, *Una novella sulla cavalleria (Hecatommithi, X, IX) e una controversia di Seneca il Vecchio*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI, M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 29-39, 157-170.

Francia, Inghilterra⁴. Questo è vero, ma forse non ci si può limitare alla dinamica strettamente letteraria. L'irruzione del macabro nel teatro cinziano è così impetuosa da indurre lo storico della cultura e della società a indagare anche su altri terreni. Un suggerimento di natura biografica è fornito già da I. Romera Pintor e J. Ll. Sirera, là dove essi notano che Cinzio, praticando la medicina, conobbe da vicino «la cruenza del dolore fisico e l'impotenza di fronte alla morte»⁵.

In effetti, Ferrara godeva di alta reputazione medica grazie a maestri di anatomia quali Gabriele Falloppio o Giovan Battista Canano. Nel 1495 vi si celebrò l'autopsia di un morto di sifilide, forse la prima nella storia del flagello. Nel 1533 Isabella d'Aragona, già regina di Napoli, morì d'improvviso a Ferrara ma l'autopsia esclude il veneficio, essendosi trovato il «cuore spaccato immerso in molto sangue». Secondo il grande medico ebreo João Rodrigues (Amato Lusitano) «chiunque desidera essere istruito nella scienza medica, dovrebbe andare a Ferrara, perché i Ferraresi, favoriti da non so quali influssi celesti, sono medici dottissimi». A conferma, Rodrigues riferisce che nel 1547, per la dimostrazione delle valvole venose, si aprirono in Ferrara «dodici corpi di uomini e di bruti, con gran concorso di dottori e spettatori»⁶. Difficilmente il Cinzio può avere letto Ippocrate e Galeno senza entrare in contatto in qualche modo con corpi aperti e organi corrotti.

Per non dire di altre tracce biografiche. Nel 1543 un omicidio toccò *in corpore* il teatro del Cinzio. Il giovane Flaminio Ariosto, parente di Ludovico, fu pugnalato durante le feste per il soggiorno a Ferrara di

⁴ Cfr. L. DONDONI, *L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldi*, in *Le tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a cura di J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1964, pp. 37-46; R. P. ARMATO, *The Play is the Thing. A Study of Giraldi's Orbecche and its Senecan antecedent*, in *From Medieval Epic to the «Epic Theater» of Brecht. Essays in Comparative Literature*, a cura di R. P. ARMATO, J. M. SPALEK, Los Angeles, University of Southern California Press, 1968, pp. 57-83; *Measure for Measure. Dal testo alla scena*, a cura di M. TEMPERA, Bologna, CLUEB, 1992; R. GORRIS, *La tragedia della crudeltà*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena, 1993, pp. 295-309; EAD., *Jean Baptiste Gyraldi Cynthien Gentilhomme Ferrarois: il Cinthio in Francia*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo*, cit., pp. 77-129; F. DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, 2011, pp. 19-345.

⁵ I. ROMERA PINTOR, J. LL. SIRERA, *Disinganno e moralizzazione in 'La infelice Marcela' di Viruès. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo* cit., in part. p. 75.

⁶ Cfr. G. RICCI, *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 62-63.

Paolo III, davanti al quale egli doveva recitare nell'*Altile*⁷. Il Cinzio scrisse un dolente epicedio, e forse risenti come tragediografo della tragedia vera svoltasi vicino a lui⁸. Nel 1548, mentre si rappresentava il dramma *Antivalomeni* dedicato ad Anna d'Este, la figlia di Ercole II che andava sposa in Francia, crollò un palco provocando molti feriti⁹. Sangue vero assediava il sangue in scena.

Infine, i temi macabro-cruenti del Cinzio possono essere stati incentrivati dal nucleo di pensiero tanatologico formatosi a Ferrara negli anni centrali del XVI secolo. La luminosità apollinea non era l'unico volto del Rinascimento italiano; l'oscurità saturnina ne costituiva un secondo¹⁰. Tanto è vero che il discorso ferrarese sulla morte seppe estendersi sino al tema perturbante dell'odore dei cadaveri. Ne furono autori alcuni letterati legati, come il Cinzio, all'ambiente di corte: Lilio Gregorio Giraldi, Alessandro Sardi, Bonaventura Angeli. Di loro adesso ci occuperemo.

2. Il più importante, per statura intellettuale e rinomanza, è Lilio Gregorio Giraldi. Nato nel 1479 a Ferrara, vi studiò le lettere e il diritto con Battista Guarini, Celio Calcagnini, Alessandro Guarini, Giovanni Mainardi. Peregrinò poi per l'Italia alla ricerca di impieghi, finché il sacco di Roma del 1527 non lo riportò verso Ferrara, ove morì nel 1552¹¹.

Il Cinzio definiva Lilio «gentilis meus»¹² e dopo la sua morte ne

⁷ Disponibile in edizione critica a cura di P. OSBORN, Lewinston-Queenston-Lampeter, Mellen, 1992.

⁸ I. B. GYRALDI *De obitu Flamini Ariosti ad Gabrielem patrem*, Ferrariae, Rubeus, 1543. Cfr. S. FOÀ, *Giraldi, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, LVI, in part. p. 443.

⁹ L. G. GIRALDI, *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, a cura di C. PANDOLFI, Ferrara, Corbo, 1999, pp. 38-39. Cfr. G. RICCI, *I giovani, i morti. Sfide al Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, pp. 60, 110.

¹⁰ Cfr. H. HAYDN, *Il controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967; E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989²; E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994².

¹¹ Cfr. G. BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1792, I, pp. 328-364; R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Roma ponte tra Antico e Moderno per due umanisti ferraresi: Lilio Gregorio Giraldi e Celio Calcagnini*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1989, pp. 365-370; S. FOÀ, *Giraldi, Lilio Gregorio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., LVI, pp. 452-455.

¹² L. G. GYRALDI *Operum quae extant omnium [...] tomi duo*, Basileae, Guarinus, 1580, I, p. 2r.

utilizzò gli appunti per comporre il commentario *De Ferraria et Atestinis principibus*¹³. In quanto coerede, curò l'edizione del 1560 del *De Deis gentium*¹⁴ e la stessa *Opera omnia* di Lilio, uscita a Basilea nel 1580. Le opere di Lilio spaziano dalla poesia mitologica ed encomiastica alla scienza navale, dalla storiografia cortigiana alla filosofia ermetico-pitagorica e alla cronologia. Lo sguardo comparativista si rivela in due libri simili nel metodo: *De sepulchris et vario sepeliendi ritu* e *De Deis gentium varia et multiplex historia*. Parola chiave in entrambi è *varius*; ma anche nel *De poetis nostrorum temporum* Lilio sottopone a esame comparato i poeti greci, spagnoli, inglesi, tedeschi, francesi, italiani¹⁵.

Per il resto, sappiamo che Lilio dipendeva dall'obolo di amici e della duchessa Renata di Francia e che lo fiaccavano gli attacchi di podagra (mal venereo, insinuava Calcagnini)¹⁶. Ma se a Lilio non viene conferita alcuna lettura nello Studio di Ferrara, i suoi scritti trovano stampatori ovunque, pur non mancandone in città¹⁷. Il *De sepulchris* si pubblica a Basilea nel 1539 presso Michel Isengrin – un grande diffusore di ermetismo e cabalismo – e di nuovo a Helmstedt nel 1676; compare anche nell'opera completa uscita a Basilea nel 1580 e aggiornata a Leida nel 1696¹⁸. Altri scritti escono a Basilea, Firenze, Lione, Leida, Strasburgo, Ginevra, Berlino.

Le propensioni religiose di Lilio affiorano dalle sue stesse opere: le dediche all'eretica duchessa Renata e alla sua dama calvinista Anne

¹³ I. B. GIRALDI CYNTHII *De Ferraria et Atestinis principibus commentariolum ex Lillii Gregorii Gyraldi epitome deductum*, Ferrariae, Rubeus, 1556.

¹⁴ L.G. GYRALDI *De Deis gentium varia et multiplex istoria*, Basileae, Oporinus, 1560.

¹⁵ Cfr. W. LUDWIG, *Strozzi und Giraldi. Panegyrik am Hofe der Este*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*, a cura di M. PADE, L. WAAGE PETERSON, D. QUARTA, København, Museum Tusculanum, 1990, pp. 33-54; C. MORESCHINI, *Per una storia dell'umanesimo latino a Ferrara*, in *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello Studio ferrarese*, a cura di P. CASTELLI, Venezia, Marsilio, 1991, in part. pp. 173-180.

¹⁶ Cfr. E. MAGRI, *I carmi latini di Lilio Gregorio Giraldi nel codice I 371 della Biblioteca Ariosteia*, «Lettere Italiane», XXVI (1974), in part. pp. 80-82.

¹⁷ Cfr. R. GORRIS, 'Cominus-Eminus': *les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais*, in *Manuel de la page de titre*, a cura di J.-F. GILMONT, A. VANAUTGAERDEN, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 97-155.

¹⁸ L. G. GIRALDI *De sepulchris et vario sepeliendi ritu*, Basileae, Isengrinus, 1539; ID., *De sepultura ac vario sepeliendi ritu libellus*, Helmestadii, Müller, 1676; ID., *Opera quae extant omnium [...] tomi duo*, Basileae, Guarinus, 1580; ID., *Opera omnia, Lugduni Batavorum*, Hackius, Boutesteyn, Vivie, Vander AA et Luchtman, 1696; ID., *Due dialoghi*, cit., pp. 11-15 dell'Introd. di C. PANDOLFI.

de Soubise¹⁹; le lodi al medico Francesco Severi, il seguace dell'eretico Giorgio Siculo che finirà sul rogo a Ferrara nel 1570²⁰; il ricordo dello strazio postumo inflitto al neoplatonico Marcello Palingenio Stellato («si è infierito contro le sue ceneri per il delitto di empietà»)²¹. Tutto ciò suscita fra i cattolici illazioni che la geografia delle edizioni corrobora. D'altronde Isengrin, con i suoi interessi misterici, non fu l'unico editore di Lilio a Basilea. Il *De Deis* uscì presso Johann Oporinus, l'editore della traduzione latina del Corano curata da Teodoro Bibliander, degli scritti profetici di Guillaume Postel, delle tavole anatomiche di Andrea Vesalio: tutte imprese odorose di zolfo²². E non mancano le prove di possesso materiale delle opere di Lilio da parte dei grandi spiriti del tempo. La Bibliothèque Nationale de France conserva un *De Deis* con note autografe di Montaigne²³. Quel Montaigne che citerà Lilio negli *Essais* in questo modo:

J'entens avec une grande honte de nostre siècle, qu'à nostre veue, deux très-excellens personnages en sçavoir, sont morts en estat de n'avoir pas leur saoul à manger: Lilius Gregorius Giralduus en Italie, et Sebastianus Castalio en Allemagne: Et croy qu'il y a mil'hommes qui les eussent appelez avec très-avantageuses conditions, ou secourus où ils estoient s'ils l'eussent sceu²⁴.

Castellio era un teologo riformato e Montaigne lo associa a Lilio

¹⁹ Cfr. R. GORRIS, *Parthenay l'Archevêque, Anne I de*, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, pp. 908-909.

²⁰ Cfr. A. PROSPERI, *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 270.

²¹ L. G. GIRALDI, *Due dialoghi*, cit., pp. 210-211. Cfr. F. BACCHELLI, *Magia e astrologia a Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia di Ferrara*, a cura di A. PROSPERI, Ferrara, Corbo, 2000, VI, in part. p. 248.

²² Cfr. M. STEINMANN, *Johannes Oporinus. Ein Basler Buchdrucker um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Basel – Stuttgart, Helbing & Lichtenhahn, 1967; P.G. BIETENHOLZ, *La minaccia turca e Johannes Oporinus, editore basileese nella metà del Cinquecento*, in *Oriente e Occidente nel Rinascimento*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2009, pp. 115-126.

²³ Basileae, Oporinus, 1548 (BNF, Rés. Z Payen 490). Cfr. A. LEGROS, *Michaelis Montani annotationes decem latine ac graece... Le Giralduus de Montaigne et autres livres annotés de sa main*, «Journal de la Renaissance», I (2000), pp. 13-88.

²⁴ MONTAIGNE, *Les essais*, a cura di J. BALSAMO, M. MAGNIEN e C. MAGNIEN-SIMONIN, Paris, Gallimard, 2007, p. 229 (I 34). Cfr. P. PORTEAU, *Sur un paradoxe de Montaigne*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier*, Paris, Droz, 1935, pp. 329-346; D. BOCASSINI, *Authorial voice as remembrance of things past: Giraldu, Castellion, and the 'staggering object' of the Essais*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXIII (1993), pp. 389-406.

come campione di antisettarismo e di universalismo cristiano. Ma nella biblioteca parigina c'è anche un *De annis* con postille autografe di Rabelais, e un *De sepulchris* con nota di possesso di Andrea Alciato²⁵. Esiste una squadra di lettori più nobile?

I primi capitoli del *De sepulchris* di Lilio affrontano la materia in chiave generale: i banchetti funerari, le manipolazioni del cadavere, le prefiche, i fiori e i profumi, i giochi, i carri, le orazioni funebri, i sacrifici rituali, i tipi di sepolcri. In seguito si passa al registro etnografico, esaminando i riti di Romani, Egizi, Assiri, Sciti, Etiopi, Ebrei, Greci, Persiani, «barbari» di varia specie, Caucasicci, Traci, Galli, Germani, Turchi, Cristiani. L'ultimo capitolo si volge a manufatti come il labirinto etrusco di Chiusi, le piramidi, il mausoleo di Alicarnasso, il monumento di Adriano a Roma. Dopo tanto interesse portato sugli apparati funerari, l'epilogo esorta a non dimenticare che l'anima resta immortale anche «senza un sepolcro»²⁶. Il dovere di religione stende una patina di convenzionalità che non risparmia il capitolo sui funerali cristiani, il meno riuscito di tutti.

Se il nerbo dell'erudizione giraladiana deriva da Biondo Flavio e Raffaele da Volterra, traspaiono anche altre filiazioni: la sequenza dei popoli ricalca quella adottata dall'umanista franco-borgognone Jean Lemaire de Belges in un trattato funerario del 1507²⁷. Nell'etnografia di Lilio sorprende l'assenza di moralismo nei confronti di riti conturbanti o collocati oltre la soglia culturale del disgusto. Ecco allora i morenti abbandonati ai «cani sepolcrali» e agli uccelli da Parti, Ircani e Massageti («considerando infelice la sorte di chi periva di malattia, lo lasciavano divorare dalle fiere»); o gli agonizzanti gettati in mare dai Lotofagi²⁸. Senza che mai si parli di infedeli, la mente segue affascinata le cerimonie degli Sciti riferite da Erodoto. Lì l'antropologia storica ha rintracciato un tassello formatore dello stereotipo del sabba stregonesco: il volo estatico degli sciamani nel mondo dei morti²⁹. Lilio non vede così in profondità, ma intanto ci mostra gli Sciti che «divorano in banchetti i corpi dei defunti» (fonte Tertulliano); oppure «li appendo-

²⁵ Basileae, Isingrinus, 1541 (BNF, Rés. G 2108[2]); Basileae, Isingrinus, 1539 (BNF, Rés. Z 19100[2]).

²⁶ L.G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 78-79.

²⁷ J. LEMAIRE DE BELGES, *Des anciennes pompes funeraillles*, a cura di M.M. FONTAINE, Paris, STFM, 2001.

²⁸ L.G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 56-61.

²⁹ Cfr. C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 187-193.

no ai tronchi fra i ghiacci dei monti in sepolcri aerei»; oppure dalle mummie dei loro re «tagliano via un orecchio, i capelli, le braccia, il naso o la mano sinistra». Anche i Galli istituiscono funerali «suntuosi», gettando nel fuoco «ciò che il defunto amava, gli animali e, fino all'arrivo di Cesare, i servi»; convinti dai Druidi dell'eternità dell'anima, alcuni «si lanciano sul rogo dei loro cari per continuare a vivere insieme». All'altro capo del mondo, i «sapienti Brahmini indiani disprezzano la morte», come attesta Strabone, e se la procurano quando abbiano «vissuto abbastanza». Invece gli Eruli, a sentire Procopio, «considerano illecito sopravvivere nella malattia o nella decrepitezza», perciò immolano coloro che si trovino in tale condizione. E sull'isola greca di Coo (teste Pomponio Mela) «i sessantenni erano costretti dalla legge a morire, per non sottrarre cibo agli uomini validi»³⁰.

In chiave erudita Lilio affronta l'eutanasia, l'eugenetica, l'antropofagia. La cosiddetta ansia liminale primaria connessa con lo smembramento³¹ non fa presa su di lui, che pur vive in un'epoca in cui quell'ansia viene suscitata pubblicamente da esecuzioni capitali e torture³². L'erudito sa guardare anche alle tradizioni popolari, a condizione che restino nel passato remoto³³. In compenso, più di una dottrina cattolica viene trascurata: questo trattato sulle sepolture non nomina le reliquie dei santi, su cui si appuntavano le ironie dei riformati. Forse troviamo qui altre tracce dell'appartenenza dell'autore a una sorta di zona grigia fra le confessioni. Ma a carico dell'ombroso Lilio nessuno è mai riuscito a dimostrare nulla³⁴. Il Cinzio cantore dell'ortodossia cattolica non seguirà certo la medesima ambigua strada³⁵.

Con tutto ciò, manca in Lilio l'approdo consapevole al relativismo

³⁰ L. G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 42-45, 50, 56, 59, 64-65.

³¹ Cfr. C. SEGAL, *Lucrezio. Angoscia e morte nel 'De Rerum Natura'*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 33-35, 113-114, 135-174.

³² Cfr. F. EGMOND, *Execution, Dissection, Pain and Infamy. A Morphological Investigation, in Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, a cura di F. EGMOND, R. ZWIJENBERG, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 92-128.

³³ Cfr. M. M. FONTAINE, *Antiquaires et rites funéraires*, in *Les funéraires à la Renaissance*, a cura di J. BALSAMO, Genève, Droz, 2001, in part. pp. 338-340.

³⁴ Due sole occorrenze su Lilio in *The Italian Reformation of the Sixteenth Century and the Diffusion of Renaissance Culture: A Bibliography of the Secondary Literature (Ca. 1750-1997)*, a cura di J. TEDESCHI, Modena, Panini, 2000, nn. 1086, 3926.

³⁵ Cfr. S. JOSSA, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'Ercole di G.B. Giralaldi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinzio gentiluomo*, cit., in part. pp. 149-154.

e non ce ne stupiamo, data anche la sua disattenzione per i nuovi mondi. Solo Montaigne saprà osservare gli usi cristiani con l'occhio degli altri, al punto da immedesimarsi nei popoli che sono adusi «manger [...] leur peres et leur reliques: les vivifiants aucunement et regenerants par la transmutation en leur chair vive, au moyen de la digestion et du nourrissement»; e con quei popoli «considerer quelle cruauté et abomination [...] de jeter la despouille des parens à la corruption de la terre, et nourriture des bestes et des vers». Suscitato dal quesito su quale sia «la plus digne et honorable sepulture», sarà questo l'esercizio supremo di spaesamento da parte del cultore di Lilio chiamato Montaigne³⁶. Senza raggiungere tali vette, Lilio affronta con equilibrio un caso difficile come quello dei turchi, i nemici ufficiali della cristianità³⁷. Incontriamo dunque la forma dei sepolcri ottomani, con i «monumenti solitari degli ottimati» e i «cimiteri nella nuda terra per il popolo, come i nostri»; le modalità di trasporto dei cadaveri, «per la testa come gli ebrei e non per i piedi come noi»; i cortei e le orazioni funebri, i turbanti e i panni sul feretro, gli stendardi abbassati e le lance spezzate, i platani in memoria e le epigrafi marmoree. «Le madri, le mogli, le sorelle non depongono il lutto, anzi si recano spesso a visitare il sepolcro e compiangono la propria sorte, imitando non poco gli ululati delle nostre donne»³⁸. Non erano in molti a parlare dei turchi con un linguaggio così intriso di paragoni con i cristiani («come i nostri», «come noi», «le nostre donne»...). Ma soprattutto, si intravede un orientalismo funerario che può aver ispirato il Cinzio – sostituendo ai turchi i persiani dell'*Orbecche* –.

Nell'affresco composto da Lilio si segnalano ancora due temi rilevanti: il funerale regale in effigie e la moda della mummia terapeutica. Le esequie regali sono centrali per stabilire come i recuperi antiquari abbiano depurato le pratiche dei moderni dalle venature medievali. La stessa teoria dei due corpi del re elaborata dai giuristi inglesi di età Tudor interagì con fonti classiche riscoperte³⁹. In questo quadro Lilio

³⁶ MONTAIGNE, *Les essais*, cit., pp. 616-617 (II 12). Cfr. F. LESTRINGANT, *Le cannibale. Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994; A. MARINO, 'Des Cannibales', un système de la cruauté, in *Les théâtres de la cruauté*, a cura di C. DUMULIÉ, Paris, Desjonquères, 2000, pp. 74-85; N.Z. DAVIS, *Cannibalism and Knowledge*, «Historein», II (2000), pp. 13-30; C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 52-77.

³⁷ Cfr. G. RICCI, *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008.

³⁸ L. G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 67-68.

³⁹ Cfr. E. H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 356-375; R. GIESEY, *Le Roi ne meurt jamais*, Paris,

riprende «dalla versione latina di Poliziano» il famoso passo di Ero-
diano sulla morte di Settimio Severo:

Formano un'immagine in cera del defunto il più possibile somigliante,
e la pongono nel vestibolo della reggia sopra un letto d'avorio alto e
suntuoso, coperto di panni d'oro; l'effigie è pallida e riversa a somi-
glianza d'un malato [...] Per sette giorni i medici la visitano come si fa
con un malato⁴⁰.

Nessuna riserva viene espressa contro l'uso dell'effigie che l'età
tridentina qualificherà come superstizioso. Al contrario, Lilio confron-
ta le apoteosi imperiali romane con le beatificazioni di Francesco da
Paola e Antonino da Firenze cui aveva assistito «di persona»⁴¹. Inizia-
to nel 1515 alla morte di Luigi XII, il processo di romanizzazione del
rito dell'effigie si compì nel 1547 ai funerali di Francesco I – otto anni
dopo l'uscita del *De sepulchris* –. È facile supporre che l'autorevole
trattato geraldiano abbia facilitato quest'osmosi dell'antico nel moder-
no in Francia. Esso dovette anche influire sul funerale in effigie orga-
nizzato a Ferrara nel 1559 per Ercole II d'Este dalla moglie Renata di
Francia, figlia di Luigi XII⁴².

Quanto alla mummia terapeutica, triturrata essa veniva spalmata o
ingerita per sanare ferite e traumi. Sul tema Lilio interviene all'interno
di una sofisticata classificazione dei sepolcri:

I sepolcri si dividono in inanimati o animati [...] poiché gli uomini
stessi hanno funto da sepolcri (*sepulchra fuere*) ad altri uomini; infatti fu
costume (*mos fuit*) dei cosiddetti Antropofagi di divorare i morti; c'è
anche il caso di coloro che assorbono (*hauriunt*) con bevande le ceneri
dei morti⁴³.

Flammarion, 1987, pp. 224-243, 259-266; *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, a
cura di A. HARVEY, R. MORTIMER, Suffolk, Boydell Press, 1994; E. A. R. BROWN, *Royal
Bodies, Effigies, Funeral Meals and Office in sixteenth-century France*, «Micrologus», 7,
1999, pp. 437-508; ID., *Refreshment of the Dead: Post mortem Meals, Anne de Bretagne,
Jean Lemaire de Belges, and the Influence of Antiquity on Royal Ceremonial*, in *Les funérai-
les à la Renaissance*, cit., pp. 113-130; M. GAUDE-FERRAGU, *D'or et de cendres. Les
funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq,
Presses Universitaires du Septentrion, 2005, pp. 239-257, 283-293.

⁴⁰ L. G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 32-33 (HERODIANI *Historiae*, Bononiae,
Plato de Benedictis, 1493, IV II 1). Cfr. E. BICKERMAN, *Die Römische Kaiserapothese*,
«Archiv für Religionswissenschaft», XXVII (1929), pp. 1-34.

⁴¹ L. G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., pp. 35-36.

⁴² Cfr. G. RICCI, *Il principe e la morte*, cit., pp. 17-60, 168-170.

⁴³ L. G. GIRALDI *De sepulchris*, cit., p. 6.

Una semplice inversione di segno lega fra loro il cannibalismo ostile e l'incorporazione affettiva. Qui è sorprendente l'anticipazione delle posizioni di Montaigne che abbiamo letto. Le terapie a base di mummia non sono nominate da Lilio, eppure per il cannibalismo si usano tempi verbali al passato, per le bevande di ceneri al presente. Ma l'oggetto della mummia terapeutica è sfuggente perché dipende dai racconti di viaggiatori in Oriente; grazie ai quali, comunque, la dimensione atemporale della festa totemica, incentrata sull'idea di cibarsi del morto⁴⁴, si emancipa dal tema letterario medievale del «cuore mangiato»⁴⁵. Le mummie cristiane correivano pochi rischi, benché non fossero rare, come mostrano le indagini paleopatologiche⁴⁶. Altro era il caso delle mummie egizie che fluivano verso Venezia e Lisbona. Francesco I di Valois, che temeva le cadute da cavallo, non si separava mai da un sacchetto con polvere di mummia egizia⁴⁷. Nel 1564 Ambroise Paré, il chirurgo dei re di Francia, condannerà così queste pratiche: «Non è che carne marcita di uomini morti, di cattivo gusto e odore; non vi ho trovato altro effetto che di provocare vomito e ferire lo stomaco»⁴⁸. Sospettiamo che Lilio la pensasse allo stesso modo.

3. Nei tanatologi ferraresi successivi si rintracciano i segni di una frattura fra i vivi e i morti. Se le necropoli antiche si allungavano fuori le mura, nel Medioevo si erano imposti i cimiteri urbani e le tombe nelle chiese. L'età dei Lumi manifesterà insofferenza per tale vicinanza. Ma già prima qualche voce propugnò l'espulsione dei morti dalle

⁴⁴ Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in ID., *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, Torino, Boringhieri, 1975, VIII, pp. 136-158.

⁴⁵ Cfr. L. ROSSI, *Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé*, «Micrologus», XI (2003), pp. 469-500.

⁴⁶ Cfr. G. FORNACIARI, *Renaissance Mummies in Italy*, «Medicina nei secoli», XI (1999), pp. 85-105; *Les momies, savoirs et représentations. De l'Égypte ancienne à Hollywood*, a cura di P. MARTIN, Neuilly, 2009.

⁴⁷ Cfr. K. H. DANNENFELDT, *Egyptian Mumia: the Sixteenth Century Experience and Debate*, «The Sixteenth Century Journal», XVI (1985), pp. 163-180; F. J. GÓMEZ ESPELOSÍN, A. PÉREZ LARGACHA, *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 175-178; M. CAMILLE, *The Corpse in the Garden. Mumia in Medieval Herbal Illustrations*, «Micrologus», VII (1999), pp. 297-318.

⁴⁸ A. PARÉ, *Oeuvres complètes*, a cura di J.-F. MALGAIGNE, Paris, Baillière, 1841, III, pp. 478-479.

sedi dei vivi, negando così un fondamento della cultura umana: l'umanizzazione dello spazio tramite le sepolture⁴⁹.

Si comincia con Alessandro Sardi, un nobiluomo legato al potere estense più di quanto non fosse l'appartato Lilio. Nato verso il 1530 e morto nel 1588 a Ferrara⁵⁰, Alessandro depositò il suo sapere in un'opera uscita a Venezia nel 1557 e riedita in Italia e Germania sino al 1726: *De moribus ac ritibus gentium*. Si tratta di uno zibaldone coerente con la fisionomia dell'autore, il quale scrisse di ogni argomento: la bellezza, la nobiltà⁵¹, la poesia di Dante, il terremoto, le monete, gli inventori, i condottieri, gli dei e gli eroi. La materia del *De moribus* non è nuova, confessa Sardi: «non ho detto nulla che non abbia trovato altrove»⁵². Vengono citate anche le recenti scoperte geografiche, senza però riconoscere valore a modi di vita estranei alla tradizione cristiana. Le diciassette opere di Erasmo censite nella biblioteca di Sardi non sembrano averlo troppo ammaestrato⁵³.

Nella quindicina di pagine tanatologiche si incontrano suicidi di vedove, malati e vecchi, omicidi eugenetici, antropofagie rituali, effigi funebri di re, roghi di servi e cavalli, giochi funerari, stranezze di Persiani, Spartani ed Ebrei, eleganze di Greci e Romani. L'enciclopedia si chiude con un capitolo sui turchi di cui si descrive la durata del lutto, il comportamento delle vedove, il lavaggio dei cadaveri; infine, «questi barbari di costumi e di lingua [...] seppelliscono i morti fuori città dopo aver coperto il sepolcro di drappi»⁵⁴. Un programma ambizioso... «Aspira a occuparsi di storia, e compila giornalmente fogli e fogli con passi scelti da scrittori di ogni genere, per far credere di conoscere tutto quello che in realtà copia»: ecco la stroncatura riservata a Sardi da Lilio⁵⁵.

Mentre il macabro teatrale cinziano si è ormai dispiegato, la tanatologia ferrarese offre un ultimo esponente, Bonaventura Angeli. Il suo scritto, uscito nel 1565, è una secca monografia: *De non sepeliendis*

⁴⁹ Cfr. R. POGUE HARRISON, *Il dominio dei morti*, Roma, Fazi, 2004, pp. 22-42.

⁵⁰ Cfr. C. BAROTTI, *Memorie istoriche*, cit., II, pp. 199-203 (con imprecisioni).

⁵¹ Cfr. C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 173-174.

⁵² A. SARDI, *De moribus ac ritibus gentium*, Venetiis, Ziletti, 1557, s.p.

⁵³ Cfr. M. DONATTINI, *Spazio e modernità. Libri, carte, isolari nell'età delle scoperte*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 143-157; G. PETRELLA, *Libri e cultura a Ferrara nel secondo Cinquecento: la biblioteca privata di Alessandro Sardi*, «La Bibliofilia», 2003, in part. p. 287.

⁵⁴ A. SARDI, *De moribus*, cit., pp. 59-72, 73-74.

⁵⁵ L. G. GIRALDI, *Due dialoghi*, cit., pp. 242-243.

mortuis penes aram, non si seppelliscano i morti presso gli altari. Nato verso il 1525, Angeli insegnò diritto nello Studio di Ferrara, prima di lasciare la città per approdare a un ufficio podestarile nel Parmense. Di lui restano opere di diritto e medicina, descrizioni di fiumi, storie parmensi⁵⁶. Come già per Lilio, la geografia delle edizioni disegna il profilo di Angeli: solo che i centri della produzione libraria europea sono sostituiti dalle piccole capitali padane.

Il *De non sepelegendis* esamina i divieti di seppellire nelle chiese o nelle città. Leggi greche, romane e medievali, laiche ed ecclesiastiche, conferiscono al testo un impianto giuridico. Giunto al presente, l'autore depreca che non si rispettino più le norme antiche:

Non solo nelle città, nei templi e nei sacri sacelli, ma presso gli altari, dentro gli altari stessi, sopra il simbolo divino, sopra l'immagine del Salvatore e della di lui Madre, si collocano i sepolcri [...] Né si tratta di vescovi o abati, ma per lo più di trafficanti, di uomini scellerati, empi e sacrileghi, di meretrici, lenoni, traditori⁵⁷.

L'indignazione è rivolta contro gli eccessi del culto dei morti? Secondo un diplomatico toscano del tempo, i ferraresi «nell'onorar la memoria dei morti han tanta devozione che par quasi superstizione»⁵⁸. Ma oltre a ciò, il trattato rivela soprattutto il disgusto per i cadaveri. L'autore accumula citazioni che parlano di corruzione da «allontanare» per «rendere l'aria della città meno pestilenziale, liberandola dall'atroce odore dei cadaveri»⁵⁹. I riti di Lilio sono ripresi per creare repulsione; la parola chiave, da *varius* diventa *foetor*. Non tutti all'epoca erano così ossessionati dal tema. Marin Sanudo registrava impassibile il «gran fetor» dei cadaveri dogali, Ambroise Paré il «cattivo odore» delle salme regali di Francia, i cronisti ferraresi il «fetore» del corpo

⁵⁶ Cfr. C. BAROTTI, *Memorie storiche*, cit., I, pp. 187-194; I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia Reale, 1793, IV, pp. 209-240; A. PEZZANA, *Continuazione delle memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Ducale Tipografia, 1835, VI, pp. 578-594; A. RONCHINI, *Bonaventura Angeli*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenese e parmense», V (1870), pp. 233-249; A. FRANCESCHINI, *Nuovi documenti relativi ai docenti dello Studio di Ferrara nel sec. XVI*, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, 1970, pp. 84, 89, 134, 149, 224, 228, 232.

⁵⁷ B. ANGELI, *De non sepelegendis mortuis penes aram*, Ferrariae, Roscius, 1565, pp. Ciiiv-Civr.

⁵⁸ Cfr. G. AGNELLI, *Relazione dello Stato di Ferrara di Orazio della Rena (1589)*, «Atti della Deputazione ferrarese di Storia patria», VII/1 (1895), p. 273.

⁵⁹ B. ANGELI, *De non sepelegendis mortuis*, cit., pp. Ciir, Bv.

della duchessa Eleonora d'Aragona⁶⁰. C'era chi scrutava questi processi per ricavarne indizi sul destino dell'anima. Non erano forse incorrotte le spoglie dei santi? Il cadavere continuava la sua vita sociale, mentre i vivi e i morti erano percepiti come una sorta di doppio reciproco⁶¹.

Invece l'intolleranza di Angeli fa di lui un precursore della deodorazione universale che si affermerà nella società borghese⁶². In calce al trattato, un'epistola fra due sacerdoti rincara la dose: «templi insozzati dai funerali», «fedeli e i sacerdoti distratti dai doveri di culto dall'atroce odore che si sprigiona dalle tombe». Si rendono conto, i due, che privilegiando i diritti dei vivi, annullano la pietà per i defunti, indebolendo lo stesso controllo ecclesiastico sulla morte? Evidentemente no, visto che ricercano conferme persino presso «gli Ebrei ostinati, gli Arabi superstizioni, i perniciosissimi Turchi», i quali «tengono vuoti dai cadaveri e da altre cose nocive i loro templi dedicati a empie religioni»⁶³. Le devozioni tridentine richiedevano chiese sgombre per ospitare le devozioni collettive, in più le tombe a volte malodoravano davvero: nel 1607 l'Ufficio di Sanità di Firenze trovò afflitte da «corrotto puzzo» molte chiese toscane⁶⁴. Ma altro è il registro di Angeli e dei suoi sodali, che ignorano circostanze specifiche per lanciare un discorso compulsivo sull'odore della morte.

Neppure l'estremismo macabro del Cinzio arrivava a tanto.

GIOVANNI RICCI
(Università di Ferrara)

⁶⁰ Cfr. G. RICCI, *Il principe e la morte*, cit., pp. 61, 67, 78, 120.

⁶¹ Cfr. J. M. SALLMANN, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, PUF, 1994, p. 308; J. BOSSY, *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 153-154; A. FAVOLE, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

⁶² Cfr. M. JENNER, *Civilization and Deodorization? Smell in Early Modern English Culture*, in *Civil Histories. Essays Presented to sir Keith Thomas*, a cura di P. BURKE, B. HARRISON, P. SLACK, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 122-144.

⁶³ B. ANGELI, *De non sepeliendis mortuis*, cit., pp. Dv, Diiir, Diir.

⁶⁴ Cfr. C. M. CIPOLLA, *Miasmi ed umori. Ecologia e condizioni sanitarie in Toscana nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 36-37.

SUSANNA VILLARI

Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica

Giraldi's ways of applying the aristotelian theory of the 'persona mezzana' (neither good nor guilty), not only in all his dramatic production, but also in his narrative, are analysed. It is demonstrated how Giraldi, rather than distancing himself from such theory, strongly supported in all his critical writings, redefines instead in a more flexible and modern way the principles of 'mediantia', interpreting them, mainly in the happy-ending tragedies, according to the coeval ideological and ethical requirements, with the aim of achieving the cathartic and edifying functions of literature.

Questa incursione nella produzione teatrale e narrativa di Giraldi Cinzio¹, al fine di verificare gli esiti dell'applicazione della teoria del

¹ Per i riferimenti alle opere giraldiane ho fatto ricorso alle edizioni qui di seguito elencate. Per le tragedie: *Altile. The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, by P. OSBORN, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992; *Gli Antivalomeni*, edición a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008; *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Edizioni Res, 2007; *Cleopatra tragedia*, a cura di M. MORRISON e P. OSBORN, University of Exeter, 1985; *Didone*, edición a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008; *Epizia. An italian Renaissance Tragedy*, edited with introduction, notes and glossary by P. HORNE, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996; *Euphemia*, edición a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008; *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*. Tomo I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-448; *Selene*, edizione e commento a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2008. Per le novelle e il teatro comico: *Gli Ecatommisti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012; *Eudemoni. An italian Renaissance Comedy*, edited with introduction, notes and glossary by P. HORNE, Lewiston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1999. Per gli scritti critici: *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 1 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002 (d'ora in avanti GIRALDI, *Discorsi*); *Giudizio ed Epistola latina* in SPERONE SPERONI, *Scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la 'Canace'. 'Giudizio' ed Epistola*

personaggio 'mezzano', è sollecitata dal divario interpretativo che si registra sull'argomento negli studi critici sulla drammaturgia giralddiana. Mi limito a far riferimento alle due complessive ricognizioni sulle tragedie giralddiane, quella di Philip Horne del 1962² e quella di Mary Morrison del 1992³. Horne segnalava l'inosservanza da parte di Giralddi, in alcune sue tragedie, della teoria del personaggio 'mezzano' (ARISTOTELE, *Poetica*, XIII 1452b 31 - 1453a 39) e il fraintendimento in altre dell'importanza e della natura del concetto aristotelico di 'errore' commesso inconsapevolmente e non per dolo⁴. Egli qualificava inoltre come 'mezzano' un personaggio (il capitano Grippo della *Selene*)⁵ che

latina, a cura di Ch. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982 (d'ora in avanti SPERONI-GIRALDI, *Scritti*).

² P. R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giralddi*, Oxford, University Press, 1962 (HORNE, *The Tragedies*); per la concezione della tragedia cfr. il cap. II.

³ M. MORRISON, *The Tragedies of G.B. Giralddi Cinthio. The Transformation of Narrative Source into Stage Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1997.

⁴ Scrive HORNE, *The Tragedies*, p. 33: «But Giralddi failed to understand the true nature of a tragic error of judgement and its fundamental importance. Consequently, with the exception of Dido and his other historical heroine Cleopatra, the principal characters of his tragedies tend to fall into one of two categories: the innocent victims, whose 'badness' consists merely of some technical fault, such as marrying without parental approval (e.g. Orbecche, Altile, Eufimia); and the guilty tyrants, whose good traits are as tenuous as the bad ones of their victims. Neither the villains nor their victims are potentially tragic characters, since the former deserve whatever misfortunes befall them whilst, conversely, there is insufficient justification for the sufferings that the victims are condemned to undergo. This situation is aggravated in two extreme cases, where Giralddi forgets altogether the theory of the *persona mezzana* to give us, in *Arrenopia*, a heroine who is entirely blameless; in *Euphymia*, a tyrant without a single redeeming quality». Secondo Horne (*ibidem*) la suddivisione dei personaggi in tiranni e vittime si deve alla funzione consolatoria attribuita alla tragedia, in quel passo dei *Discorsi* dove Giralddi osserva che gli spettatori alleviano le proprie sofferenze assistendo a uno spettacolo che dimostra come la condizione umana sia inevitabilmente soggetta ai colpi della fortuna: «When Giralddi writes that it is the function of tragedy to teach resignation, he does so to justify his own plays, which regularly offer the spectacle of injured innocence in place of real tragedy». Il passo in questione si legge in un'integrazione autografa a G.B. GIRALDDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie* (Venezia, Giolito de Ferrari e fratelli, 1554), in GIRALDDI, *Discorsi*, pp. 231-232 (cfr. più sotto, nota 42).

⁵ Cfr. HORNE, *The Tragedies*, p. 125, dove, analizzando la personalità del capitano Grippo della *Selene* e del governatore Iuriste dell'*Epizia*, lo studioso individua due tratti caratterizzanti dei mezzani, ovvero l'incertezza e il senso di colpa: «As

Giraldi aveva annoverato inequivocabilmente tra i malvagi⁶. Mary Morrison, invece, classificava come 'mezzani' quegli stessi protagonisti che a giudizio di Horne non risultavano appartenere a tale categoria o vi appartenevano per motivazioni labili o discutibili (ad esempio le eroine tragiche Orbecche, Altile, Eufimia, Selene, Arrenopia)⁷.

Tale divergenza, certamente sintomatica di un'oggettiva difficoltà di definizione dei tratti caratterizzanti del personaggio intermedio, impone una rinnovata indagine sul tema per chiarire se Giraldi si sia attenuto al dettato aristotelico e se abbia effettivamente concepito i propri protagonisti come 'mezzani'.

In risposta a questi quesiti si può subito affermare che la 'mezzanità' dei protagonisti della *fabula* è programmaticamente ritenuta indispensabile dallo scrittore ferrarese: se così non fosse, non si giustificherebbe l'insistenza sull'argomento nei suoi scritti teorici e solo in minima parte si comprenderebbero le critiche che egli mosse contro la *Canace* di Sperone Speroni. L'assenza di una discrasia tra formulazioni teoriche e prassi drammaturgica va tuttavia dimostrata, individuando i peculiari parametri di costruzione del 'mezzano' adottati dal drammaturgo ferrarese in risposta ad esigenze etiche e socio-culturali, oltre che poetiche.

Per meglio focalizzare la questione è opportuno fare un passo indietro, partendo dal dettato aristotelico e dalle sue implicazioni.

Nel tredicesimo capitolo della *Poetica* Aristotele spiega, appunto, come soltanto le peripezie del personaggio 'mezzano' o 'intermedio', ovvero quello che sta nel mezzo – ἠμίτις [...] ὁ – tra i buoni e i cattivi, siano idonee a suscitare quegli effetti di pietà o paura, utili alla catarsi tragica. Pur nella sua chiarezza, il passo è aperto a varie

Iuriste's stature is diminished by his irresoluteness, so Gripo's wickedness is attenuated by his sense of guilt. The two characters are *persone mezzane* [...].

⁶ Cfr. GIRALDI, *Discorsi*, pp. 236-237: «Et il far morire in questa sorte di favole i malvagi, o patir gravi mali, è introdotto per più contentezza et per maggior ammaestramento di quelli ch'ascoltano, veggendo puniti coloro che erano stati cagione degli avvenimenti turbolenti, onde le mezzane persone erano state travagliate nella favola, et questo fe' Euripide nelle *Heraclide* et Sophocle nella *Elettra*, quegli facendo uccidere Euristeo, questi Egisto. Et noi anco, col loro essemplio, nella *Altile* facemmo morire Astano e nella *Selene* Gripo». Sul carattere di Gripo cfr. anche I. ROMERA PINTOR, *Nota introduttiva* a GIRALDI, *Selene*, cit., p. 47: «Gripo, in ogni momento, è cosciente della propria colpevolezza [...] e dunque, a nostro giudizio, contrariamente a quanto affermato da Horne, egli conferma la sua natura malvagia».

⁷ Cfr. M. MORRISON, *The Tragedies of G.B. Giraldi Cinthio*, cit., in particolare alle pp. 46, 138, 276, 312, 344.

sfumature interpretative. Così lo traduceva Alessandro de' Pazzi (i corsivi sono miei):

Quoniam igitur Tragoediae pulcherrimae compositio non quidem simplex esse debet, sed implexa, eademque terribilium miserabiliumve imitatrix, id quod profecto imitationis huiusce proprium est, primum quidem satis apparet minime decere bonos et aequos viros ex felicibus infelices factos in scenam afferre, ut quod terrifici miserandive nihil habeat, sed scelesti. Parique ratione ab adversa fortuna ad secundam provectos pravos effingere; hoc enim omnium a tragoedia maxime alienum, ut quod rerum, quae requiruntur, expers omnino sit, *humanitatis* dico, nedum terrifici atque miserabilis. Sed nec omnino improbos ex secunda fortuna in adversam lapsos, quandoquidem talis compositio quae alioqui *humanitatem* prae se ferre potest, miserandi aut terrifici plane nihil habet. Ut enim immerentis misericordiam excitat, ita terror a simili incutitur. Quo circa cum nec miserandi, nec terrifici quicquam ab his proveniat. Reliquum est, ut ad haec maxime idoneus is habeatur, qui medius inter tales sit. Is autem erit, qui nec virtute, nec iustitia antecellat minimeque per vitium pravitatemve in ipsam infelicitatem lapsus fuerit, verum humano quodam errore, ex magna quidem existimatione atque felicitate: quemadmodum Oedipus, Thyestes caeterique ex huiusmodi generibus illustres viri⁸.

⁸ Per la traduzione di Alessandro de Pazzi (ARISTOTELIS *Poetica per Alexandrum Paccium [...] in latinum conversa*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi et Andreae Asulani soceri, 1536) utilizzo il testo confluito in VINCENTII MADI BRIXIANI ET BARTHOLOMAEI LOMBARDI VERONENSIS *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes; Madii vero in eundem librum propriae annotationes [...]*, Venezia, Valgrisi, 1550 (rist. anast. Munchen, Verlag, 1969), *particulae* LXVI-LXVIII, pp. 151-154. Ne propongo qui di seguito una traduzione in italiano: 'Poiché pertanto la composizione della migliore tragedia non deve essere in verità semplice, ma complessa, ed essa stessa imitatrice di azioni terribili e miserabili, cosa che è indubbiamente propria di tale imitazione, in primo luogo appare abbastanza evidente in verità che non è affatto conveniente portare in scena uomini buoni e giusti che siano divenuti infelici, da felici che erano, perché questo non ha nulla di terrificante o commiserabile, ma ha qualcosa di criminale. Per analoga ragione non è conveniente rappresentare i malvagi che pervengano da una fortuna avversa ad una favorevole; questo è infatti l'aspetto più di tutti alieno dalla tragedia, dato che è affatto privo di tutti gli elementi che si richiedono alla tragedia, dell'*umanità*, dico, nonché del terribile e del miserabile. Ma neppure conviene che i malvagi da una favorevole fortuna cadano in una avversa, dal momento che tale combinazione, che peraltro può presentare *umanità*, nulla evidentemente ha di miserabile o di terribile. Come ciò che riguarda un innocente desta pietà, così il terrore viene suscitato da chi è simile. Per cui da queste azioni non deriva nulla di miserabile né di terribile. Resta che deve stimarsi idoneo a ciò soprattutto colui che è intermedio tra costoro. Sarà in definitiva colui che non eccelle né per virtù né per giustizia né minimamente per

Cruciale per l'interpretazione di questo discorso è il termine *ἀνθρωπίνης* (*Poetica*, 1452b 36-39), tradotto da Alessandro de' Pazzi con «humanitas» ed inteso da Francesco Robortello come *ἀνθρωπίνης*, cioè *ἀνθρωπίνης*, condivisione di sentimenti, partecipazione umana, il contrario di *immanitas*, *ἄνθρωπινος*⁹; Vincenzo Maggi legge, invece, il termine in chiave moralistica come 'ciò che giova all'umana società' («quod ad humanam societatem conducit»), ovvero l'elemento senza il quale la tragedia non può indurre 'buoni costumi'¹⁰. Entrambi i commentatori illustrano i casi per i quali una *fabula* non abbia i requisiti tragici, in particolare quando la rappresentazione di alcune situazioni estreme (virtuosi che subiscono una sventura o scellerati che diventano felici) sia tale da suscitare indignazione piuttosto che commiserazione, o quando la punizione subita dai malvagi possa indurre compassione, ma non pietà e terrore, mancando la possibilità di immedesimazione dello spettatore con un personaggio che egli avverte come profondamente diverso da sé¹¹. Tuttavia Maggi esalta soprat-

vizio o malvagità, ma che per un certo errore umano, da uno stato di grande reputazione e di felicità è caduto in uno stato di infelicità: come per esempio Edipo, Tieste e altri illustri uomini di questo genere'.

⁹ FRANCISCI ROBORELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis de arte poetica explicatio-nes [...]*, Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, p. 129.

¹⁰ MADI BRIXIANI *In Aristotelis librum de poetica*, cit., *particula* LXVII, «explanatio», pp. 152-53: «Cavendum praeterea subiungit ne pravos viros ex infelicitate in felicitatem labentes inducamus: quoniam (inquit) huiusmodi fabulae constitutio a tragoedia prorsus aliena est, cum iis omnibus careat, quae habere deberet; quod probat. Nam huiusmodi fabulae constitutio non habet *ἀνθρωπίνης*, hoc est id, quod ad humanam societatem conducit, hoc est bonos mores non inducit [...]. ([Aristotele] aggiunge inoltre che occorre badare a non rappresentare gli uomini malvagi che dall'infelicità pervengono alla felicità; perché (dice) la costituzione di una siffatta *fabula* è del tutto aliena da una tragedia, dato che manca di tutti quegli elementi che dovrebbe avere; cosa che dimostra. Infatti la struttura di questa *fabula* non ha *ἀνθρωπίνης* ovvero ciò che giova all'umana società, cioè non induce i buoni costumi [...]). Interpretazione su cui insiste nelle «annotationes» (*ivi*, p. 153): «per *ἀνθρωπίνης* intelligit idem quod "moratum", quodque ad societatem humanam conducit, cui opponitur *ἀνθρωπίνης*» ('per *ἀνθρωπίνης* [Aristotele] intende lo stesso che "costumato" e che giova alla società umana, a cui si oppone "misantropo").

¹¹ ROBORELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis de arte poetica*, cit., p. 129: «Ipsa *ἀνθρωπίνης* igitur [...] commotionem et affectionem in animis nostris quandam excitat etiam in improbos homines, quos iure calamitosos esse, maleque affectos scimus ac videmus, utpote si latronem immanissimum videas torqueri ac dilacerari uncoque trahi; commoveri necesse erit te, vi illa insita, quam iamdiu humanitatem dixi vocari, seu *ἀνθρωπίνης*, neque tamen commiseraberis, quia non indigne

Si deve ricordare intanto che i prototipi dei 'mezzani' sono, secondo Aristotele, Edipo e Tieste, mitici eroi che rivelano personalità ben distinte e agiscono con esiti e moventi profondamente diversi. Edipo è colpevole di incesto e parricidio, ma nel momento in cui li commette ignora che Giocasta sia sua madre e Laio suo padre. Vale il principio del peccato commesso involontariamente e inconsapevolmente. Le colpe di Tieste (l'assassinio del fratellastro e l'adulterio con la cognata Eope) sono invece indotte da ignoranza e imprudenza, e non da malvagità. Il sottile discrimine tra scelleratezza e mezzanità è individuabile dunque in rapporto alle circostanze del delitto e alla personalità del reo, come si deduce dalle osservazioni di Maggi nel suo commento alla *Poetica*:

Iam igitur apparet cuius conditionis homines tragoediis materiem praestent, viri inquam illustres ac felices, hoc est, qui copiis ac imperio reliquos antecellunt, sed non virtute, cum non animi pravitate, sed ignorantia patrandi scelus in infelicitatem labuntur; quod hominum genus inter bonos ac pravos medium esse dicit, quoniam peccantes bonos non appellamus, qui vero peccant, neque ex proposito id praestant, sed ob imprudentiam efficiunt, mali prorsus dici non debent: iccirco inter bonos ac pravos medii erunt¹³.

Lo stesso Maggi rinvia peraltro al terzo libro della *Retorica* aristotelica (in particolare III 14 1416a 5 e sgg.), per indicare una misura di

scelerato huomo) non so che di dispiacere. [...] Le persone, adunque, d'alto grado (le quali sono mezze tra' buoni et gli scelerati) destano maravigliosa compassione se loro avviene cosa horribile, et la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. Et questa giustitia, mescolata colla gravezza del supplicio, induce quello horrore et quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia». Sulla «vivacissima fenomenologia dell'impatto scena-testo-pubblico» delineata da Giraldi nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, cfr. M. ARIANI, *Introduzione a Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*. Tomo primo, Torino, Einaudi, 1977, pp. VII-LXXX, in particolare p. XXIII.

¹³ Cfr. MADII BRIXIANI *In Aristotelis librum de poetica*, cit., *particula LXVIII*, «explanatio», pp. 154 ('Ormai dunque appare evidente di quale condizione debbano essere gli uomini per offrire argomento alle tragedie, uomini, dico, illustri e felici, i quali cioè sovrastano gli altri per ricchezze e potere, ma non per virtù, dato che piombano nell'infelicità perpetrando un delitto non per malvagità d'animo, ma per ignoranza; perciò dice [Aristotele] che tale genere di uomini sta in mezzo tra i buoni e i malvagi, poiché non possiamo definirli buoni per il fatto che in verità peccano, ma non devono essere chiamati del tutto cattivi perché non hanno agito di proposito, ma hanno commesso il peccato per imprudenza: dunque saranno intermedi tra buoni e malvagi').

valutazione dei reati che tenga conto, come avviene nei processi giudiziari, delle ragioni e dei torti di entrambe le parti e dunque delle attenuanti dell'azione delittuosa¹⁴. Secondo Robortello la distinzione aristotelica tra azioni volontarie e involontarie¹⁵, fondamentale per i legislatori, è utile ai poeti tragici per costruire adeguatamente la *fabula*:

Divisionem harum actionum inquit Aristoteles utilem esse legum latoribus [cfr. *Ethica Nic.*, v 6 1134a 32-34; *Rhet.*, I 1 1354a 33-35], ut diiudicent qui puniendi, qui rursus non puniendi sint; nam voluntariae actiones supplicio lui debent, non voluntariae saepe veniam extorquent, quia commiserabiles. Sed non illis tantum, verum etiam poetis tragicis utile haec est dignoscere, ut sciant apte actionem in tragoediis constituere. Nam actio violenta ad tragoediam referri non potest, voluntaria multo minus, quia improbitatem et scelus prae se fert, neque rursus illa, quae ab ignorante, sicuti ab ebrio et irato patrat, quos Pyttacus Mitylanaeus (ut idem refert Aristoteles [*Rhet.*, II 25 1402b 12-15]) duplici poena afficiendos putabat; primum quod, cum in illius potestate positum esset, ebrius fieret, vel non, id efficere non studuisset, quod facile potuisset, deinde propter patratum scelus. Reliqua igitur una est actio eorum, qui α peccant; hi enim commiseratione digni ac venia. Hanc sumunt tragici poetae conanturque exprimere et imitari. Quare cum Aristoteles hominem quaerit, qui medius sit inter bonum et malum, hunc ipsum significavit qui ignorantia peccat et imprudentia. Nam bonus non est, quia peccavit, neque tamen omnino malus, quia imprudenter peccavit doletque se peccasse¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, «annotationes»: «Errores quot modis fiunt ab Aristotele tertio de *Rhetorica* libro scribitur» ('in quanti modi si commettono gli errori è scritto da Aristotele nel terzo libro della *Retorica*').

¹⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, III 1, 1110b 18 e segg., dove è contrapposta l'azione di chi commette reato per non saper riconoscere il male, non provando alcun rimorso per ciò che ha commesso, e l'azione involontaria di chi ignora ciò che sta facendo (come Edipo).

¹⁶ ROBORTELLI UTINENSIS *In librum Aristotelis de arte poetica*, cit., pp. 131-132: 'Dice Aristotele che la distinzione tra queste azioni è utile ai legislatori, affinché giudichino chi deve essere punito e chi invece no; infatti le azioni volontarie devono essere espiate con il supplizio, le involontarie spesso impongono il perdono perché commiserabili. Tuttavia riconoscere questi aspetti non è utile in verità soltanto a costoro, ma anche ai poeti tragici, affinché sappiano adeguatamente impostare l'azione nelle tragedie. Infatti un'azione violenta non può essere ricondotta a una tragedia, molto meno una volontaria, perché porta avanti a sé ingiustizia e scelleratezza, e neppure quella che è commessa da uno privo di coscienza come un ubriaco o uno in preda alla collera, che Pittaco di Mitilene (come riferisce Aristotele stesso), riteneva dovessero essere condannati con una duplice pena: in primo luogo perché, essendo in potestà di costui essere ubriaco o non esserlo, non si è impegnato a far ciò che facilmente avrebbe potuto fare e quindi per ciò il delitto è

Con l'esplicito richiamo all'accostamento aristotelico di poeti tragici e nomoteti¹⁷, Robortello offre una notevole chiave di lettura per la caratterizzazione del 'mezzano', che implica una competenza in campo giuridico e una profonda riflessione etica da parte del drammaturgo. L'evoluzione storica del costume e della morale e le interferenze di etica e diritto fanno sì tuttavia che il grado di gravità di una colpa o i possibili elementi attenuanti possano essere variamente percepiti in tempi e ambienti diversi. Affinché la tragedia possa assolvere le sue funzioni catartiche è indispensabile perciò, secondo Giraldi, che i suoi contenuti siano consoni alle esigenze dell'epoca nella quale l'autore scrive. Questo, in sostanza, è il motivo per il quale Giraldi criticò aspramente il soggetto della *Canace* di Sperone Speroni, in quanto non idoneo, a suo giudizio, alla mimesi tragica¹⁸. Secondo Giraldi Cinzio la tragedia speroniana manca del fondamentale requisito della 'mezzanità' dei suoi protagonisti, dato che i due fratelli 'incestuosi' sono da considerarsi del tutto «arditi e scelerati», essendosi «di comune sentimento scientemente insieme congiunti»¹⁹. Speroni obietta che Canace e Macareo hanno agito come persone comuni, non annoverabili tra i virtuosi né tra i viziosi, essendo incorsi in età giovanile in un errore indotto da sentimento amoroso, per interferenza di una volontà

stato perpetrato. L'unica che resta è l'azione di coloro che peccano per ignoranza; infatti costoro sono degni di commiserazione e di perdono. I poeti tragici assumono questa azione e si sforzano di rappresentarla e imitarla. Perciò nel cercare un uomo intermedio tra un buono e un malvagio, Aristotele intese quello stesso che pecca per ignoranza e imprudenza. Infatti non è buono perché ha peccato, né tuttavia è del tutto cattivo, perché ha peccato per imprudenza e si duole di aver peccato'.

¹⁷ Accostamento che, peraltro, risale a Platone (*Leggi*, VII, 817b) e conferma la validità di quella linea di lettura *sub specie* giuridica di tante tragedie umanistico-rinascimentali esperita da F. BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010 (per Giraldi *ad indicem*). Alla drammaturgia giraldiana è dedicata in particolare la precedente monografia dello stesso autore (F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, *ivi*, 2008). Su entrambi i saggi rinvio alle mie recensioni in «*L'Universo mondo. Bollettino d'informazione del Gruppo di studio sul Cinquecento francese*», xxxi (2008), pp. 23-27 e xxxvii (2011), pp. 37-39.

¹⁸ Per i testi della vivace polemica tra Giraldi e Speroni: SPERONI-GIRALDI, *Scritti*. È opportuno ricordare che il *Giudizio*, pubblicato in veste anonima nel 1550 (Lucca, Busdragò), è stato attribuito a Giraldi con argomentazioni decisive: CH. ROAF, *A sixteenth Century anonimo: The Author of 'Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo'*, «*Italian Studies*», xiv (1959), pp. 49-74.

¹⁹ Cfr. [GIRALDI], *Giudizio*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, pp. 97-182, a p. 104.

sovrannaturale, e suscitano perciò compassione e terrore per la loro infelicità²⁰. Anche Speroni accoglie dunque la teoria aristotelica del personaggio 'mezzano' e condivide con Giraldi l'idea della necessità di un coinvolgimento emotivo dei fruitori del testo; la divergenza riguarda però la valutazione delle ragioni per le quali un personaggio possa essere collocato nell'ambito dell'una o dell'altra categoria, toccando questioni di natura ideologica ed etico-sociale. Giraldi (osservando i contenuti della *fabula* attraverso il filtro del costume contemporaneo) giudica l'incesto come peccato moralmente inaccettabile, commesso da Canace e Macareo volontariamente e consapevolmente; la sottrazione di responsabilità che Speroni introduce, mediante la finzione di azioni pilotate da una dea, non vale, secondo Giraldi, a conferire ai due protagonisti l'etichetta di mezzani, perché i due fratelli innamorati perseverano nel loro errore anche dopo averne preso piena coscienza²¹. Dal canto suo Speroni, svincolandosi dalla logica della

²⁰ Cfr. SPERONE SPERONI, *Apologia*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, pp. 185-199, a p. 191: «Ma quai persone potea trovare il mio amico, la cui fortuna di felice in infelice tornata, tanto in sé ritenesse di quel terrifico e miserando che alla tragedia è richiesta, quanto già n'ebbero gl'infortuni di Canace e di Macareo? E ecco che, perché meglio due tali affetti si commovessero, non contento il poeta che i due fratelli fosser mezzo tra buoni e rei (avegna che, se non furono della virtù di Fabrizio, di Curio, di Catone, d'Aristide, di Focione o di Giuseppe e di Scipione, non fur però viziosi come Mezenzio, o Falaride, o Calligula, o Nerone o Domiziano, ma eran tali quale è chiunque comunemente ci vive) volle imitarli il poeta nella età lor giovanile, nella quale è men vergogna il fallire, e la compassione è maggiore. E volle insieme che quello errore che fu cagion della lor miseria, fosse errore amoroso [...]». Qui Speroni si esprime in terza persona, fingendo che il testo dell'apologia sia scritto da un suo amico. Nelle *Tre lezioni sopra i personaggi* (*ivi*, pp. 209-246, a p. 213) Speroni dimostra infine che «le persone della tragedia sono legittime e mezzane e acconce alla compassione e al terrore», ricordando come i due fratelli abbiano commesso il peccato indotti da Venere (decisa a vendicare l'ingiuria fatta da Eolo a suo figlio Enea).

²¹ Cfr. [GIRALDI], *Giudizio*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, p. 104: «E mi hanno molte volte mosso a riso le sciocchezze che fa dire questo autore a Macareo nella terza scena del secondo atto per volersi scusare della sceleraggine, dicendo, doppio molti viluppi, che uno impeto, che 'nvece d'alma mosse le sue membra, a ciò lo 'ndusse, le quali membra egli chiama pure ardite e scelerate, quasi ch'egli si pensasse che col fingere ciò con questa sua filosofica finzione (inconsideratamente come face) venire da' dei, debba levare il peccato e la sceleraggine da Macareo: oppenione veramente sciocchissima, tanto più quanto, volendo egli filosofare per iscusare sé stesso, induce poi nella medesima scena Macareo che dice che egli è caro a sé stesso per esser caro a colei che gli è tanto cara. Non è questo mostrare una perseveranza volontaria nel male? Questo non fece già Sofocle circa Edipo e Giocasta, ma fece, e ragionevolmente, che tosto che s'avvidero del loro congiungimento,

morale corrente, difende lo statuto tragico della *Canace* anche sulla scorta della considerazione che la condanna dell'incesto non riguarda tutti i tempi e tutte le società e che una colpa commessa per amore in gioventù meriti giustificazione²². I richiami al mito e alla storia, volti ad affermare la prevalenza del diritto naturale sul diritto positivo²³, confermano che Speroni, muovendosi su un piano esclusivo di letterarietà, scinde i valori poetici da quelli didascalici; su questi ultimi invece punta l'accento Giraldi, stigmatizzando i contenuti della *Canace*: «Che voleva egli insegnare a gli uomini, ad ammaestramento de' quali si fanno le tragedie? Che le sorelle si congiugnessero coi fratelli?»²⁴.

ancor che fusse stato per errore, furono da tal pentimento e dolore sovrageanti che l'uno si cacciò gli occhi e l'altra elesse di più non voler vivere. Inducendo adunque questa favola costui come la induce, ancora che Venere vi intervenga, non vi ha luogo compassione. Ne potea ben nascere commiserazione se si fossero congiunti per errore, sì che non si fossero conosciuti fratelli, e dappoi ravvedutisi del lor fallo ne fussi avvenuto il caso che dianzi dicemmo che avvenne di Edipo e di Giocasta, o d'altro simile degno di compassione, come molti n'avriano potuti avvenire, se da giudizioso poeta fosse stata composta».

²² Cfr. SPERONE SPERONI, *Tre lezioni sopra i personaggi*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, pp. 213-219, dove Speroni cita tutti quegli episodi mitici e scritturali riferiti dalle fonti senza alcuna parola di condanna (soprattutto Giove e Giunone, i figli e le figlie di Eolo re dei venti, Antioco e Stratonica, Tamar figlia di David e il fratello, su cui rispettivamente OVIDIO, *Heroides*, IV 133-134; OMERO, *Odissea*, X, 1-12; F. PETRARCA, *Triumphus Cup.*, II, 94-98, 112-114; *Samuele*, II 13).

²³ Cfr. *Tre lezioni sopra i personaggi*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, p. 215: «nel vero non è dalla natura vietato la congionzion del fratello e della sorella, ma dalle leggi e non già da tutte [...]». Tale considerazione, comunque, agli occhi di Giraldi, non sposta i termini del problema perché Eolo, padre di Canace e Macareo, giudica deprecabile l'amore incestuoso dei due giovani; per cui la nefandezza del loro comportamento emerge anche nel contesto dell'ambientazione antica e mitica della stessa *fabula* (GIRALDI, *Epistola latina*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, pp. 277-285, a p. 281 e G.B. GIRALDI, *Carteggio*, Messina, Sicania, 1996, pp. 342-355, a p. 349: «Namque Eolus hic tamquam vir bonus hoc facit scelestae facinus puniens, atque in impios et nefarios filios animadvertens, tanquam pater et iudex aequus et iustus») ('E infatti questo Eolo agisce come un uomo buono punendo il peccato scelleratamente commesso, e come un padre e un giudice equo e giusto, inferendo contro i figli empî e infami'). Manca, inoltre, secondo Giraldi, da parte di Speroni, un coerente ricorso alle fonti, per la confusione e sovrapposizione dei personaggi di Eolo, re dei venti, e di Eolo, re dei Tirreni (cfr. [GIRALDI], *Giudizio*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, pp. 107-109); circostanza che, osservata dalla prospettiva giraldiana, rende fragile e scarsamente percepibile quel nesso tra la problematica morale della tragedia e la verosimiglianza dell'ambientazione della storia, su cui Speroni fonda un aspetto della sua difesa (cfr. sopra, note 20 e 22).

²⁴ Cfr. [GIRALDI], *Giudizio*, in SPERONI-GIRALDI, *Scritti*, p. 98. L'opposizione tra i due modi diversi di concepire la poesia, l'uno prevalentemente didattico-morale

Si evince con chiarezza come dalla valutazione della tipologia dei personaggi Giraldi faccia dipendere il giudizio sulla rispondenza dell'opera ai canoni richiesti dal genere.

Nel *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* lo scrittore ferrarese ricorre agli esempi classici di Edipo, Ercole, Teseo, inconsapevolmente colpevoli, per illustrare il meccanismo con il quale la tragedia 'purga' dalle passioni nocive alla società e induce all'astensione dal peccato:

Onde si può vedere che l'ignoranza del mal commesso è principalissima cagione (quando per lo male incorre il malfattore nella pena) di grandissimo horrore et di grandissima compassione. Et questo purga maravigliosamente gli animi da tali errori. Perché lo spettatore, con tacita conseguenza, seco dice: «se questi, per errore commesso non volontariamente, tanto male ha sofferto quanto vedo io hora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato?»²⁵.

Ma proprio questa funzione edificante impone all'autore la scelta di un soggetto confacente ai canoni etico-civili della società a lui contemporanea:

Et nello eleggersi o formarsi queste attioni illustri, così dette non perché siano lodevoli o virtuose, ma perché vengono da grandissimi personaggi, non è se non bene haverle tali quali le ricercano verisimilmente i tempi ne' quali scrive il poeta, quanto a' ragionamenti, a' costumi, al decoro et alle altre circostanze della persona²⁶.

Quest'ultima osservazione conferma l'aspetto essenziale della polemica sulla *Canace*, dato appunto dal presupposto che, se i protagonisti su cui dovrebbe riversarsi la compassione del pubblico compiono azioni giudicate indecorose e ingiustificabili nella dimensione socio-culturale coeva all'autore, la tragedia non può assolvere le sue funzioni morali e pedagogiche.

Sulla questione dei personaggi tragici Giraldi entrò in urto anche con Giulio Cesare Scaligero, il quale nei suoi *Poetices libri septem* aveva prospettato, sebbene di sfuggita, la possibilità di elaborazione di una

(Giraldi), l'altro prevalentemente estetico-retorico (Speroni), è efficacemente illustrata da S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996, soprattutto le pp. 69-109, a cui rinvio anche per gli altri aspetti della polemica.

²⁵ GIRALDI, *Discorsi*, p. 231.

²⁶ *Ivi*, p. 232.

tragedia fondata sul mito di Ceice e Alcione, i due coniugi tramutati in uccelli marini (cfr. OVIDIO, *Met.*, XI, 410-748)²⁷. È probabile che Scaligero ritenesse valido soggetto tragico il dramma interiore di Alcione, sfociato nella scoperta della morte del marito in un naufragio, con l'esito finale della metamorfosi di entrambi, posta a duraturo suggello del loro amore e del patto coniugale. Ma Giraldi, in una postilla ai *Discorsi*, nega i requisiti tragici al racconto di un evento traumatico subito da due persone che non hanno commesso nulla di male²⁸. Anche in questo caso alle ragioni poetiche e ai potenziali effetti patetici di un simile soggetto, si opponevano per lo scrittore ferrarese i primari obiettivi pedagogici del testo tragico, non conseguibili se le azioni sono prive di implicazioni etico-sociali o politiche.

La teoria del teatro di Giraldi²⁹ è interamente informata a principi

²⁷ IULII CAESARIS SCALIGERI viri clarissimi *Poetices libri septem*, [Lione], apud Antonium Vincentium, 1561, p. 145: «Sic Ceyx apud Ovidium apparet Halcionae. Ex qua fabula si Tragoediam contexes, neutiquam a digressu Ceycis incipito» ('Così [sotto forma di ombra] Ceice presso Ovidio appare ad Alcione. Sulla quale *fabula*, se elabori una tragedia, non iniziare dalla partenza di Ceice').

²⁸ Cfr. GIRALDI, *Discorsi*, p. 227.

²⁹ Rinvio all'intero *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in GIRALDI, *Discorsi*, pp. 207-318. Le linee essenziali della definizione della tragedia, che ricalcano con molta duttilità la definizione aristotelica, si possono così riassumere: la tragedia imita un'azione illustre, ovvero di ambientazione regale o signorile, che sia condotta a compimento in un'opportuna misura di tempo (*ivi*, p. 208); deve essere scritta e recitata in versi (*ivi*, p. 210); può avere fine lieto o fine infelice, ma in entrambi i casi deve purgare gli animi «col miserabile et col terribile» e indurre «buoni costumi» (*ivi*, p. 213); il soggetto può essere storico, mitico o di invenzione (*ivi*, p. 214); i costumi, i pensieri, il linguaggio, le azioni di tutti i personaggi devono essere verosimili e coerenti con la loro qualità e il loro carattere. Se si eccettua la condizione sociale dei personaggi (ai vertici della società nella tragedia e a livelli più bassi della scala sociale nella commedia), tali principi sono comuni ai due generi. È anzi peculiare, nella teorizzazione giraldiana, l'intento di abbattere le barriere tra il comico e il tragico, respingendo il concetto di una comicità legata al riso e al facile divertimento e di una tragicità che debba necessariamente sfociare nel pianto. L'introduzione del lieto fine è tra le più significative conseguenze di tale operazione (*ivi*, p. 310). Si pensi, peraltro, all'elaborazione pressoché contemporanea (intorno al 1549) della tragedia *Antivalomeni* e della commedia *Eudemoni* (tratte rispettivamente da *Ecatommiti*, II 9 e V 8), affini per l'intreccio a lieto fine (costruito su equivoci e scambi di persona, in linea con la commedia classica), entrambe dotate di un messaggio 'morale', e distinte soltanto per le categorie sociali di appartenenza dei protagonisti (cfr. in proposito P. R. HORNE, *Introduction* a GIRALDI, *Gli Eudemoni*, cit., pp. XV-LXXXI, alle pp. XXI-XXII; I. ROMERA PINTOR, *Introducción* a GIRALDI, *Gli Antivalomeni*, cit., pp. XIX-XXV, a p. XXI).

di decoro e di verosimiglianza, in base ai quali, e con l'avallo dello stesso Aristotele³⁰, l'autore giustifica tutti gli scarti dal dettato aristotelico³¹, quali la preferenza per un tipo di tragedia a struttura duplice (con esito infelice per i malvagi e felice per gli innocenti) considerata da Aristotele inferiore sotto il profilo poetico in quanto simile alla commedia (*Poetica*, XIII 6 1453a 35-37), l'adozione del prologo separato, secondo il modello della commedia terenziana³², la partizione in atti e in scene (che denota la concreta esperienza di Giraldis come regista teatrale e la sua costante attenzione al peculiare rapporto che si instaura nel teatro tra la finzione degli attori e il pubblico³³) e, non ultima, la liceità accordata alla rappresentazione delle morti o degli episodi di violenza sul palcoscenico (contro il precetto oraziano – *Ars poetica*, 185 – e sulla scorta di un passo plutarcheo – *De audiendis poetis*,

³⁰ Scrive Giraldis (*Discorsi*, p. 314): «Non voglio però rimanere di raccordarvi, messer Giulio, che non sono così ferme queste leggi delle scene, che tutte debbiano essere osservate da buon poeta, perché molte volte avviene che, se l'auttore stesse tra così stretti termini, farebbe le cose storpiate et men leggiadre. Et per questo ci diede licenza Aristotile di partirci alquanto dall'arte ch'egli c'insegnava, quando il richieda la leggiadria della cosa che si ha per le mani. Ma si dee ciò fare con tal maniera, che la licenza non sia troppa [...]». Giraldis coglie l'assenza di una dimensione rigidamente normativa della *Poetica* di Aristotele (cfr. in proposito la mia nota di commento al luogo citato).

³¹ Non bisogna, peraltro, perdere di vista le implicazioni interpretative della definizione aristotelica della tragedia (ARISTOTELE, *Poetica*, VI 2 1449b 24-28), in quanto alcuni luoghi di questo passo, variamente intesi dai commentatori, orientavano in modo non univoco la prassi dei tragediografi in merito agli obiettivi del testo tragico.

³² GIRALDIS, *Discorsi*, pp. 278-281. Mediante il prologo, un personaggio estraneo alla *fabula*, che rappresenta la voce dell'autore, deve preparare il pubblico al contenuto della tragedia, anche con dichiarazioni poetiche e apologetiche. Giraldis si dimostra perfettamente consapevole di questa ardita innovazione: «Vero è ch'io sono stato un poco più ardito che non sono stati gli altri compositori di tragedie che hanno scritto prima di me, in porre il prologo innanzi alle tragedie mie, distinto dalle parti della favola, come fecero i Romani et doppo loro gli Italiani nella nostra lingua alle comedie. Il che mi ha fatto ardire la qualità de' tempi nostri et il vedere che ciò non scema né gratia, né virtù alla tragedia, anzi apparecchia l'auditore all'attenzione della favola, dandogliene un poco di gusto innanzi che più oltre si vada [...]» (*ivi*, pp. 278-279).

³³ *Ivi*, pp. 287-291. La partizione in atti e scene è fondamentale per rendere verosimile il succedersi delle situazioni. In assenza di questa partizione, si presuppone che gli attori non coinvolti in quel momento nell'azione e nei dialoghi debbano restare come mute presenze sul palcoscenico (*ivi*, p. 288: «cosa vera<me>nte sconvenevole, per<ché> il vedere gli histrioni <in> sce>na che non favelli<no> et si stiano tutta<via> negli occhi degli <spe>tatori, reca fastidio [...]).

18c), «quando la qualità dell'attione il ricerca, et vi si possono introdurre convenevolmente»³⁴.

«Decoro», «convenevole», «verosimile», sono parole chiave della speculazione teorica giraldiana, che regolano ogni aspetto della prassi drammaturgica (ma ciò vale anche per l'epica e per altri generi letterari) e presuppongono da parte dell'autore un duttile rapporto con la tradizione e l'astensione da un'indiscriminata imitazione dei modelli di riferimento³⁵. Per comprendere a fondo il teatro di Giraldo Cinzio basterebbe ricordare quella «regola universale» che egli suggeriva all'allievo ed attore Giulio Ponzio Ponzoni (destinatario del *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*):

vi voglio soggiungere una regola universale, la quale seguendo nelle comedie et nelle tragedie, mai non vi lascierete in queste parti portar fuori del convenevole. Et questa è ch'avertiate che le persone introdotte nella scena non facciano o dicano quello nel publico che verisimilmente non farebbono o non direbbono in casa, et che teniate certo che quello che in honesta attione sarebbe vituperoso a fare in casa, sia anco vituperoso nella scena. Perché non per altro è stato dato da' Latini nome di attione alla rappresentatione di queste favole, che per dare a vedere a' compositori di esse che così si deono et comporre et rappresentare come verisimilmente si farebbero. Havendo, adunque, voi questo sempre innanzi, mai non lascierete venire in scena cose lorde, sozze, dishoneste, villane, vergognose, feciose et ischifevoli che tutte sono lezzo et puzza a chi è d'intiero giudicio. Et se talhora vi verrà cosa da sé lasciva da essere condotta in scena comica, la coprirete così

³⁴ *Ivi*, p. 244. Sulla lunga postilla autografa giraldiana relativa alla controversa questione, oltre a GIRALDI, *Discorsi*, pp. 241-46 e note relative, rinvio a D. COLOMBO, *La postilla sulla morte in scena nei 'Discorsi' di Giraldo Cinzio*, in *Per Franco Brioschi: saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. MILANINI e S. MORGANA, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 138-147.

³⁵ Cfr. GIRALDI, *Discorsi*, pp. 270-73, e p. 295 per la verosimiglianza del linguaggio. In particolare va evitata, secondo Giraldo, l'imitazione di aspetti del costume antico che sarebbero giudicati indecorosi dai contemporanei, come, ad esempio, la scena di Nausica (*Odissea*, 6, 57 segg.) che lava i panni insieme alle sue ancelle (cfr. GIRALDI, *Discorsi*, pp. 42-43). È un errore che Giraldo imputa a Trissino (*ivi*, pp. 293-294), criticandolo per aver attribuito a un personaggio illustre l'affermazione di voler visitare le stalle prima di accingersi alla propria missione (cfr. *Sophonisba*, 1098-1099). Su questi aspetti rinvio al fondamentale saggio di G. MAZZACURATI, *Dai balli nel sole al bucato di Nausica: l'eclissi dei linguaggi «naturali»*, in *Id.*, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 297-322.

col velo delle parole honeste, ch'anco dalle polcelle potrà essere senza biasimo udita³⁶.

È normale che anche la costruzione della fisionomia dei personaggi sia ispirata ai criteri di verosimiglianza e di decoro, al fine di rendere più efficaci e operanti le finalità pedagogiche. La teoria dei 'mezzani' ha costituito un dato qualificante della speculazione giraladiana fino alle fasi più mature delle sue sperimentazioni tragiche, come si evince dalle postille autografe ai *Discorsi* dedicate all'argomento, collocabili cronologicamente dopo il 1554, data dell'edizione giolitina. Il confronto tra i principi e gli esiti della drammaturgia antica e le istanze del teatro moderno risulta costante. In linea con Aristotele Giraldis manifestava, ad esempio, sia pure incidentalmente, le sue riserve sulla *Medea* di Euripide e di Seneca, in quanto l'assassinio dei figli compiuto dall'omonima protagonista è volontario e premeditato, non conforme alle azioni tipiche del 'mezzano'³⁷. Ma la riflessione sul 'mezzano' trascende gli elementi più ovvi e schematici per addentrarsi nell'analisi delle relazioni tra i personaggi, alla luce delle quali i confini tra malvagità e 'mezzanità' possono sfumare, a seconda delle finalità della *fabula* e della prospettiva da cui si osservano le vicende, movimentando notevolmente la mimesi tragica. In una lunga postilla autografa Giraldis osserva infatti come Teseo (che la mitologia ci presenta come crudele per avere rapito e tradito Arianna) non soltanto ha il ruolo di consolatore di Ercole nell'*Heracle* di Euripide e nell'*Hercules furens* di Seneca, ma ha i requisiti del personaggio 'mezzano' nell'*Ippolito* euripideo, per aver subito l'inganno di Fedra e avere per tale motivo condannato ingiustamente il figlio. O ancora Tieste, malvagio per il suo adulterio con la cognata, è personaggio degno di compassione per la feroce vendetta di Atreo, che gli uccide i figli e gli offre in pasto la loro carne. Elettra, inoltre, nell'omonima tragedia di Sofocle, è qualificabile come 'mezzana' per la compassione derivante dalla sua 'umanità' (ad esempio il pianto sull'urna in cui ella presume siano contenute le ceneri del fratello), ma non certo per il suo essere matricida insieme a Oreste, elemento per il quale si classifica tra i malvagi. Clitemnestra ed Egisto, d'altra parte, sono del tutto malvagi e pertanto non possono essere protagonisti della tragedia³⁸. Giraldis vuol dimostrare nel contempo la

³⁶ GIRALDI, *Discorsi*, p. 315.

³⁷ *Ivi*, p. 239: «[Medea] non per errore (come già Ercole), ma volontariamente uccise i figliuoli in scena».

³⁸ La lunga postilla è una di quelle irrimediabilmente deturpate dalle forbici di un legatore settecentesco. Rinvio ai miei restauri congetturali, *ivi*, pp. 228-230.

complessità delle personalità individuali e il ruolo dei malvagi come antagonisti dei 'mezzani', che consente di tessere e sciogliere adeguatamente l'intreccio, come suggeriscono l'*Heracle* di Euripide e l'*Elettra* di Sofocle³⁹.

Proprio da questi ultimi esempi classici Giraldi trae supporto per promuovere la tragedia a lieto fine, ottenendo un grande successo di pubblico, ma suscitando forti perplessità e dissensi nel mondo accademico e tra gli aristotelici più rigorosi. Secondo Giraldi la pietà e il terrore, essenziali per la catarsi, possono essere infatti validamente suscitati anche dalle tragedie con epilogo felice, nelle quali, raggiunto l'acme della tensione drammatica, i nodi si sciogliono ed emerge la verità, gli innocenti si salvano e riescono a coronare i loro desideri, mentre i malvagi ricevono la giusta punizione per le colpe commesse, garantendo così l'efficacia del messaggio morale.

Quella postilla autografa ai *Discorsi* sulla funzione consolatoria della tragedia (ricordata da Horne a sostegno della tesi di un conseguente abbandono da parte di Giraldi della teoria del 'mezzano' in favore della rappresentazione di uno scontro più netto tra vittima innocente e tiranno⁴⁰) è in realtà indicativa della preferenza giraldiana per una *fabula* che metta in scena gli affanni degli individui 'mezzani' (quelli che hanno commesso qualche errore). Giraldi specifica, infatti, che, se è vero che gli spettatori possono trovare consolazione nel prendere atto dei rivolgimenti a cui è soggetta la condizione umana (immedesimandosi in coloro che, «senza haver commesso <pecc>ato sono incorsi nelle tribulazioni, come alla giornata ne veggiamo spessissime volte avvenire»⁴¹), l'insegnamento morale (obiettivo primario della tragedia) si può trarre soltanto dalle vicende di persone intermedie «fra buone et ree», e ribadisce con un'affermazione inequivocabile che «le buone sole non <sono> atte alla tragedia»⁴².

³⁹ *Ivi*, p. 236, dove Giraldi ricorda gli epiloghi con le rispettive morti di Euristo ed Egisto.

⁴⁰ HORNE, *The Tragedies*, pp. 32-33. Cfr. sopra, nota 4.

⁴¹ Giraldi ha con tutta probabilità in mente ARISTOTELE, *Retorica*, II 8, 1385b-1386b, sulle situazioni compassionevoli.

⁴² Cfr. GIRALDI, *Discorsi*, pp. 231-232 (riporto qui l'intero passo): «<Può> anco purgar gli ani<mi> la favola tragica da<lle per>turbationi che nasco<no> dalla infelicità de' casi <hum>ani, perché le miserie <q>ui spesse volte apport<ano> nelle aversità consola<tion>e agli afflitti. Laonde, <sen>tendo gli spettatori o co<loro> che leggono quali et <quante> siano le passioni de<gli huomini> et le revolutioni de<gli ani>mi loro, prendono al<quanto> di quiete nelle tur<batio>ni loro, conformandosi <con la> necessità, parendo lo<cro c>he non sia loro avenu<ta

Nelle tre tragedie con epilogo tragico (*l'Orbecche*, *la Didone* e *la Cleopatra*) le eponime protagoniste (ma anche le fondamentali figure collaterali di Oronte, Enea, Marco Antonio) si annoverano tra i personaggi 'mezzani' che peccano per imprudenza o ignoranza; nelle altre sei con epilogo felice (*Altile*, *Antivalomeni*, *Arrenopia*, *Epizia*, *Eufimia*, *Selene*), i difetti morali dei protagonisti risultano impercettibili, rispetto alla loro condizione di vittime degli intrighi di un malvagio. In quest'ultimo tipo di tragedie, in cui non si coglie sempre con immediatezza la consequenzialità del rapporto colpa/pena, l'autore offre, però, ulteriori spunti di introspezione psicologica dei personaggi, dislocando la linea intermedia di confine tra buono e malvagio, tradizionalmente vicina all'area connotativa della malvagità, in una posizione molto contigua a quella della bontà, e così dando maggiore rilievo al tema del rapporto tra fortuna, provvidenza e libero arbitrio. Si tratta di un'operazione parallela e strettamente correlata a quella che Giraldi compie abbattendo le barriere tra comico e tragico: l'introduzione della tragedia a struttura duplice, con epilogo lieto per gli innocenti, fa sì che l'unico elemento veramente discriminante tra commedia e tragedia sia costituito dall'ambientazione (popolaresca nel primo caso, regale nel secondo); viene sfumato nel contempo il discrimine tra 'mezzanità' e bontà, così come, nelle tragedie di impianto classico (con epilogo tragico) risultava sfumato il confine tra malvagità e 'mezzanità'.

Nelle favole tragiche a lieto fine, infatti, 'innocente' non è necessariamente sinonimo di 'buono' o 'virtuoso'; l'innocenza di chi subisce un sopruso è accompagnata, infatti, da una certa dose di atteggiamenti propri dell'individuo 'mezzano' (come ingenuità, smarrimento, passività, incapacità di reagire adeguatamente alle avversità e di rico-

co>sa fuori della conditio<ne d>ella natura humana. <La qu>ale naturalmente è sotto<posta> a tutti i colpi della <fort>una. Ma, quantunque <questa> opinione paia assai <ragio>nevole, a me nondimeno <p>iace più la prima, <per>ché le afflittioni che ca<dono> nelle tragedie, o sono <sopr>a persone scelerate, <com>e Euristeo, Egisto et <Clite>mnestra, et avenendo <lor> male, per gli loro mis<fatti>, non reca ciò consola<tione> alcuna a chi è in <tribul>atione, perché par <che> que' scelerati habbiano <giust>amente patita quella <pena>, ma loro giova bene <alqua>nto, veggendo a che <mal> fine giungono le scelerate<zze> et perciò si propongono <di ast>enersene, o vero che <siano> fra buone et ree <(per>ché le buone sole non <sono> atte a tragedia) le <pers>one sulle quali cadono <s>ciagure tragiche, et se tali sono, <quant>unque destino compassione negli animi di chi le vede o di chi le ascolta, avviene nondimeno ciò <per> colpa de' loro errori, et però non reca ciò consolatione a quelli, che senza haver commesso <pecc>ato sono incorsi nelle tribulationi, come alla giornata ne veggiamo spessissime volte avvenire».

noscerne le cause autentiche, abbandonano alla disperazione, all'odio o al timore o ad altre passioni pericolose, desiderio di morte), che espongono la vittima agli attacchi dell'antagonista, rendendola in qualche misura responsabile di ciò che le accade.

Il 'mezzano' è diverso dal malvagio perché, quando incorre in qualche errore più o meno grave, lo fa inconsapevolmente e senza malizia, e si distingue dal virtuoso, perché, anche qualora le sue azioni siano intenzionalmente rivolte al bene, l'esercizio della virtù è fuorviato o reso imperfetto dal mancato possesso di tutti quegli strumenti culturali e filosofici (propri dei sapienti), la cui acquisizione deriva da intenso studio e da una lunga esperienza di vita. 'Mezzani' colpevoli e 'mezzani' innocenti condividono quei tratti caratteriali che li distinguono dai malvagi e dai virtuosi. È spesso sufficiente, nella logica giraldiviana, alludere alla giovinezza dei protagonisti⁴³ per suggerire uno dei significativi requisiti della 'mezzanità', ovvero l'inesperienza. Gli eventi sfavorevoli, di solito interpretati dai personaggi come colpi della Fortuna, scaturiscono, nella realtà rappresentata sulla scena, da dinamiche sociali sfuggite al loro controllo razionale. L'efficacia della caratterizzazione del 'mezzano' dipende pertanto da un impianto drammaturgico atto a chiarire i moventi psicologici delle singole azioni. Mediante il fondamentale espediente dell'analepsi, il pubblico deve essere informato su quei fatti trascorsi che mettano in evidenza la dimensione psicologica dei protagonisti e il loro grado di consapevolezza e percezione della realtà, e il nesso tra responsabilità individuali e sviluppo delle vicende. La 'mezzanità' non può essere definita semplicemente *a priori*, ma è resa evidente via via, in modo problematico, dall'osmosi tra la descrizione del contesto socio-politico-culturale e la rappresentazione delle modalità e delle finalità delle azioni dei singoli personaggi, i cui presupposti ideologici, presentati in opposizione (con incisivi dialoghi o monologhi rivelatori delle varie facce di una stessa realtà), fanno emergere i nodi cruciali che i protagonisti non sono in grado di sciogliere.

⁴³ Ad esempio nell'*Epitia*, dove il podestà sottolinea l'inopportunità dell'assegnazione dell'amministrazione giudiziaria a un giovane, come è Iuriste (vv. 1-11: «Il mandar gioventù ne' magistrati / Ne' quai si debba amministrar giustizia / Altro spesso non è che por la spada / In mano d'uom che da furor sia tocco / [...]. Certa cosa è ch'a la gioventù manca / il lume de la mente, che discerne / Fra l'utile e l'onesto, e quando in vece / Di questo regna irrazional disio, / Sprezzata la giustizia se ne giace»). E ancora Angela, la sorella di Iuriste, fa riferimento alla giovane età di Epizia (vv. 478-479: «Figliuola mia, che madre per l'etate / Esser vi posso, e voi per l'età figlia [...]).»)

Alla base della peripezia tragica vi è sempre un meccanismo di moltiplicazione esponenziale degli errori («da un error ne nascon mille»⁴⁴), che suggerisce come anche da un peccato veniale possa scaturire una serie di conseguenze che sfuggono poi alle possibilità di controllo di una persona 'comune', non sorretta da tutte le virtù intellettive e morali, uniche risorse possibili nella vita umana per prevenire e contrastare gli eventi avversi. Nella tragedia con epilogo infelice è la morte del protagonista 'mezzano' a chiudere la catena degli errori, portando con sé le ragioni del riscatto morale (*Cleopatra*), della disperazione (*Didone*), della vendetta (*Orbecche*). Nelle tragedie a lieto fine i nodi dell'intreccio si sciolgono mediante una modifica dei rapporti di forza tra 'virtù' e 'fortuna', quando cioè si registra, da parte dei soggetti dell'azione, un recupero o un'assunzione (sollecitate dall'evolversi degli eventi stessi) degli strumenti di dominio razionale sulla realtà. Ma il messaggio edificante insito in questa finale divaricazione tra le sorti di innocenti e malvagi non può essere inteso correttamente senza tener conto dell'intero processo dell'azione drammatica e dei suoi complessi risvolti etici, sociali, politici. La fiducia nella giustizia divina che spesso accompagna le azioni dei personaggi in questo tipo di tragedie costituisce, peraltro, uno dei tanti ingredienti del dramma. In nessun caso, infatti, elementi sovranaturali o provvidenziali servono ad attenuare il grado di responsabilità dei personaggi, che risultano sempre, nel bene e nel male, artefici del loro destino. Secondo Gibaldi, infatti, i disegni provvidenziali non annullano, ma anzi sollecitano, l'esercizio del libero arbitrio e la scelta tra il bene e il male⁴⁵. Questa concezione è alla base degli intrecci, richiamando sempre l'attenzione del lettore / spettatore sull'incidenza dei comportamenti umani, anche quando la realtà possa apparire sconvolta da forze fatali invincibili o imperscrutabili. Tale aspetto, come ha opportunamente osservato Irene Romera Pintor, emerge persino nella tragedia *Didone*, pur trattandosi di un *plot* costruito su una *fabula* antica in cui il Fato gioca un ruolo predominante: con opportuni scarti rispetto al modello

⁴⁴ Cfr. *Didone*, v. 1950; e cfr. anche *Cleopatra*, vv. 301-302; *Eufimia*, vv. 1613-1614; *Selene*, vv. 369-372, 390, 1241-1242.

⁴⁵ Così Gibaldi scrive nei *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., *Dial.* III 65-66: «E so che la predestinazione è una ordinazione, nella mente divina, ab eterno, di quello che si dee far da noi, per grazia, in questa vita; ma con tutto ciò non voglio io mai rimanermi di tenere per cosa vera che la predestinazione non lega la libertà nostra, ma che si sta con lei il libero voler nostro. E credo che il nostro bene operare sia grato alla divina maestà e che le spiacciano infinitamente le operazioni cattive e che siamo per avere la mercede del bene e la pena del male».

virgiliano⁴⁶, Giraldi fa sì che sulla regina cartaginese ricada tutta la responsabilità delle scelte, secondo una filosofia in cui convergono il principio cattolico del libero arbitrio (contro la dottrina luterana della predestinazione)⁴⁷ e il concetto umanistico dell'*homo faber fortunae suae*⁴⁸.

Nelle proprie tragedie (ma anche in molte novelle e persino nel poema *Ercole*), Giraldi mette in scena le difficoltà che l'uomo (sia pure ai vertici della scala sociale) incontra nelle scelte esistenziali. La situazione di Ercole «al bivio», ispiratrice di tante iconografie e fondamentale nell'impianto allegorico edificante dell'*Ercole giraldiano*⁴⁹, si ri-

⁴⁶ Nell'*Eneide* il processo di innamoramento subito da Didone si innesca fatalmente dopo l'apparizione onirica di Enea, che fa vacillare il fermo proponimento della regina di restare fedele alle ceneri del marito Sicheo (*Aen.*, IV 9-30). Nella *Didone* giraldiana, invece, Giunone influisce, tramite un sogno, sulla sorella Anna, affinché induca Didone a risposarsi (*Didone*, I 4, vv. 288-291).

⁴⁷ Cfr. in proposito I. ROMERA PINTOR, *Introducción a GIRALDI, Didone*, cit., pp. XXIX-LXX, in part. alle pp. XLIX e LIV: «El cambio [sogno di Didone (Virgilio) / sogno di Anna (Giraldi)] es importante y característico de las convicciones de Giraldi, que resta así todo carácter de fatalidad al amor de Dido, devolviéndole a ésta la plena responsabilidad de sus actos. [...] Giraldi toma partido de manera inequívoca a favor del libre arbitrio. Defiende la libertad del hombre sobre sus acciones con la misma gallardía con la que un siglo más tarde lo hará Corneille, en Francia, en una obra que desafía la libertad humana y el poder decisivo del hombre sobre sus propios actos, como era nada más y nada menos que la tragedia *Edipo* [CORNEILLE, *Oedipe*]».

⁴⁸ Come altre eroine giraldiane, Didone è personaggio 'mezzano', incapace di discernere il bene dal male (cfr. *Didone*, vv. 611-663); perché la sua mente, offuscata dalla passione, non è in grado di percepire correttamente la realtà (*ivi*, vv. 664-672 e cfr. la relativa nota della ROMERA PINTOR: «el trágico error que comete Dido es el de no haber sabido interpretar los signos que se encotraban efectivamente ante sus ojos, al tener la razón ofuscada por sus propios deseos [...]»).

⁴⁹ Basti pensare alla situazione descritta nel canto primo dell'*Ercole*, dove l'eroe è sottoposto da Giove all'ardua scelta tra la dea Arezia e la dea Idonia, nomi grecizzanti che alludono all'alternativa tra virtù (ἀρετή) e piacere (ἡδονή): «Ma perché il figlio suo via più fermasse / il sommo padre a l'opre illustri e rare, / inanzi, ch'egli a le battaglie entrasse / e gli potesse Euristeo comandare, / volse che 'n via sola egli incontrasse / due dee, che lui mostrassero d'amare, / Arezia l'una, l'altra Idonia detta, / per veder de le due qual gli diletta» (GIRALDI, *Ercole*, Modena, Gadaldini, 1557, p. 8). La prima si presenta con un aspetto severo e un abito casto e dimesso, indicando la via dell'onore; la seconda, con la veste discinta, mostra tutta la sua bellezza fisica e attira l'eroe con la sua sensualità. Nel momento dello smarrimento dell'eroe, che si lascia soggiogare da Idonia, Arezia interviene svelandogli i pericoli che si nascondono sotto quelle lusinghe («i risi, i giuochi, le allegrezze, i canti / et quanto di piacer da costei viene, / tutto si muta al fine in doglia, in pianti», *ivi*, p. 11) e sollecitandolo a intraprendere la faticosa salita di un

propone in varie forme, cogliendo i protagonisti in momenti cruciali della loro vita, in occasioni di scelte difficili o di bilanci o in bilico tra la disperazione e la prospettiva di salvezza⁵⁰. Il motivo delle apparenze fallaci, che sviano l'individuo dal vero bene, fa da filo conduttore di tutte le tragedie, con costanti richiami alla vanità dei beni terreni, al valore del libero arbitrio e agli autentici obiettivi dell'esistenza umana⁵¹.

Si intravede la prospettiva delineata nei *Dialoghi della vita civile*, nei quali GiralDI interpreta i comportamenti alla luce degli equilibri che si instaurano tra le potenze delle anime: soltanto l'assoluto dominio della parte razionale su quella vegetativa e sensitiva consente all'uomo di riconoscere ed esplicare le proprie prerogative umane, accostandosi a Dio; in caso contrario, se prevale la componente irrazionale, l'uomo si

colle, la cui vetta costituisce l'allegoria del vero bene: «[...] gli mostrò con mano / un erto faticoso duro colle / che su 'l giogo tenea un bel colto piano / tutto pien di fioretti et d'herba molle, / ove la gloria, con sembiante humano, / tesse corone a chi colà s'estolle, / d'hedre, d'allori et di honorati mirti, / pregio immortale a' più felici spirti» (*ivi*, p. 12). Per il motivo di Ercole al bivio e per tutte le possibili fonti classiche è d'obbligo il rinvio a E. PANOFKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin, Teubner, 1930 (trad. ital.: *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di M. FERRANDO, Macerata, Quodlibet, 2010, soprattutto il cap. II, pp. 75-85).

⁵⁰ Cfr. ad esempio *Altile*, vv. 1090-1274; *Cleopatra*, atto I scena I, vv. 1-4; *Didone*, vv. 482-499; *Epizia*, vv. 1275-1418; *Eufimìa*, vv. 62-84; *Orbecche*, vv. 838-839; *Selene*, vv. 395 e segg. Per la *Cleopatra* è inoltre interessante rilevare come, contro tutta una tradizione storiografica e letteraria che vede in Cleopatra l'emblema della sfrenata ambizione e della lussuria, GiralDI faccia emergere l'aspetto umano della regina, ovvero la sua 'mezzanità', il suo aver errato per quella debolezza di ingegno che ella attribuisce al sesso femminile, ma che in realtà, secondo il punto di vista dell'autore, è propria di tutti coloro (siano essi uomini o donne, sovrani o sudditi, personaggi pubblici o privati) i quali non hanno imparato a dominare se stessi e perciò, come direbbe Dante, «la ragion sommettono al talento» (*Inf.*, v 39). Cfr. in proposito M. MORRISON e P. OSBORN, *Introduzione a GIRALDI, Cleopatra*, cit., pp. xxvi-xxvii.

⁵¹ Cfr. *Altile*, prol., 1-5; atto I, coro, vv. 521-583; atto II, coro, vv. 911-969; atto III, coro, vv. 1750-804; atto IV, coro, vv. 2548-626; atto V, coro, vv. 3505-13; *Anticalomeni*, prol., 1-50; atto II, vv. 771-92; atto IV, coro, vv. 2256-84; *Arrenopia*, prol., 32-34; atto I, coro, vv. 523-63; atto III, coro, vv. 2080-130; *Cleopatra*, prol., 28-39; atto I, coro, vv. 739-806; atto IV, coro, vv. 2598-638; atto V, coro, vv. 3057-72; *Didone*, prol., 36-46; atto I, coro, vv. 673-747; atto II, coro, vv. 1393-1467; atto III, coro, vv. 1981-2075; atto IV, coro, vv. 2568-673; atto V, coro, vv. 3207-3226; *Epizia*, prol., 1-19; atto I, coro, vv. 411-77; *Eufimìa*, atto I, coro, vv. 489-546; *Orbecche*, atto I, scena I, 97-157; atto II, coro, vv. 938-86; atto V, coro, vv. 3129-40; *Selene*, prol., vv. 1-53; atto I, coro, vv. 863-920; atto II, coro, vv. 1459-509; atto III, coro, vv. 2551-624; atto V, coro, vv. 3724-35.

assimila alle bestie o alle piante⁵². Queste disquisizioni filosofiche di matrice aristotelica e neoplatonica non si riducono mai, tuttavia, a meri enunciati dogmatici, essendo costante il richiamo alle difficoltà dell'uomo comune di un totale possesso degli strumenti culturali idonei all'esercizio razionale e alla conoscenza di sé medesimo; strumenti che si acquisiscono, appunto, nel tempo con fatica e impegno:

Questa cognizione di sé medesimo, tanto necessaria alla felicità, si ha dalla filosofia, la quale è detta scienza della verità e madre di tutte le scienze e di tutte quelle cose che alla beata vita appartengono, allo studio della quale si dee dare, con ogni diligenza, il giovane, per affinare l'animo e venire in cognizione della sua, poco meno che divina, natura. Perché, avendosi dalla filosofia la tranquillità e la quiete dell'animo, viene in noi il vero conoscimento di noi medesimi e, come il conoscere sé medesimo è cosa vie più di ogni altra appartenente alla sapienza umana, così è sciocchezza, vie più di qualunque altra maggiore, il lasciare questa tanto profittevole cognizione. E come da quella nascono tutte le virtù e tutti i beni, così da questa altra vengono, come da fonte, tutti i vizii e tutti i mali che nascono tra gli uomini⁵³.

Si tratta di un fondamentale postulato per la lettura di tutte le novelle degli *Ecatommisti*, un filtro attraverso il quale osservare il variegato campionario dei comportamenti umani offerto dai racconti. Ciascun personaggio opera secondo il grado di conoscenza di sé e della realtà circostante che è stato capace di acquisire: il risultato complessivo è costituito dalla rappresentazione dei vari livelli di esplicazione delle potenzialità dell'anima, dalla più bassa, ferina, da cui scaturiscono la violenza e la lussuria, a quella più alta, divina, da cui conseguono le manifestazioni emblematiche dell'esercizio delle virtù morali (clemenza, giustizia, continenza, liberalità, magnanimità). Tra questi due poli si collocano tutte le azioni intermedie, di quei personaggi che

⁵² Cfr. GIRALDI, *Gli Ecatommisti*, cit., *Dial.* III 218-219: «Devete adunque sapere che come coloro, della vita de' quali vi ho ragionato di sopra, per avere, per lo corrotto loro giudizio, informato l'animo di pessimo abito, tanto si allontanano dalla natura dell'uomo che si fanno simili alle piante e agli animali che son senza ragione, così quelli che si appigliano al vivere con ragione sono tra gli uomini come divini. Onde sono chiamati eroi, perché più di tutti gli altri si avvicinano a Iddio ottimo massimo, come quelli c'hanno atteso ad ornare di virtù quella parte di noi che ci fa simili alla natura divina, anzi, per meglio dire, che ci fa essere di lei partecipi, facendoci conoscere il buono, il bello, l'onesto e l'onorevole, e sempre ci chiama a quello che ci conduca al sommo bene, e questa è la mente e l'uso della ragione, che da lei, come da radice, procede».

⁵³ *Ivi*, *Dial.* III 20-21.

per inesperienza, imprudenza, ignoranza o altro, non possiedono la capacità di dominio razionale sugli eventi.

È impossibile comprendere gli *Ecatommiti* attraverso la lettura isolata di singole novelle o singole sezioni dell'opera: solo dall'insieme dei racconti, con il loro corredo di cornici e paratesti, e con il supporto dell'ampia trattazione dei *Dialoghi della vita civile*, si deducono i presupposti ideologici del rigoroso impegno pedagogico dell'autore⁵⁴. Analogamente risulta poco fruttuoso cercare di individuare la 'mezzanità' dei protagonisti delle tragedie attraverso un mero esame delle trame, delle battute o delle azioni descritte, perché l'idea di 'mezzanità' scaturisce, come fin qui si è osservato, dall'analisi dei processi della vita interiore dei personaggi, dalle intricate relazioni tra i personaggi stessi e tra personaggi e situazioni e, insomma, da complessi presupposti etico-filosofici.

La stessa considerazione può essere estesa, come anticipato all'inizio, alla commedia *Eudemoni* o alle novelle 'comiche' giraldische, dove i protagonisti incarnano pregi e difetti degli uomini comuni, le cui fragilità emergono in un quadro socio-culturale dominato dalla logica del potere e della conquista di beni effimeri. Per la composizione novellistica Giraldis non aveva alcun punto di riferimento teorico, non era vincolato da alcuna norma di tipo contenutistico o strutturale⁵⁵, ma poteva aver presente quel concetto di *medietas* relativo al comico, che si trova enunciato in un passo del *De oratore* ciceroniano, laddove l'autore invitava l'oratore a non prendere di mira, con le sue battute comiche, casi estremi di malvagità o miseria, ma soltanto i vizi degli uomini comuni, riscontrabili nella vita quotidiana⁵⁶.

Non vi è motivo per pensare che a un certo punto Giraldis avesse

⁵⁴ Rinvio, per questi aspetti, alla mia introduzione a GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, cit., pp. IX-LXXXV.

⁵⁵ Una teoria della novella sarà formulata, com'è noto, da Francesco Bonciani (*Lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574). È edita ora anche in N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda ed. accresciuta, pref. di D. MÉNAGER, Napoli, Liguori, 2009, pp. 131-164.

⁵⁶ Cfr. CICERONE, *De oratore*, 2, 238: «[...] quam ob rem materies omnis ridiculorum est in eis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum neque calamitosorum, neque eorum qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur; eaque belle agitata ridetur» ('il dominio del ridicolo, quindi, consiste in quei difetti che si riscontrano nella vita degli uomini né fortunati, né disgraziati, né degni di essere portati al supplizio per i loro delitti: sono questi i difetti che fanno ridere, se ben considerati'). Cito da M. TULLIO CICERONE, *Opere retoriche. I. De oratore, Brutus, Orator*, a cura di G. NORCIO, Torino, Utet, 1986², pp. 372-373, con qualche modifica nella traduzione.

voluto rinnegare la teoria del personaggio intermedio, che si rivela perfettamente funzionale agli obiettivi pedagogici sia nelle tragedie a epilogo tragico, sia in quelle a lieto fine, sia nella narrativa di qualsiasi forma o registro. E non sono emersi, peraltro, elementi veramente significativi per confutare la tesi di una coerente applicazione da parte di Giraldi del principio della 'mezzanità' o per affermare una netta frattura all'interno del suo percorso drammaturgico. L'analisi complessiva della produzione giraldiana induce al contrario a confermare l'affinamento delle teorie poetiche e della prassi della scrittura nella direzione di un potenziamento degli obiettivi pedagogici, con una costante attenzione alla costruzione di caratteri e situazioni compatibili con il costume moderno, agli equilibri tra letteratura ed etica, tra le esigenze della scrittura e le esigenze dei fruitori del testo. È vero allora che, come è avvenuto per gli altri aspetti dell'interpretazione del dettato aristotelico, anche l'applicazione della teoria del 'mezzano' è stata rivisitata alla luce dell'ideologia e delle istanze etiche dell'autore, divenendo, nell'itinerario poetico giraldiano, progressivamente più fluida, moderna, sempre più aperta alle sollecitazioni etico-politiche della società coeva.

SUSANNA VILLARI
(Università di Messina)

RENZO BRAGANTINI

*I conti con la storia:
Giraldi e i narratori di metà secolo*

The essay deals with the controversial relationship between history and fiction in Italian writers of novellas of the first half of XVth century. While Tuscan authors of short fiction choose to keep close to the comic tradition, Northern Italy ones such as Bandello and Giraldi face the challenge of writing tragic stories, and by doing so achieve European renown. Their option for historic subjects also implies an explicit moral to their tales.

Uno sguardo alle date delle prime stampe permetterà subito di orientarsi, e di fornire coordinate al discorso che segue. Vale la pena osservare da adesso che l'operazione, se gestita senza rigidi computi quantitativi (pur essi, a loro modo, capaci di spunti non trascurabili, ma da soppesare, come si vedrà, tramite l'allegazione di effettivi *specimina*), comporta anche la possibilità di offrire una geografia della narrativa italiana del primo e pieno Cinquecento, consentendo di gettare luce sulle postazioni raggiunte dal genere in quel periodo. Di massima mi atterrò alle raccolte più eminenti e a quelle di maggiore diffusione, ma non saranno da escludere altri apporti, purché funzionali allo scopo; in ogni caso escludo, ai fini della chiarezza dell'argomentazione, quei prodotti che per la loro vocazione ibrida (storie e cronache, dialoghi, ma anche poemi) possono esibire al loro interno segmenti chiaramente individuabili come racconti a sé stanti. So bene che, in un panorama articolato della narrazione cinquecentesca, tali prodotti (che implicano, a tacer d'altri, i nomi di Vettori, Ariosto, Aretino, Doni) dovrebbero senza eccezione comparire; ma a me interessa, date le peculiari e, nel Cinquecento, ormai secolari caratteristiche del genere novellistico, rifarmi a testi che manifestino senza incertezze, e pur con tutti i distinguo necessari, una qualche genealogia boccacciana. È infatti inscritta nel *Proemio* del *Decameron* la ricca serie di categorie narrative («cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo»; *Pr.*, 13) colla cui difficilmente accertabile patente di veridicità la

tradizione novellistica ha da sempre dovuto fare i conti¹. Ragione non ultima dello scarso peso che, nella borsa valori dei generi, sin dalle fondazioni romanze, la narrazione breve ha nei confronti di pratiche contrassegnate da indiscutibile marchio di nobiltà, a cominciare dagli esercizi lirici ed epici². S'intende che le stesse scarse e tardive attestazioni teoriche che la riguardano, databili ai primi anni Settanta del secolo (Sansovino, Bargagli, Bonciani), quando le corrispondenti dei generi "alti" sono ormai da tempo patrimonio comune, e gli esperimenti più audaci sul campo passati in giudicato, siano esito di quel dislivello.

Le date di stampa, dunque: Firenzuola, fiorentino inurbatosi nella Roma di Leone X e poi di Clemente VII, non vede la stampa degli incompleti *Ragionamenti*, apparsi nel 1548, cinque anni dopo la sua morte. Formatosi più o meno nello stesso periodo e nei medesimi luoghi, il modenese Molza, roso da quella incontentabilità che gli inibisce, lui lirico tutt'altro che secondario, di apprestare una silloge compiuta di rime, si arresta a sette narrazioni (una tra esse restando di incerta attribuzione), nessuna delle quali vede la luce lui vivente³. Un narratore ben più potente di entrambi (ma al tempo stesso frenato dalla sua impenitente, attardata municipalità) come Lasca, del tutto alieno dai tenui filosofemi coi quali Firenzuola si sforza di aggiornare la suppellettile decameroniana, comincia il lavoro alle sue *Cene* (delle quali non si può dire con certezza se esse ci siano giunte mutile o siano rimaste incompiute), stando alle testimonianze in nostro possesso, nel decen-

¹ Mi limito a rimandare a L. BATTAGLIA RICCI, «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, e a S. SARTESCHI, *Valenze lessicali di «novella», «favola», «istoria» nella cultura volgare fino a Boccaccio*, tutti e due in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI e R. BESSI, Roma, Salerno Editrice, 2000, rispettz. pp. 31-53, 85-108 (entrambi con bibliografia progressa).

² Cfr. M. PICONE, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1989, I, pp. 119-154, part. pp. 123-127 (cui rimando anche per la bibliografia sul punto).

³ Cfr. la *Nota ai testi*, in F. M. MOLZA, *Novelle*, a cura di S. BIANCHI, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 175-180. La prima novella dell'ed. BIANCHI appare a Bologna nel 1547, senza indicazione dell'editore; le novelle II-V, sempre dell'ed. BIANCHI, sono stampate a Lucca, Vincenzo Busdrago, 1549; le novelle VI-VII, tradite dal ms. Roma, Biblioteca Casanatense, 3890, sono giunte alla stampa solo all'inizio del Novecento (cfr. *Nota ai testi*, cit., pp. 175-177).

nio tra il 1539 e il 1549⁴; ma la prima stampa (e della sola seconda *Cena*) arriva due secoli dopo (1743). Se si pone mente al parallelo successo del Lasca commediografo e raccogliitore di canti carnascialeschi, l'ombra che avvolge l'attività del narratore si fa meno fitta. Giacché risulta evidente che il genere della commedia non solo non viene intaccato, ma, data la sua storia e la sua peculiare fisionomia (come l'esempio dell'Ariosto comico censurato da Machiavelli dimostra), precisamente dai sali locali riceve prestigio; al contrario nella prosa d'invenzione, il caso del Boccaccio selezionato da Bembo nelle *Prose* lo insegna chiaramente (dunque non di contrario tipologico, ma di contrario scalarmente determinato dal nuovo canone si tratta), un eccesso di esibizione del "parlato" concesso, e secolarmente connesso, al repertorio comico, attarda in modo cospicuo quella diffusione sovraregionale cui la narrativa cinquecentesca, per l'appunto su base bembiana, mira, e che è in definitiva assicurata dal fondo ciceroniano del dettato del *Decameron*, accuratamente distillato nelle *Prose*. Nulla di più distante dalla professione di fede di Lasca in una fiorentinità in nessun modo trascendentale, bensì perennemente in grado di rigenerarsi, e proprio facendo ricorso alla "favella" piuttosto che alla "lingua"; cioè a una condotta *ex professo* lasciata fuori dalla porta della normativa bembiana.

Attende la stampa per oltre due secoli anche il composito e interminabile novelliere (pur esso incompiuto, e di cronologia sfumata, certo dilatata nel tempo) del senese Fortini; solo a partire dall'ultimo decennio del Settecento si trascinano alcuni racconti, e l'unico tentativo ottocentesco di un'edizione integrale (i cui presupposti sono peraltro assai discutibili sul piano filologico) non giunge al termine. Occorre attendere la fine del Novecento per avere a disposizione l'effettiva prima e definitiva edizione, finalmente affidabile sul piano testuale, della raccolta⁵. Si potrà affermare, anche in questo frangente, che lo sperpero di stigmi locali cui Fortini indulge abbia, su un piano diverso ma parallelo alla scelta di Lasca, inibito l'accesso alla raccolta di un qualsivoglia pubblico. Quanto brevemente riattraversato in ogni caso conferma che la crisi del comico, che è crisi, nel caso in questione, essenzialmente ma non esclusivamente linguistica, precede o si accom-

⁴ Cfr. R. BRUSCAGLI, *Introduzione* ad A. GRAZZINI (IL LASCA), *Le cene*, Roma, Salerno Editrice, 1976, p. X.

⁵ P. FORTINI, *Le giornate delle novelle dei novizi; Le piacevoli e amorose notti dei novizi*, entrambe in 2 tomi, a cura di A. MAURIELLO, Roma, Salerno Editrice, rispettivamente 1988 e 1995.

pagna alle restrizioni controriformistiche, non ne è l'imperturbato riverbero.

Rimarrebbe da motivare il successo di un narratore come Scipione Bargagli, non meno ancorato alla locale tradizione senese: i *Trattenimenti* vedono la stampa nel 1587, e ancora nel 1591, in quella che, se non è forse a tutti gli effetti una nuova redazione, è certo una diversa stesura del testo. Ma per l'appunto, per quanto visceralmente legato alla cultura cittadina, Bargagli, cui, con il napoletano Costo, spetta il primato della novella accademica, aggiorna il proprio prodotto facendosi forte di una ininterrotta disquisizione sulla casistica amorosa, di cui i narratori della raccolta, mostrando conoscenza avvertita della sterminata trattatistica in materia del primo e pieno Cinquecento, fanno ampio sfoggio. Né si deve dimenticare il precedente del *Dialogo de' giuochi* del fratello Girolamo (uscito nel 1572 e giunto, prima dello scadere del secolo, a ben altre sei edizioni); non solo rassegna imprescindibile di un dato fondante della cultura senese, ma altresì vaglio critico delle narrazioni decameroniane, e si dica pure un primo sforzo di fissare una teoria della novella traguardata sul pubblico dei fruitori (benché la narrativa coeva sia, con l'eccezione dell'eslege Ariosto, affatto assente). Tutto ciò a non considerare la vena "patetica" tanto del *Dialogo* che dei *Trattenimenti*, motivo non marginale della presa dei due testi, in una fase di agguerrita ridiscussione degli statuti della narrazione comica.

Da spiegare resterebbe altresì il favore incontrato, anche fuori dai confini della penisola, da un narratore anomalo come Straparola⁶. Ma non pare eccessivo sostenere che precisamente l'aver saltato a piè pari, tramite l'elezione fiabesca, il fossato aperto tra storia e *fictio*, e l'essersi sottratto, per inettitudine preterintenzionale, all'*impasse* di una caratterizzata pronuncia del comico (nel suo sgusciare davanti ad ardui confronti, lo conferma proprio la isolata coppia bergamasca e pavana di V 3 e 4, non esente da appariscenti meticcianti), possano essere tra le cause di quel trionfo clamoroso della paraletteratura. Gli sbiaditi (quando esistenti) cronotopi delle sue narrazioni, allo stesso modo della scenografia di cartapesta messa su alla rinfusa nella cornice delle *Piacevoli notti*, non sono che il coerente esito di quella mancata assunzione di responsabilità. I tanti protagonisti atarassici (in ossequio al genotipo formale, non per cosciente scelta del narratore) nei confronti

⁶ Per notizie sulle traduzioni in francese, spagnolo, inglese (quelle in altre lingue europee sono più tarde) cfr. la *Nota al testo*, in G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di D. PIROVANO, 2 tomi, Roma, Salerno Editrice, 2000, II, pp. 814-816.

dell'estremismo dei propri esiti sono, in questo senso, altrettante maschere dell'autore⁷.

Ben diverso, perché differentemente radicato, il successo, anch'esso non solo nazionale, dei narratori settentrionali, Bandello e Giraldi in testa; dei quali si potrà dire che, in una tacita ma indiscutibile spartizione di campo coi toscani (su cui grava la responsabilità di amministrare, nelle mutate condizioni generate dalla norma bembiana, una ininterrotta tradizione comica), accettano consapevolmente (e vittoriosamente) la sfida del tragico: i loro corpi tumefatti, lacerati, mutilati, non per niente avranno ampia cittadinanza non solo nella narrativa, ma nella drammaturgia europea. La raccolta del primo, limitata alle iniziali tre parti, esce a Lucca nel 1554 (Vincenzio Busdrago), mentre la quarta parte uscirà dodici anni dopo la morte dell'autore (Lione, Alessandro Marsilii, 1573). Non ho alcuna intenzione di iscrivermi al gruppo, in tumultuosa (e pericolosa) crescita, dei praticanti della filologia della ricezione (che è naturalmente doverosa quando sia subalterna e ristretta alla storia di quella ricezione), ma non posso fare a meno di osservare che, scontato che la prima cosa da acclarare sia il testo così come è stato progettato e portato a termine dall'autore, non è permesso poi evitare il confronto col testo così come, tramite diverse usucapioni, si è venuto configurando nel tempo. Se lo scopo che mi sono proposto è anche quello di spiegare le ragioni degli insuccessi degli uni, e dei successi degli altri, per questi ultimi devo concentrare l'attenzione non solo sul testo autentico, ma anche sul testo effettuale; perché di fatto l'autentico (vale a dire, nel nostro caso, l'individuazione di spazi di manovra vantaggiosamente praticabili) è fattore decisivo dell'effettuale, e magari anche delle sue intenzionali esasperazioni. Mantenendo fermo tale punto, occorre allora specificare, limitandosi alle prime tre parti, che non è detto l'avvicinamento dei lettori coevi al testo bandelliano si verifichi proprio tramite la stampa indicata, che rimane unica nel Cinquecento. Ci sono buoni motivi, anzi, per sospettare che esso sia in molti casi avvenuto sulla base dell'edizione curata da Ascanio Centorio degli Ortensi (Milano, Giovanni Antonio degli Antonii, 1560; riproposta a Venezia, Camillo Franceschini, 1566, per le cure di Alfonso Ulloa). Centorio è curatore tutt'altro che asettico, se interviene non solo effettuando potature nel *corpus* novellistico, ma

⁷ Sulla impassibilità dei protagonisti straparoliani cfr. G. MAZZACURATI, *La narrativa di G. F. Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in ID., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. PALUMBO, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 151-189 (part. p. 180).

eliminando sistematicamente le lettere dedicatorie (soppiantate da «sensi morali»), e riscrivendo, con capillari interventi e chirurgiche suture, il testo⁸. Tuttavia, occorre dire che il suo rifacimento (di questo a tutti gli effetti si tratta), se altera in modo irreparabile la *facies* del testo, piallandone rigorosamente ogni marca di oralità cortigiana, non tocca più che tanto la lezione estraibile dalla raccolta. Le vicende comiche e i motti nelle *Novelle* bandelliane ci stanno, come usava dire, a pigione, e sono inevitabile pedaggio alla tradizione del genere e ai suoi spicilegi castiglioneschi; mentre a emergere, e soprattutto a decretare il successo dello scrittore anche fuori d'Italia (le *Histoires tragiques* voltate in francese da Boaistuau e Belleforest, il *Palace of Pleasure* di William Painter), sono le vicende patetiche e gli esiti tragici, sparsi a piene mani nel testo.

Presentando, nel suo *Advertissement au Lecteur*, la propria versione, Boaistuau sa bene di non poter far leva su una qualche eccellenza linguistica, e non solo per le esplicite dichiarazioni di Bandello in proposito:

[...] ne trouver mauvais, si je ne me suis assujetty au style de Bandel: car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, et ses sentences tant maigres, que j'ai eu plus cher la refondre tout de neuf, et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulement prins de luy, que le sujet de l'histoire, comme tu pourras aisement decouvrir, si tu es curieux de conferer mon style avec le sien. Au rest, j'ai intitulé ce livre de titre tragique, encores que (peut estre) il se puisse trouver quelque histoire, la quelle ne respondra en tout à ce qui est requis en la tragedie: neantmoins, ainsi que j'ai esté libre en tout le sujet, ainsi ai-je voulu donner l'inscription au livre, telle qu'il m'a pleu⁹.

Non troppo diversamente si comporta François Belleforest, nella

⁸ Cfr. R. BRAGANTINI, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio*, in *Id.*, *Vie del racconto. Dal 'Decameron' al 'Brancaleone'*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 71-88. U. Rozzo, *Bandello, Lutero e la censura*, in *Gli uomini, le città e i tempi di M. Bandello*, II Conv. Internaz. di studi, Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria, 8-11 nov. 1984, a cura dello stesso, Tortona, Centro Studi "M. Bandello e la cultura rinascimentale", 1985, pp. 275-300, ritiene verosimile che l'operazione di Centorio possa nascere dalla vicinanza di quest'ultimo con ambienti domenicani e forse inquisitoriali milanesi, desiderosi di evitare la condanna dell'opera di un vescovo (cfr. *ivi*, part. p. 288).

⁹ XVIII *Histoires tragiques, extraites des œuvres italiennes de Bandel, et mises en langue françoise*, Lyon, Benoist Rigaud, 1596, cc. 4v-5r.

dedica a Charles-Maximilian, duca d'Orléans, della sezione da lui tradotta. Ma andrà notato che la qualifica di "storico" attribuita a Bandello introduce un punto importante, atto a riscattare il genere novellistico da una delle accuse più correntemente mossegli:

Ceste esperance [quella di averlo al suo fianco nella restaurazione delle lettere francesi] [...] m'a faict enhardir de presenter à vostre excellence la continuation de quelques histoires tragiques, extraites d'un auteur italien, assez grossier, mais qui toutesfois pour le merite de l'invention, et verité de l'histoire, et pour le fruit que l'on en peut tirer, ne doit estre privé de l'honneur, ni la jeunesse françoise du proffit d'estre mis en nostre langue. [...] Or mon Bandel [...] sans faire tort à personne, peut porter le titre d'historien, en faisant ses comptes, veu qu'il a recueilly plusieurs belles et notables histoires, qui sont ou advenues de nostre aage, ou qui n'en sont guères elongnées¹⁰.

La selezione di Boaistuau e Belleforest accoglie, nell'ordine, i seguenti testi bandelliani: II 37¹¹; I 10; II 9; II 12; I 42; II 44; II 27; I 24; III 52; I 51; I 44; II 15; III 17; II 14; I 52; II 33; III 33; I 27. Un rapido controllo dimostra che la scelta è esclusivamente all'interno del registro tragico (con corollari orrorosi), o al più, in alternativa, del patetico. Ma agli occhi dei due traduttori-riscrittori, non meno che a Bandello e al suo pubblico, è chiaro che, allo stesso modo che l'autore si distanzia dal modello boccacciano per questioni di lingua e di stile, se ne allontana per una ricerca di veridicità storica diversa da quella rintracciabile nel *Decameron*. Se nella maggior parte dei casi il termine «istoria» designa genericamente l'atto della narrazione, vi sono altre occorrenze dove a esso pertiene senza dubbio uno statuto diverso, un quoziente di verità di spettanza appunto della storia e della cronaca, pur se da queste ultime distinto. Nelle dediche al lettore della prima e della terza parte tale presa di posizione è manifesta:

Molte [*scil.*: novelle] ne ho a Vulcano consacrate; quelle poi, che da la vorace fiamma si son potute schermire, non avendo io servato ordine

¹⁰ *Ivi*, cc. 151v-153r.

¹¹ Si tratta dell'unica novella (sul totale di 214) di cui ci sia giunto un manoscritto autografo, latore di una prima redazione del testo, discussa e pubblicata in C. GODI, *Per il testo delle 'Novelle' di M. Bandello. La 2*, 37 (96). I. *Il ms. autografo di Tolosa*, e II. *Edizione critica e fonti*, «Aevum», rispettz. LVIII 1984, pp. 499-515, e LIX 1985, pp. 482-538; cfr. anche R. BRAGANTINI, *Per il testo di una novella di Bandello (con restauri a un'altra)*, in *Studi sul Rinascimento italiano-Italian Renaissance Studies*, In memoria di G. Aquilecchia, a cura di A. ROMANO e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2005, pp. 227-262.

veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme [...]. E se bene io non ho stile, che il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta¹².

[...] non avendo potuto servar ordine ne l'altre [*scil.*: novelle], meno m'è stato lecito servarlo in queste. Il che certamente nulla importa, non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati¹³.

Le due dichiarazioni vengono a dirci non che Bandello non ritiene di aver fatto opera di storico, ma che la storia cui è interessato non è necessariamente quella reperibile nei grandi monumenti storiografici antichi e a lui coevi, dovendosi caso mai apparentare alla tradizione dei *faits divers*¹⁴. Nella dedicatoria di I 12 (la vicenda di Pia de' Tolomei) l'autore asserisce che la «novella è istoria, de la quale fa menzione Dante nel Purgatorio»¹⁵; si capisce bene che la dichiarazione, attesa la indeterminatezza del cenno dantesco (che ha infatti messo in difficoltà i commentatori antichi) basti per lui a convalidare non tanto l'autenticità indiscutibile del fatto, ma della sua trascrizione, invece sostenuta da puntelli libreschi. La programmatica scelta del discreto in luogo del continuo è perciò, qui come di massima nel testo, una diversa ma non inferiore opzione per il vero (magari anche in versione cronachistica), garante dell'attenzione del costante punto di riferimento della raccolta, il pubblico cortigiano; rimanendo beninteso nello spa-

¹² Si legge in *Tutte le opere di M. Bandello*, a cura di F. FLORA, 2 voll., Milano, Mondadori, 1966⁴-1972⁴, I, pp. 3-4. Ho introdotto una minima modifica nella trascrizione.

¹³ *Ivi*, II, p. 247. Vale la pena rimarcare (perché la cosa non è notata nei commenti correnti alle *Novelle*) che i due passi probabilmente fondono (benché nel primo caso si tratti di *topos*) F. PETRARCA, *Familiars*, I 19 (sulla scorta forse di OVIDIO, *Tristia*, IV 10 61-62), con la dichiarazione d'intenti di Plinio il Giovane (divariata nelle due premesse bandelliane), all'inizio delle sue *Epistulae*: «Frequentur hortatus es, ut epistulas, si quas paulo curatius scripsissem, colligerem publicaremque. Collegi non servato temporis ordine (neque enim historiam componebam), sed ut quaeque in manus venerat».

¹⁴ D'obbligo il rimando a A. CH. FIORATO, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.

¹⁵ *Tutte le opere di M. Bandello*, ed. F. FLORA cit., I, p. 141. Sul rapporto tra novella e storia in Bandello cfr. S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, pp. 78-101.

zio del verosimile una larga parte dei suoi racconti. Bandello non è certo il greve Erizzo, talmente preoccupato di nobilitare col ricorso alla storia antica la *fictio* dei 36 *avenimenti* che costituiscono le sue *Sei giornate* (stampate a Venezia nel 1567), che in ben 25 casi essi hanno il loro riconoscibilissimo ipotesto in Erodoto, Tucidide, Livio, Valerio Massimo. Ma se, nel primo lacerto allegato, Bandello parla di «istoria», associandola a «cotesta sorte di novelle» (che egli intende dunque distinte dalle correnti, se non dall'esercizio novellistico *tout court*), è indubitabile che tale tipo di racconti (spesso allineato alla contemporaneità) possa per lui aspirare a una patente di verità ben diversa da quella per solito attinta dal genere. Lo accerta un'altra dichiarazione, inserita nella dedica a Emilio degli Emili (volgarizzatore dell'*Enchiridion* erasmiano; 1531) della novella II 11 (contenente importanti notizie sulla dispersione della propria biblioteca, avvenuta a opera di soldati spagnoli):

[...] m'è stato detto che in due cose sono [*scil.*: le novelle] biasimate. Dicono per la prima che non avendo io stile non mi doveva metter a far questa fatica. Io rispondo loro che dicono il vero che io non ho stile, e lo conosco pur troppo. E per questo non faccio profession di prosatore. Ché se solamente quelli devessero scrivere che hanno buon stile, io porto ferma openione che molti pochi scrittori averemmo. Ma al mio proposito dico che ogni istoria, ancor che scritta fosse nella più rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterà il suo lettore. E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole ma vere istorie¹⁶.

L'accenno a «queste mie novelle», dove il dimostrativo fa aggio sul possessivo, ancora rimarca il discrimine. La seconda accusa, che qui non ci interessa, è quella (ricorrente nelle vicende del genere) della scarsa onestà¹⁷. Così come dalla prima, Bandello si difende anche dalla seconda appoggiandosi al non esplicitato ma avvertibile precedente boccacciano (cfr. *Decameron*, IV Intr., 39; e *Concl. Aut.*, 11-16). Ma affatto peculiare è invece, tramite il ricorso alla classica distinzione tra *res* e *verba*, il contrassegno storico, mai inalberato con tanta spavalderia da un esercente della *narratio brevis*.

Tutto ciò concerne i conti con la storia in quanto modalità narrati-

¹⁶ *Tutte le opere di M. Bandello*, ed. F. FLORA cit., I, p. 778.

¹⁷ Sulla questione cfr. E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di M. Bandello*, Prefaz. di M. GUGLIELMINETTI, Roma, Carocci, 2005, part. pp. 155-191 (ma il libro è importante anche per il rapporto tra storia e *fictio* novellistica).

va, fonte e motore di successiva trascrizione novellistica. Ma altri conti è obbligato a fare il narratore mediocinquecentesco, in epoca in cui i ranghi sociali si serrano progressivamente, e questi riguardano non più le diverse ipotesi di impaginazione del reale, ma la lezione estraibile dalla sua storia, da quella narrazione che non necessariamente per mezzo di un lasciapassare storico ricava il suo quoziente di verità. Qui il terreno si fa saldo, giacché, dopo aver prevedibilmente accampato, nella dedica ai lettori della prima parte, la coppia oraziana dell'utile congiunto al diletto, lungo l'intero percorso Bandello non consente alcuna incertezza. Scontata la porzione di pertinenza del diletto, l'utile è in funzione eminentemente apotropaica nei confronti degli eccessi, e quanto ereditato dall'ambiguità narrativa boccacciana viene incanalato in sensi inequivoci. L'esplicitezza è tale, e di tale frequenza, da dispensare il più volenteroso antologizzatore. Il che vale non solo in relazione alle storie più truculente (dove la permeabilità delle classi è interdotta, e, se praticata, crudelmente punita), ma anche nella più ovvia circoscrizione novellistica dell'amore (va da sé che le due traiettorie si intersechino spesso)¹⁸. Come il suo amato (ben più amato di Boccaccio) Petrarca, Bandello, parallelamente a ciò che accade con la sua attività di rimatore, fa un passo indietro, nel suo caso verso l'esemplarità patetico-tragica della narrativa umanistica, per poterne fare uno in avanti¹⁹.

Che Giraldi per quest'ultimo aspetto, provvisoriamente etichettabile come la necessità di una morale esplicita, possa essere accostato a Bandello, è pacifico; ma affatto diverso ne è il tragitto. Su questioni di lingua non è il caso di insistere, tanto è manifesta la posizione giraldiviana in materia, e basterebbero da sole le insistite agnizioni decameroniane (che si situano quasi tutte all'interno della recinzione bembiana delle *Prose*, attenta a escludere il Boccaccio comico e dialogico) a comprovarlo. Ma già la scelta dell'incorniciamento degli *Ecatommitti*, che si rifà al precedente boccacciano, inalvea il discorso della raccolta verso una pronuncia che esclude il relativismo della conversazione

¹⁸ Si legge infatti (esempio tra i tanti) nella dedicatoria di II 9 (nientemeno che la novella di Giulietta e Romeo): «[...] perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi» (*Tutte le opere di M. Bandello*, ed. F. FLORA cit., I, p. 727).

¹⁹ Per formazione e cultura del Bandello rimatore rimando all'*Introduzione* del curatore a M. BANDELLO, *rime*, Ediz. e commenti a cura di M. DANZI, Modena, Pannini, 1989.

cortigiana, e si assesta piuttosto, anche quando da quella assuma la casistica, in spazî che si avvicinano alla discussione accademica e alla trattatistica coeva. Non altrimenti si può spiegare la posizione preminente di Fabio, che aggiorna, in veste di *princeps sermonis*, il rapporto paritario dei dieci narratori decameroniani, così come analoga posizione assume Lelio nei tre *Dialoghi della vita civile*²⁰. Anche per un narratore come Giraldi, soprattutto dopo il precedente di Bandello, il dilemma del rapporto con la storia, e quello della sua conseguente trascrizione, è passaggio ineludibile, e non si esaurisce colla narrazione della catastrofe del Sacco²¹. Né tale punto può essere risolto con un semplice regesto di fatti. Ciò che importa è rendere ragione della massiccia presenza del fenomeno e, fin dove possibile, delle sue modalità di attuazione²².

Di fronte alla massa fluviale delle raccolte di Bandello e Giraldi è impossibile dare adeguato conto dei tratti comuni e di quelli individui (sempre che essi possano essere sceverati). Scelgo perciò di trattare un racconto (meglio, una serie di racconti) dei due narratori, che deriva

²⁰ La definizione di *princeps sermonis*, su base aristotelico-ciceroniana, è non per niente della teoria dialogica cinquecentesca; cfr. C. SIGONIO, *Del dialogo*, a cura di F. PIGNATTI, Prefaz. di G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 178-184; e R. GIRARDI, «*Elegans imitatio et erudita*»: *Sigonio e la teoria del dialogo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (1986), fasc. 523, pp. 321-354.

²¹ Cfr. L. RICCÒ, *Il "Sacco" giraldiano e la tradizione dell'orrido cominciamento nella novella cinquecentesca*, «Studi italiani», II (1990), pp. 5-50.

²² Occorre rimarcare come, per un aristotelico come Castelvetro (per molte ragioni ben presente a Giraldi), di lì a poco (ma la data di stampa, 1570, è parecchio posteriore all'inizio del suo lavoro di commento), *L'inventio* che si esercita sulla materia derivante dalla storia è degna di maggior lode di quella che non si attenga ad alcun precedente: «Giudico [...] che il formatore della favola della tragedia e dell'epopea presa dall'istoria, co' nomi reali veri, non sia da essere stimato minore poeta che il formatore della favola contenente tutte le cose e tutti i nomi imaginati; anzi peravventura dee essere stimato maggiore, perciocché le cose avvenute, alle quali il predetto formatore riguarda nel costituire la favola dell'epopea e della tragedia, non sono tante né distese in modo che gli sciemino la fatica del trovare [...]. [...] Ma ci è un'altra difficoltà [...] nell'azzioni prese dall'istoria, la quale cessa nell'azzioni imagnate, e è questa: che le vie e i mezzi da menare a compimento l'azzioni prese dall'istorie conviene che sieno pochi di necessità, essendo stati più volte occupati da' primi poeti, e essendo state trovate dagli altri le cose più convenevoli e più maravigliose e adoperate, in guisa che fa bisogno che altri sia valentissimo trovatore e che per poco trapassi la condizione umana, se vuole meritare nome di degno poeta in azione presa da istoria» (L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, I, pp. 286-87, 288).

dalle stesse fonti. Si tratta dell'episodio di Lucrezia, narrato da Livio (I 57-59). Ma con quali sottili strumenti debbano essere trattate le riaccenuazioni, è mostrato dal fatto che i commentatori decameroniani ancora non si danno per inteso che almeno l'inizio di quel racconto, il dopocena dei figli del re Tarquinio che avvia il discorso sulla fedeltà delle mogli, serve a Boccaccio per il geniale trapianto mercantile della novella di Bernabò e Zinevra (*Decameron*, II 9), voltata ad esito fausto²³. Tanto Bandello che Giraldi tornano sull'episodio a più riprese. Bandello lo riattualizza nella novella di Giulia da Gazuolo (I 8), già accennata nel *Cortegiano* (III 47), e poi lo narra distesamente più oltre (II 21), facendolo raccontare per l'appunto da Castiglione. In quest'ultimo frangente, giusta l'intestazione della novella (*Sesto Tarquinio sforza Lucrezia ed è cacciato da Roma col padre e fratelli e dannato a perpetuo essilio*) la fonte è seguita da presso (ma si avverte qualche eco agostiniana, del resto già indicata nella dedicatoria; *De civitate Dei*, I 19), anche se la stringatezza del dettato si allunga in interminabili monologhi. I cenni delle dedicatorie e la figura di Castiglione sono tuttavia gli unici indizî che consentano di gettare un ponte tra le due narrazioni; fedele alla sua scelta di essere un trascrittore di *faits divers*, Bandello non cerca altro collante che il ritmo desultorio della conversazione cortigiana, e lascia che il suo crogiuolo accolga senza differenze, che non siano quelle della fedeltà alla fonte, il suicidio di Giulia e quello di Lucrezia.

Al precedente liviano Giraldi si riaggancia ben quattro volte: IV 4 (Publio e Iforomena), V 10 (Riccio Lagnio e Modesta), V *concl.*, 21-69 (Silvio e Leuca, e Orso), VIII 7 (Semne). Nessuna di esse è avvicicabile ai paralleli esercizi bandelliani, tanto meno al secondo. Soprattutto conta verificare che Giraldi, anche in questo fedele all'asse portante del genere (e a Boccaccio *in primis*), agente in direzione opposta al puntilismo narrativo bandelliano, dispone i quattro racconti in linea progressiva; s'intenda cioè che la progressività è garantita da un dialogo interno alle sue fonti. Iforomena, accortasi tardi della propria ossessiva gelosia, si uccide dopo essere caduta nel tranello ordito dal servo; Riccio Lagnio, dopo aver svenato e violentato Modesta, cade in preda a una follia autodistruttiva, mangiando le proprie carni. Più fedele al racconto di Livio l'episodio di Silvio e Leuca, e di Orso. Quest'ultimo, acceso della moglie di Silvio, la violenta mentre il mari-

²³ Cfr. G. VELLI, *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. BRAGANTINI e P. M. FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 222-248 (part. pp. 232-235).

to è assente per ragioni di stato, causando così il suicidio della donna, che si trafigge di fronte a Silvio, richiamato in patria precipitosamente da una missiva di quella. Infine, la vicenda di Semna, vedova siciliana nella quale giustamente Villari individua anche tratti della biblica Giuditta²⁴; la donna si vendica del capitano nemico, e provoca la rivolta della sua terra che scaccia gli usurpatori (per questo tratto la vittoriosa ribellione di Betulia e quella alla stirpe dei Tarquini si sovrappongono). Ma la conclusione del racconto si differenzia dalle precedenti, giacché Semne viene persuasa dai parenti, di fronte ai quali vuole uccidersi, a continuare a vivere, cosa che farà, richiudendosi in convento. Difficile non vedere in questa netta divaricazione dalla fonte il peso della riflessione agostiniana sul noto episodio. Nel *De civitate Dei* Agostino si sofferma sulla vicenda di Lucrezia, comparandola con la fermezza delle donne cristiane che, in identiche situazioni, non hanno punito in sé il delitto di altri, mentre Lucrezia gli appare aver agito per debolezza della vergogna, piuttosto che per amore dell'onestà: «Quod ergo se ipsam, quoniam adulterum pertulit, etiam non adultera occidit, non est pudicitiae caritas, sed pudoris infirmitas» (*De civitate Dei*, I 19-20; il passo a I 19 3). Disponendo in *climax* le quattro novelle (e suturando implicitamente i varchi disseminati nei lacerti bandelliani), Giraldi fa sì che la storia in quanto modello di scrittura veridica sia riassorbita nella morale della storia, da leggere all'interno della ortopedizzazione cristiana del suicidio di Lucrezia. In questo non diversamente da quanto accade nel *Decameron*, Giraldi chiede al lettore di farsi parte attiva per traguardare zone diverse ma collegate del libro, per addivenire a una lettura di esso *iuxta propria principia*.

Per averne conferma ci si deve rivolgere ai paratesti: essi costituiscono uno snodo nevralgico per penetrare nell'officina del testo, e forse nella sua stessa scalarità cronologica. L'indirizzo di Arlenio Arnoldo a' *gentili spiriti*, che è presumibile sia stato concertato con l'autore, offre un ritratto fedele del libro, sottolineandone, su base aristotelica, lo statuto di verosimiglianza (perciò preferibile alla verità della storia stessa), e orientando il lettore verso le finalità pedagogiche della raccolta:

Eccovi, nobilissimi spiriti, il fine degli *Ecatommiti*, ne' quali vederete che l'auttore, favoleggiando, altro vi ha posto per entro, che favole, quantunque essi abbiano da cento favole il nome. Però che poche sono

²⁴ Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 2012, III, p. 1500 n. 1.

le cose che alla vita umana appartengano che in questa opera, non men varia che utile, non ne abbiate gli essempli, come in istoria disposti. E forse più utilmente che nelle istorie, quanto queste vi pongono le persone sotto gli occhi quali sono e negli *Ecatommiti* gli avete quali dovrebbero essere²⁵.

Quanto alla lettera di Bartolomeo Cavalcanti (datata 3 maggio 1560), vero manifesto di una lettura controriformistica del *Decameron*, e degli stessi *Ecatommiti*, basterà qui estrarre pochi passi:

[...] posto che io non abbia veduto, in questa bella fatica, cosa che non meriti loda, mi sete parso meraviglioso nel muovere gli affetti e specialmente i dogliosi. E vi prometto che in molti luoghi mi avete fatta tanta forza che appena ho tenute le lagrime. Grande in alcun luogo è stato il Boccacci in questa parte, ma vi so dire io che gli avete stretto i centolini! E bella ho giudicata l'occasione che avete presa di introdurre, doppo la quinta deca, i tre *dialoghi della vita civile*, i quali ho veduto avere acquistato molto dalla prima volta che gli vidi in Ferrara, che ha forse diece anni. E mi è ben parso questo altro episodio che quello delle pappere. [...] Oltre di ciò dalle favole vostre, delle quali molte portano seco la istoria, si ha larghissimo campo di comporre e comedie e tragedie, che sono dette maestre della vita [...]²⁶.

Il riferimento alle «pappere», cioè alla novella di Filippo Balducci (*Dec.*, IV *Intr.*, 12-29), si presta ad alcune considerazioni. Neppure è da escludere che il deprezzamento riguardi la brevità della narrazione, e che la lode che per contrasto ne deriva a Giralardi (che di simili incoraggiamenti non ha certo bisogno) includa anche la sua predilezione per la complessità degli intrecci e per la stessa estensione dei racconti²⁷. Ma ben più interessa che la censura tocchi l'allusività critica dell'episodio boccacciano. Nel *Decameron*, come ha mostrato una volta per tutte Neuschäfer, è caratteristica la tendenza a intervenire sul portato della tradizione, riscrivendone l'esemplarità del dato tipico e fornendone una lettura problematica²⁸. Proprio ciò che sembra mancare nella

²⁵ Arlenio Arnoldo *a' gentili spiriti*, 2-3, in GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, ed. VILLARI cit, III, p. 1840.

²⁶ *Lettera del signor B. Cavalcanti*, 9-11, 14, in GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, ed. VILLARI cit, III, pp. 1885-86, con transizione della celebre sentenza ciceroniana (*De oratore*, II 9 36) dalla storia alla narrazione e alla drammaturgia a base storica.

²⁷ Per tali dati caratterizzanti la raccolta cfr. G. PATRIZI, *Giralardi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli 'Hecatommithi'*, in *La novella italiana*, cit., II, pp. 885-899.

²⁸ Cfr. H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der*

riscrittura boccacciana della novelletta delle papere, da intendersi infatti come risposta polemica ai detrattori. Boccaccio, per una volta, e sotto la sua stessa giurisdizione anziché per bocca dei narratori, fornisce una morale esplicita, a indicare che gli oppositori non potrebbero intendere un testo che, come gli altri del *Decameron*, demandi la responsabilità interpretativa al lettore (sarà anche per questo motivo che egli designa l'episodio come «non una novella intera [...] ma parte d'una»; IV *Intr.*, 11); che tale morale, chiamata a sancire l'invincibilità delle pulsioni naturali sulle costruzioni culturali («[...] sentì [*scil.*: il padre] incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno [...]»; IV *Intr.*, 29), debba sembrare a Cavalcanti poco meno che oltraggiosa, è indubitabile. Per motivi non molto diversi Giraldi, sia pure su altre vie rispetto a quelle percorse da Bandello, si volge anch'egli consapevolmente indietro, tornando alla tipicità del racconto esemplare e assumendo in proprio la responsabilità della lezione che si può estrarre dal racconto.

RENZO BRAGANTINI
(Università "Sapienza" - Roma)

Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit, München, Fink, 1969, part. pp. 12-16.

CORINNE LUCAS FIORATO

Giraldi Cinzio e il suicidio negli Ecatommiti

In Giraldi Cinzio's *Ecatommiti*, the theme of suicide, which recurs more frequently than in other *novellieri* of Cinquecento, greatly emphasizes the inner self, the sense of shame and guilt. By favouring a self-destructive behaviour these feelings transform the traditional character of the tragedy since they promote heroes with a melancholic nature. The narrative, conceptual and the paratextual elements of the collection, which draw inspiration from recent educational and medical developments, betray a certain acceptance of the act of killing oneself, and thus approach the subject in a way that is out of keeping with the traditional damning attitude of the Church.

È ben noto che una delle peculiarità del novelliere di Giraldi è l'assenza di quel filone satirico contro la Chiesa e i suoi protagonisti, il quale fino allora aveva nutrito una parte cospicua dei racconti brevi (quali gli *exempla* di autorevoli predicatori)¹. Scompare, in quanto fonte di comicità, un ricco materiale narrativo religioso in cui abbondavano spiriti, morti e risuscitati, apparizioni e visioni dell'aldilà, Paradiso ed angeli, Purgatorio, Inferno e diavoli. Abbandonati monaci, abati e preti lubrici, il comico si riversa spesso su capri espiatori forestieri, stranieri (la xenofobia imperversa negli *Ecatommiti*), sulle meretrici, le mogli infedeli, i figli ingrati, i genitori indegni. Si è detto che tale occultazione di motivi narrativi comici in rapporto con la Chiesa rendesse conto di un clima di censura controriformistico sempre più diffuso dalla metà del secolo in poi. È vero, ma non basta. Osserviamo una secolarizzazione della morale cristiana, e un'interiorizzazione abbastanza notevole di tutto quello che riguarda la coscienza umana. Le visioni dell'aldilà diventano i fantasmi di cervelli malati e sregolati, le immagini mentali di donne desiderate, di ricchezze sperate, di defun-

¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

ti indimenticabili. Il concetto di colpa è molto presente nei racconti, eppure il personale ecclesiastico, di solito incaricato della gestione dei peccati, è quasi assente dalle novelle. Acquistano una grande importanza non solo i tormenti della coscienza, ma anche, più in generale, i meccanismi dell'intelletto. Come ho già scritto tempo fa, il mondo dell'immaginazione², del pensiero occupa uno spazio immenso nella raccolta di Giraldis. Un indizio linguistico significativo a questo riguardo è l'uso di tempi verbali quali il condizionale, il congiuntivo, il futuro, molto superiore a tutti gli altri novellieri, a scapito, ovviamente, del modo indicativo che corrisponde più al tempo dell'accaduto che a quello del pensiero.

Paradossalmente, ci troviamo di fronte a un ambiente narrativo scarso di motivi religiosi espliciti, e sovraccarico invece di un sentimento pregnante di colpevolezza, di peccati, di rimorsi e di punizioni, di contrappassi: insomma ci troviamo di fronte a un tribunale della coscienza (per parafrasare il titolo di un importante studio di Adriano Prosperi)³. Tali sentimenti vengono tra l'altro espressi da un motivo narrativo qual è il suicidio. Seguendo questo filo conduttore, cercheremo di chiarire meglio il rapporto stabilito negli *Ecatommiti*, tra codici cristiani e codici laici.

Conviene a questo proposito ricordare alcuni particolari della raccolta giraldiana. La cornice descrive il sacco di Roma, avvenimento politico-religioso il quale attesta storicamente la fragilità della Chiesa. E sappiamo che il narratore, senza nessuna ambiguità, parteggia per il papato e le istituzioni cattoliche. Altra specificità del novelliere: una *summa* teorica è piantata nel bel mezzo del libro, significativamente intitolata *Dialoghi della vita civile*. Questi dialoghi sono, infatti, un manuale di educazione dei giovani, il quale offre, in chiave morale, un modello di formazione delle future élites. L'«orrido cominciamento» annuncia esplicitamente un novellare destinato a difendere la Chiesa romana, mentre i *Dialoghi* (in realtà, piuttosto un trattato prescrittivo), propongono un modello di comportamento umano sotto il segno della vita civile.

L'ideologia cattolica condiziona ogni discorso benché si tratti di educare un giovane laico. Come scrive Giraldis, nella dedica a Ema-

² C. LUCAS, *Réalités matérielles et espace mental dans les Ecatommiti de G.B. Giraldis Cinzio*, in *L'après Boccace*, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, vol. 21, 1994, pp. 297-355.

³ A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 1996.

nuele Filiberto di Savoia, l'autore cerca di trasmettere il frutto della propria esperienza didattica anche al di là della capitale dello stato estense, dove ha insegnato per decenni medicina, filosofia e poi retorica nello studio ferrarese⁴. Nella scia dell'umanesimo e dell'attenzione che esso rivolgeva all'educazione, si propone di offrire un breviario educativo diviso in tre età: la prima riguarda il bambino «la fanciullezza»; la seconda verte sulla prima giovinezza e la terza sul giovane adulto (da 25 anni in poi)⁵.

Ogni novella ha la funzione di un *exemplum* in quanto illustra un caso particolare che il lettore deve interpretare alla luce di un ricco apparato di commenti e di norme formulati nei *Dialoghi*, di stampo teorico. Questa struttura, unica nella novellistica del Cinquecento, è insieme arcaica e moderna. Arcaica in quanto ci ricorda una delle origini della novellistica in volgare, legata alla predicazione, in cui i racconti erano degli *exempla* destinati a illustrare idee e concetti espressi in altra sede. In un certo senso, anche negli *Ecatommiti*, la narrazione non è di per sé il fine del libro, ma è dipendente dal *Dialogo* centrale di tipo concettuale (il quale occupa circa 1/6 della raccolta, se escludiamo le tavole)⁶. A questo paratesto massiccio si aggiunge la solita rete interpretativa che troviamo più o meno anche nelle altre raccolte: una lettera dedicatoria per ogni deca, il tema della deca, il cappello o riassunto di ogni novella, i commenti della brigata⁷. La modernità del dispositivo sta, dal punto di vista della struttura, nel rapporto stabilito tra il novellare e la conversazione intellettualmente elevata tramite il dialogo tra i tre locutori «attempati», Fabio, Lelio, Torquato e un giovane nobile di 14 anni, durante uno scalo delle navi a Genova.

Se il suicidio è già presente, in quanto motivo narrativo tragico, nel *Decameron* – basta pensare a Ghismonda, (IV, 1), alla moglie, senza nome, di Guglielmo Rossiglione (IV, 9) e ad alcuni altri personaggi – sembra tuttavia che questo motivo narrativo acquisti un interesse

⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 1, pp. 8-9.

⁵ *Id.*, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 2, pp. 957-1250.

⁶ Giorgio Patrizi sottolinea la centralità anche concettuale dei *Dialoghi* nella raccolta «luogo testuale in cui, come in un prisma, si raccolgono, si ordinano e si irradiano nuovamente i significati profondi della raccolta» (G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti*, «Schifanoia», 12 (1991), p. 51).

⁷ Per l'analisi della struttura degli *Ecatommiti*, si veda M. F. PRÉJUS, *Narration et démonstration: le double appareil présentatif dans les Ecatommiti di Giraldo Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, CIRRI, 13, Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310.

sempre maggiore col tempo, specialmente nelle raccolte del XVI secolo, con nuove funzioni letterarie ed ideologiche. Questa tendenza è europea e non soltanto italiana. Dalla fine del Cinquecento in poi numerosi testi narrativi sfruttano il tema del suicidio e dibattono sul fatto di sapere se possa essere glorioso o se debba essere vietato: in Francia, da Poissenot nelle *Nouvelles Histoires tragiques* (1586) all'*Astrée* (1607); in Inghilterra, in Spagna con il gongorismo e i romanzi 'preziosi' che fioriranno nel Seicento⁸.

Conviene precisare subito che, per evidenti ragioni di stili e generi, non prenderemo in considerazione la tematica del personaggio che vuole morire, quando essa viene sfruttata in modo comico, dal Boccaccio in poi⁹, visto che si collega ad una tradizione popolareggiante, a motivi spesso legati a ingredienti carnevaleschi, come la storia di Falananna ne *Le Cene* di Grazzini (II, 2), oppure a materiali fiabeschi, come la novella IV, 5 delle *Piacevoli notti* di Straparola, e a finalità molto diverse dai racconti tragici e tragicomici: una tradizione, del resto, che non viene sfruttata da Giralardi.

Nel registro serio, gli *Ecatommiti* offrono esempi particolarmente numerosi e variegati delle diverse possibilità di autoeliminazione offerte ai personaggi. Diciassette protagonisti cercano di uccidersi: sei ci riescono in modo attivo, cinque in modo passivo (lasciandosi morire) ed altri sei fanno tentativi attivi ostacolati da fattori esterni. Tale numero su un centinaio di novelle è superiore a quello degli altri novellieri ed è un indizio chiaro di un clima particolare che pervade *Gli Ecatommiti*: l'interiorizzazione degli affetti, la rimozione, il soffocamento delle aspirazioni, la chiusura su se stessi, una claustrofilia già presente nelle condizioni materiali del novellare da parte della brigata, in quanto i gentiluomini cercano di fuggire la noia rinchiusi su due navi le quali fuggendo il sacco di Roma si avviano verso Marsiglia.

Prima costatazione: in dodici casi sui diciassette, si tratta di una donna: risulta chiaro che l'amore, la difesa della fede maritale, dell'onore e dell'onestà femminili sono i principali motivi di suicidio. Non ci fermeremo a lungo su questi casi tradizionali. Un esempio è la storia di Leuca (V, 10b), moglie del signore di un'isola dalmata. Orso, amico del marito, quando la incontra, «con tanta forza la ricevette nel

⁸ G. MINOIS, *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, pp. 125-130.

⁹ La tematica dell'uomo che vuole morire ha ispirato diversi racconti già nel *Decameron*, con Ferondo (III, 8), poi nel '400, con la storia di Ganfo Pilliciaio (Serambi, *Novelliere*, Exemplo III), o in una della *Facezie* (360) di Poggio Bracciolini.

petto, che, e vegghiando e dormendo, in ogni luogo, in ogni tempo, aveva la sua bellissima immagine negli occhi»¹⁰. Influenzato prima, e aiutato dopo, dai domestici, mette su un tranello macchinoso e riesce a violentare Leuca. Lei non sopporta il disonore e, dopo un discorso teatrale in stile diretto rivolto al marito, in cui dichiara di non poter sopravvivere alla vergogna sua, «trasse fuori il coltello che sotto la veste teneva celato, e lo si cacciò, la misera, nel cuore [...]». La novella è ispirata ovviamente alla storia di Lucrezia romana, perfino nei prolungamenti politici, in quanto lo stupratore, indegno delle sue funzioni di signore, viene arrestato e condannato dall'Imperatore, il quale mostrò «quanto debbono essere in odio a' giusti signori, che reggono il mondo, coloro che, sprezzate le leggi umane e divine e le ragioni dell'amistà, a così fatti delitti si danno»¹¹. Sia la presentazione dell'eroina prima della narrazione, sia i commenti della brigata, dopo il racconto, lodano senza riserva l'atteggiamento di Leuca.

Gli aspetti notevoli di questa riscrittura del testo di Livio riguardano la lunga scena dello stupro, di un realismo dettagliato nella descrizione della gestualità convulsa dell'uomo e della donna. L'altro elemento interessante concerne l'importanza conferita alla dimensione mentale nel trattare questo tema convenzionale: l'ossessione dell'immagine della donna amata, l'influenza dei domestici che contribuiscono a trasformare i fantasmi dell'uomo innamorato in realtà effettiva tramite la complicatissima messa in scena e, infine, la vita del vedovo ormai dedicata fino alla morte al ricordo della moglie defunta.

Tuttavia, lo stesso argomento dello stupro e del suicidio di una giovane viene raccontato in modo più innovatore da Matteo Bandello in una delle sue *Novelle*. Giulia Da Gazuolo, contadina (I, 8), dopo essere stata violentata da un cameriere decide di darsi la morte, in un cerimoniale degno delle più illustri eroine della Roma antica, come Lucrezia – sempre lei – alla quale, del resto, Giulia viene paragonata dal narratore. Significativa a questo riguardo da parte di uno scrittore domenicano, durante il concilio di Trento, è la laicizzazione positiva del funerale e della sepoltura di Giulia «in piazza» (la parola è ripetuta due volte):

L'illustrissimo e reverendissimo signor vescovo la fece su la piazza, non si potendo in sacrato seppellire in un sepolcro di bronzo e quello

¹⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., p. 936.

¹¹ *Ivi*, vol. 2, p. 945.

far porre su quella colonna di marmo ch'in piazza ancor veder si puote¹².

La dedica di questa novella afferma che il presente è degno dell'antichità da tutti i punti di vista, ma che mancano purtroppo gli scrittori contemporanei atti a dimostrarlo, come invece fa Bandello. Il frate domenicano, ritrascrivendo la novella di Giulia, afferma chiaramente l'eroismo delle donne, anche d'origine modesta, che difendono il proprio onore a prezzo della vita.

Giraldi non è perciò isolato nell'eroizzare le donne le quali per difendere la loro onestà si tolgono la vita e, ciò facendo, contravvengono ad una regola della Chiesa che condanna il suicidio. E il lettore può riallacciare gli esempi giraldiani al dibattito sul suicidio che occupa alcune pagine dei *Dialoghi della vita civile*, in particolare nella terza parte. I locutori del dialogo dibattono del tema a partire dalle posizioni di Platone et di Aristotele: viene sfumato il punto di vista negativo di Aristotele e anche il punto di vista positivo di Platone. Risulta che le opinioni dei due filosofi non sono univoche: se il giovane Platone di *Fedone* era favorevole al suicidio, quello delle *Leggi*, opera tardiva, lo fu molto di meno; e se Aristotele, nell'*Etica a Nicomaco*, dichiara che «non si deve indurre mai l'uomo a sì sozzo atto», scrive anche, «imitando in questa parte il maestro, [...] che si dee più tosto l'uomo eleggere la morte che commettere grave e abominevole delitto, o far cosa che gli sia di perpetuo disonore»¹³. L'esposizione del pensiero dei due filosofi viene espressa con tono neutro e, sembra, con oggettività¹⁴.

Il procedimento di Giraldi è estremamente abile perché vengono in tal modo enunciati e difesi argomenti pro e contro il suicidio senza che mai l'uno o l'altro possa essere attribuito all'autore, poiché Giraldi si

¹² M. BANDELLO, *La prima parte de le Novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1992, vol. 1, p. 87.

¹³ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 2, pp. 1139-1140.

¹⁴ I punti di vista dei due filosofi greci sembrano essere riassunti con oggettività, anche nelle loro sfumature, a tal punto, del resto, che possiamo leggere considerazioni quasi identiche in certe brevi sintesi di universitari attuali su quest'argomento: per esempio in R. GARAVENTA, *Per una breve storia del suicidio* (Università di Chieti-Pescara, p. 1-2 www.apss.tn.it/public/DOC_632603_0.doc). La convergenza con un approccio contemporaneo appare perfino nella distinzione, stabilita da uno dei locutori di Giraldi, tra la teoria e la pratica del suicidio, la quale, scrive anche R. Garaventa, era «abbastanza diffusa e generalmente accettata» (*ivi*, p. 2).

nasconde dietro i tre locutori del dialogo (Torquato è favorevole e Leilio non lo è), i quali, poi, si nascondo dietro gli autori antichi. E intanto, il lettore può accedere ad un'ampia e sfumata argomentazione sul tema. Tuttavia, la discussione, sempre attraverso le voci degli antichi, si chiude sull'argomento *cristiano*, enunciato da... Socrate, secondo il quale «avendone mandati il Signore e Rettore dell'universo in questa vita, non dobbiamo noi volerne uscire, senza il consentimento di lui che ci ha data la vita, e chi il contrario fa, offende la natura, offende Dio»¹⁵. Dopo di che i locutori cambiano discorso.

Possiamo anche notare che nessun padre della Chiesa è implicato nel dibattito: né Agostino, né Tommaso d'Aquino che sostengono l'illiceità del togliersi la vita. Ma l'assenza di ogni riferimento ai testi canonici del pensiero cristiano, come *La città di Dio* o la *Somma teologica*, può anche essere semplicemente dovuta ad una norma in vigore nell'insegnamento moderno dal Cinquecento in poi. Basta pensare alla *Ratio Studiorum*, approvata definitivamente nel 1558, in cui la prima delle regole che riguardano l'insegnamento del professore di filosofia morale dice che «Egli deve essere consapevole che non è assolutamente pertinente al suo incarico lo sconfinare nella teologia, ma che il suo compito è spiegare i fondamenti della scienza morale, che è racchiusa nei dieci libri dell'*Ethica* di Aristotele»¹⁶.

Alla lettura delle novelle, notiamo che nei loro commenti i membri della brigata nulla dicono dei suicidi dei protagonisti. Tuttavia, possiamo dedurre dalle loro considerazioni e reazioni sui personaggi narrativi, che non condividono il rifiuto radicale espresso alla fine del brano dei *Dialoghi* appena esaminato. Si dimostrano piuttosto favorevoli agli argomenti che consentono di tollerare e accettare il suicidio attivo, quando esso corrisponde ai casi accettati dagli Antichi, come nella novella di Leuca, che illustra il caso nel quale uno può «darsi morte per fuggire infamia e vergogna» e, in tale situazione, il gesto suicida è «cosa da fortissimo animo»¹⁷; difatti, nella novella esaminata, dalla brigata «molto fu lodata la fede di Leuca»¹⁸.

Anche il darsi la morte d'Iforomena (IV, 4) viene accolto con tante

¹⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommitti*, cit., vol. 2, p. 1140.

¹⁶ *Ratio Studiorum. L'ordinamento scolastico dei collegi dei Gesuiti*, a cura di M. SALOMONE, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 70.

¹⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommitti*, cit., vol. 2, p. 1138.

¹⁸ *Ivi*, p. 946.

lacrime dalla brigata, anche se i commenti sono meno lodativi, poiché questa giovane moglie era greca e, come annuncia il suo nome, inconsideratamente gelosa del marito. Le sue debolezze aiutano perciò un servo libidinoso ad attuare lo stratagemma macchinoso da lui concepito per abusare del corpo d'Iforomena a sua insaputa e macchiare l'onore della donna. Rivolgendosi al coltello fatale prima di uccidersi, lei dichiara: «farai tu anco col sangue mio vendetta della ingiuria, che ha fatto la mia gelosia [...]»¹⁹.

Anche interessanti sono i due suicidi attivi di Ottavio e di Giulia nella novella II, 4. La base dello schema narrativo è ricorrente e si trova già nel finale del mito di Piramo e Tisbe, di recente riattualizzazione nella Giulietta di Luigi da Porto e in quella di Bandello. Ottavio parte in viaggio con un amico. Questo, dopo un anno, ritorna da solo. È accusato di avere ucciso il compagno. Sotto la tortura, che non sopporta, riconosce il delitto che non ha commesso. È condannato a morte e decapitato. Giulia, fidanzata di Ottavio, si uccide per disperazione. Poco dopo, Ottavio, in seguito ad una lunga malattia, ricompare all'improvviso. Quando scopre che Giulia è morta, si uccide anche lui. L'intreccio topico, in cui l'amore e la cattiva Fortuna s'incrociano, è rinnovato e reso più complesso dal tema giudiziario, molto caro a Giraldo²⁰. I gesti disperati dei due giovani non solo non vengono criticati, ma risultano essere stati utili alla comunità in quanto hanno messo in evidenza le disfunzioni delle istituzioni giudiziarie dello Stato. In questo senso, la novella dimostra, tra l'altro, in una violenta requisitoria, che i due giovani suicidi sono stati le vittime innocenti dell'eccessiva e cieca severità della giustizia e dell'inefficacia criminale della tortura. La violenza contro di sé, a confronto con la violenza e l'ingiustizia contro gli altri, non appare più un peccato. Come le altre volte, la brigata, dopo aver ascoltato il misero caso, piange infinitamente la morte di Ottavio e di Giulia «e tutti ad una voce biasimarono il crudel podestà»²¹.

Negli *Ecatommiti*, gli esempi più moderni rispetto alla novellistica rinascimentale sono quelli in cui i protagonisti si lasciano morire, cioè

¹⁹ *Ivi*, p. 723.

²⁰ Si veda a questo proposito F. BERTINI, 'Havere a la giustitia sodisfatto'. *Tragedie giudiziarie di Giovanni Battista Giraldo Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

²¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 1, p. 432.

si suicidano in modo passivo. Giraldi s'ispira chiaramente in questi casi sia al suo sapere medico, cioè alla tradizionale teoria degli umori, sia al successo degli studi sulla malinconia che fioriscono dal Quattrocento in poi, a cominciare dal *De vita triplici* di Marsilio Ficino (1489). Inoltre Cinzio è stato l'allievo di Giovanni Manardi, famoso medico teorico nello studio di Ferrara; ottiene il dottorato di medicina sotto la direzione dell'altrettanto famoso medico Lodovico Bonacciuolo e di Antonio Maria Canani e scrive, nel suo *Discorso* sui romanzi, di avere anche praticato con loro, tra l'altro nell'assistere Ludovico Ariosto, la cui malattia risultò incurabile²². Ebbe scambi anche con Antonio Musa Brasavola in particolare a proposito di Celio Calcagnini, altro suo maestro. Brasavola, medico di Ercole II, celebre botanico e riformatore dello studio di Ferrara, rinnovò profondamente gli studi di farmacopea e di simplicistica in uso fino allora²³. In quest'ambiente culturale e con quest'esperienza personale non c'è da stupirsi se Giraldi, negli *Ecatommiti*, manifesta un interesse particolare per le connessioni tra le manifestazioni corporali e le stranezze del cervello umano. La malinconia è al centro di tale approccio e si esprime, secondo i locutori dei *Dialoghi*, già nel neonato, come dimostra questa stupenda spiegazione del pianto dei bimbi, la cui fonte risale a Platone:

E perché vengono i fanciulli nuovi in questa vita e non essendo usati alle cose, le immagini delle quali mandano specialmente loro nell'animo il senso del vedere e dell'udire, essi, come tocchi da cosa istrana e molesta e come impauriti da tuoni e da immagini paventose, non avendo in loro forza la ragion e il giudizio di distinguere l'utile e il dannoso, e il buono dal reo, si danno al pianto, per cagione dell'umore melancolico, il quale portano con loro dal ventre della madre, non per natura loro, perché quella tenera età è di natura sanguigna e aerea, ma per le reliquie del sangue, onde hanno preso il nutrimento nel ventre della madre²⁴.

A parte l'eredità biologica dell'umor nero, trasmessa dal sangue

²² G. B. GIRALDI, *Discorso di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi, Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973, pp. 121-122.

²³ F. BACCHELLI, *Medicina, morale e religione: il caso di Antonio Musa Brasavola*, «Annali di Storia delle Università italiane» (2008), VIII, p. 2. L'articolo può essere consultato su internet, a quest'indirizzo: http://www.cisui.unibo.it/annali/08/testi/06Bacchelli_frameset.htm.

²⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 1, p. 999.

della madre, che sarebbe all'origine della malinconia dei bambini, il testo mette in risalto i meccanismi degli stimoli visivi e uditivi, i quali non potendo essere decifrati dal cervello del neonato, provocano spavento e terrore espressi attraverso il pianto. L'attenzione rivolta verso un particolare di questo genere è da mettere in relazione con un'idea diffusa nella raccolta giraldiana, e cioè l'impero delle costruzioni mentali (anche se non decifrabili), le quali già alla nascita – precisa questo testo – determinano espressioni e manifestazioni corporali. Il mezzo, poi, per far tacere il bambino è la culla. In questo modo, ispirandosi a Platone, e poi a Sadoletto²⁵, Gibaldi, attraverso il personaggio di Lelio, sottolinea l'effetto positivo del movimento fisico sul cervello «perché i movimenti di fuori portano quasi quiete a quelli di dentro che turbano gli animi, oltre che il movimento desta in loro il calore naturale, che aiuta la digestione degli umori e gli face atti al nutrimento, per li quali si leva il fanciullo da quelli spaventamenti, che di fuori aveano origine e gli davano cagion di piangere»²⁶. Forse non conoscendo ancora le leggi della circolazione sanguigna, s'intuivano, per via dell'osservazione, gli effetti dinamici positivi del muoversi, sull'intero organismo, cervello compreso.

L'esplorazione della mente umana attraverso il comportamento esteriore si manifesta narrativamente in modo dettagliato nella raccolta giraldiana e lo si nota, in particolare, come già detto, nelle novelle in cui personaggi malinconici si lasciano morire. Il dramma di Modesta (V, 10) ne offre un primo esempio.

La storia è ambientata nel Mediterraneo orientale, zona geografica dove la novellistica del Cinquecento colloca volentieri violenze efferate. Modesta è la moglie di un sovrano locale; e il criminale, Riccio, è anche lui signore (dell'antica Antiochia). Una tempesta costringe la gentildonna a fare scalo nella città di Riccio. Egli, di fronte alla sua bellezza «si accese e a tanta libidine scorse che non pensava di poter viver se di lei non saziava il disonesto appetito»²⁷. La passione amorosa di Riccio, non ricambiata, lo spinge, tramite uno stratagemma, ad introdursi nella camera da letto della gentildonna e a stuprarla in un modo particolarmente atroce, cioè dopo averla sgozzata, mentre lei, non ancora morta, sta agonizzando. La lunga descrizione dell'abuso sessuale è soltanto un preludio all'orrore poiché il lettore viene a sco-

²⁵ *Ivi*, nota 3.

²⁶ *Ivi*, p. 999.

²⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 2, p. 922.

prire più avanti che Riccio «avea costume di fare uccidere quelle donne poi che di loro si avea preso lascivo piacere, e conservarle, unte di balsamo da capo a piedi, in una sala, per godersi lungamente della loro vista»²⁸. Prefigurazione di Barbablù, il tiranno, come nella storia di Leuca, di fronte all'exasperazione del suo popolo, fugge all'estero, non trova rifugio e:

[...] in odio a sé medesimo e in ira al cielo venne, per divina giustizia, a tanto furore che, come rabbioso, si squarciava egli stesso co' denti la carne da dosso e in somma miseria portò lunga e grave pena di così gran delitto²⁹.

I casi di personaggi negativi maschili che si autodistruggono sono rari. Sono soprattutto le donne a togliersi la vita per un eccessivo sentimento di colpa, come lo dimostra la storia di Filotima (V, 3). Il tema è simile a quello di Fedra. E bisogna notare quanto la narratrice descriva gli espedienti usati da Filotima per combattere la passione amorosa che la stravolge. Come al solito nei racconti giraldiani l'espedito principale è mentale:

E rivoltanto ogni pensiero al suo marito, qualunque volta le veniva il veduto giovane nella mente, fingendosi che Calisto [il marito] si fosse quegli, facendosi volontario inganno, con lui si trastullava, a lui, come ella la novella sposa si fosse stata facea mille carezze [...]³⁰.

Ma l'autosuggestione non funziona e lei si ammala gravemente. I medici «dissero che la donna era malencolica» e che bisognava renderla allegra³¹. Malgrado tutti gli sforzi del marito per farla uscire dal suo stato di prostrazione, lei muore di sfinimento.

Esaminiamo un ultimo caso, in cui la vergogna e il rimorso sono il motore del «darsi morte»³². A questo proposito, la storia di Placida (IX, 3), è particolarmente interessante, ragion per cui ci fermeremo un po'

²⁸ *Ivi*, p. 929.

²⁹ *Ivi*, p. 930.

³⁰ *Ivi*, p. 845.

³¹ *Ivi*, p. 849.

³² Ricordiamo che il termine di suicidio appare soltanto a metà del '600, in Inghilterra, precisamente nel 1642, nell'opera di Sir Thomas Browne, a proposito del suicidio di Catone, in cui viene usata la parola *suicide*. E Giraldis, come gli altri autori del suo tempo, usa soprattutto le perifrasi «darsi morte» oppure «torsi la vita», «omicidio di se medesimo». Agostino parlava di «crimen homicidi». In Francia, si usano le espressioni «homicide de son corps», ou «homicide de soy-mesme»; in Inghilterra, «self murdering», oppure «self homicide».

di più su questo racconto. L'intreccio sembra originale rispetto alla tradizione novellistica in volgare e la sua fonte potrebbe essere antica. La protagonista è una gentildonna salernitana, la quale uccide il proprio figlio di dodici anni per isbaglio, facendogli inghiottire invece di una medicina un liquido corrosivo che provoca la morte. La colpevolezza della madre è doppia, in quanto la morte del bambino è dovuta alla negligenza («tracutagine»), da una parte, e d'altra parte la sostanza mortifera era un cosmetico destinato a preservare la bellezza femminile. La Fortuna – presentata dalla narratrice nel proemio del racconto come responsabile di questo disguido mortale – punisce la civetteria, operando un terribile contrappasso, già presente nel nome Perpetuo, del figlio: le cure della madre per prolungare la propria giovinezza abbreviano tragicamente la vita del figlio. Se la narratrice non connota negativamente il comportamento di Placida (attraverso l'aggettivazione, come invece capita spesso negli *Ecatommiti*), tuttavia sottolinea indirettamente la responsabilità involontaria di Placida in diversi modi, tra l'altro in certi particolari anche tecnici:

[...] ancora ch'ella [Placida] fosse onestissima e avesse proponimento di più mai non volere prendere marito, si diletta nondimeno di conservarsi quella bellezza che la natura con larga mano data le aveva; per la qual cosa usava acqua di sullimano a mantenere lucida e monda la faccia e a difendersi quanto più poteva delle crespe, che sogliono apportar gli anni, le quali come aggiungono gravità alle faccie degli uomini, così tolgono ogni vaghezza a quelle delle donne³³.

Soprattutto, il racconto è preceduto da un lungo episodio proemiale, non per niente in forma teatrale, cioè dialogata (per colpire più direttamente gli affetti del lettore), nel quale il marito, che sta morendo di malattia, affida il figlio, «questo caro pegno, certo testimonio dell'amore di ambidue» alla «prudenza» della moglie. E, in punto di morte, aggiunge: «io rimetto questo figliuolo, nel quale mi tengo di dovere a non so che modo rimaner vivo [...] tutto nelle tue mani e sotto il tuo governo» (p. 1571). Tale apparato rettorico introduttivo nel quale viene inserito il «miserabil caso» appesantisce fortemente la responsabilità materna in quanto risulta che la donna abbia involontariamente ucciso insieme il figlio e la memoria del marito. Del resto, tale responsabilità viene enunciata dalla brigata, all'inizio della novella successiva, quando dice:

³³ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 3, pp. 1573-1574.

[...] bella cosa era il contentarsi di quella bellezza che la natura ad altri avea data e lasciare i lisci e le acque pericolose da canto e [...] se così avesse fatto Placida, non le sarebbe avvenuto così orribile e misero caso³⁴.

Questo commento costringe il lettore a sfumare il discorso introduttivo della novella sugli assalti della Fortuna. Il racconto per intero è ancorato nell'immanenza, in una tecnicità di tipo medico e, in fondo, lo svolgersi della novella esclude la casualità. Viene evidenziato un complesso di circostanze nel quale il concatenarsi di sbagli minuti, tutti di stampo umano e dovuti alla sbadataggine (la forma uguale delle due bottiglie, la distrazione della serva, la negligenza della madre che non controlla la natura del liquido prima di somministrarlo al figlio, ecc.) sfociano nella morte di un innocente.

I *Dialoghi della vita civile* ci consentono di capire meglio la sottigliezza del rapporto non univoco tra Fortuna e responsabilità umana (virtù), nella storia di Placida. Giraldi, attraverso il dibattito tra i locutori vi chiarisce concettualmente il suo atteggiamento nei confronti della Fortuna. Egli relativizza l'impero di essa sul destino dell'uomo, considerando che la prudenza dell'uomo saggio consente di opporsi alla cecità della dea³⁵. Dietro la difesa della prudenza e del suo «consiglio», il quale, secondo la Bibbia, fu concesso da Dio all'uomo³⁶, traspare una difesa del libero arbitrio³⁷ contro la predestinazione, doppio tema al quale sono dedicate un buon numero di pagine del *Discorso*³⁸. Difatti, riferendosi ad Aristotele, Lelio vi dichiara che «il consigliare viene dal libero arbitrio nostro [...] e questa sentenza pose anche Agostino il santo, nel libro qu'egli scrisse del libero arbitrio nostro» (p. 1143). Anche Cicerone viene convocato per conferire all'ignoranza popolare delle «vecchiarelle», l'invenzione del Fato:

E non senza cagione fu detto dal padre della eloquenza romana che quello che fatale disposizione è detto, non è altro che nome finto dalle vecchierelle, le quali, non sappiendo le cagione delle cose, qualora avviene loro qualche cosa fuori della opinione loro, ne danno la cagione al fato [...]³⁹.

³⁴ *Ivi*, p. 1578.

³⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol 2, pp. 1141-1142.

³⁶ *Ivi*, p. 1127.

³⁷ Risulta dal dibattito tra i locutori dei *Dialoghi* che «poscia ch'egli [Dio] ci ha dato questo singolar dono della mente, lasci a noi libero l'uso di essa» (*Ivi*, p. 1142).

³⁸ *Ivi*, pp. 1127-1144.

³⁹ *Ivi*, p. 1126.

E a proposito della predestinazione, viene ribadito che questa «non lega la libertà nostra»⁴⁰.

La novella di Placida offre quindi un esempio di quanto il dibattito teologico svolto durante il Concilio di Trento potesse influire sul modo di guardare la realtà quotidiana e quanto potesse rinnovare temi narrativi e modi di trattarli a partire da intrecci antichi. In questo caso particolare, le fonti potrebbero essere sia il mito di Cefalo, cacciatore, che uccide Procri, la moglie, credendo di colpire un animale, sia la storia, quasi simile, di Adrasto di Frigia che trafigge il giovane Ati invece di un cinghiale, due favole alle quali GiralDI accenna nelle pagine sul suicidio⁴¹.

Capita all'autore di sfruttare insieme un doppio livello di fruizione della realtà: da una parte ricorre, attraverso la brigata, a schemi interpretativi tradizionali (Fortuna, Fato, Provvidenza divina, *deus ex machina*, Paradiso, Inferno, ecc.), usati narrativamente o teatralmente in modo abitudinario; d'altra parte, la dinamica narrativa e tanti particolari clinici, giudiziari e altro, spostano l'impalcatura tradizionale verso inusitati territori euristici per via di motivi tratti dalle scienze dell'uomo.

La storia di Placida illustra questo procedimento in quanto vi vengono descritti, con una precisione insolita nella narrativa dell'epoca, i modi con cui si esprimono i rimorsi della madre. La donna tenta prima di uccidersi, poi cerca un capro espiatorio. Si accanisce prima sulla giovane donzella, la quale turbata dal sopraggiungere di un domestico, aveva riposto il fiaschetto d'«acqua di sullimato», cioè il prodotto cosmetico, al posto del fiaschetto di «elettuario, mescolato con acqua di endivia», cioè la medicina del figlio. Placida, dapprima «con le sue mani la voleva svenare»; poi cercò, invano, di farla condannare a morte dalla giustizia. Dopo di che, disperata, «priva di quella poca consolazione ch'ella pensava di ricevere per lo strazio di colei, ch'ella vedeva essere stata cagione della morte del figliuolo, rivolse tutta l'ira in sé

⁴⁰ «E so che la predestinazione è una ordinazione, nella mente divina, ab eterno, di quello che si dee far da noi, per grazia, in questa vita; ma con tutto ciò non voglio io mai rimanermi di tenere per cosa vera che la predestinazione non lega la libertà nostra, ma che si sta con lei il libero voler nostro» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommisti*, cit., vol. 2, p. 1129). Più avanti nei *Dialoghi*, vengono elencati e discussi «quanti danni averrebbero all'uomo se la provvidenza divina ci levasse il libero arbitrio» (*Ivi*, pp. 1131-1140).

⁴¹ *Ivi*, pp. 1136-1137.

medesima»⁴². Nel figurare l'autodistruggersi di Placida, l'autore combina il contrappasso medievale e l'osservazione clinica della degradazione fisica e mentale:

[...] considerando ciò essere avvenuto per lo mantenimento della sua bellezza, si graffiò e consumò in guisa il viso che divenne, di bellissimo, vie più laido che quello della più sozza e vizza vecchia che mai fosse, né mai d'altro parlava che di darsi morte [...]»⁴³.

Impedita dai suoi custodi di uccidersi, l'ultima possibilità per torsi la vita era non bere e non mangiare:

E bisognava che quelli che di lei cura avevano, per forza le aprissero la bocca e le gittassero giù per la gola cose liquide, per mantenerla viva⁴⁴.

«Divenne affatto pazza» e «così pazza, avendo vissi alquanti anni, se ne morì»⁴⁵.

Una causa di morti negli *Ecatommiti*, si tratti di personaggi positivi (Modesta, Leuca, anche Stomila, Carisia), negativi (Riccio), o mezzani (Placida, Iforomena) è l'interiorizzazione del rimorso. Già nella tradizione medievale più remota, la vergogna era considerata un sentimento salutare. Tuttavia quel sentimento di colpevolezza si rivolgeva a Dio e, in secondo luogo, alla comunità (si pensi a ciò che scrive Isidoro Da Seviglia sull'argomento)⁴⁶. Se la concezione 'sociale' della vergogna perdura nel Cinquecento e viene esaltata da Giraldi nei *Dialoghi*, tuttavia si combina fortemente, e ripetutamente, con una concezione individuale di questo sentimento, con lo sguardo che il giovane rivolge su se stesso, il quale «non solo in presenza altrui arrossisce, se si vede far cosa non degna di lode, ma anco ha vergogna di sé medesimo, se si conosce trascorso in errore»⁴⁷. Il famoso sonetto incipitorio del *Canzoniere* di Petrarca, dalla nobile lirica è sceso, e si è esteso, nella periferia

⁴² G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 3, p. 1576.

⁴³ *Ivi*, p. 1577.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ J. ELFASSI, *De la honte classique à la honte chrétienne? Quelques réflexions d'après l'œuvre d'Isidore de Séville, 'Rubor et pudor'. Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2012, pp. 119-126.

⁴⁷ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., vol. 2, p. 1085. Anche pp. 1086-1089.

dei generi letterari bassi e nella rappresentazione narrativa del quotidiano. E l'«arrossire da solo» viene esaltato varie volte nei *Dialoghi*.

L'estrema rivalutazione in un contesto cattolico, insieme al *rubor et pudor* dell'adagio greco «conosci te stesso», in un'epoca in cui l'esperienza individuale acquista un certo valore euristico, spiega in parte il successo letterario del suicidio⁴⁸. Le necessità cattoliche di difendere il libero arbitrio contro la predestinazione inducono probabilmente ad osservare più da vicino e con più acutezza il comportamento umano individuale e i suoi procedimenti mentali.

È probabile che anche le nuove correnti mediche le quali combattono drasticamente la credenza nell'influenza degli astri sulle cause di malattia, nuove credenze di cui Brasavola e, più in generale, la medicina ferrarese erano ferventi sostenitori⁴⁹, abbiano influenzato e affinato l'occhio narrativo di Giraldi. La frequentazione, anche se saltuaria, da parte di Cinzio di quegli ambienti dopo la morte di Ercole II e i ricordi della sua esperienza passata, avranno contribuito ad agevolare l'osservazione concreta degli atteggiamenti umani e indirettamente condotto Giraldi a concentrare la sua attenzione narrativa sulla materia e la mente umana in una prospettiva insieme morale e clinica. Numerosi dettagli negli *Ecatommiti* che descrivono 'tecnicamente' il morire dei protagonisti possono ricollegarsi alla pratica insieme medica e pedagogica di Cinzio, e non essere soltanto espressione di un'aspirazione morbosa all'orroroso, e alimentata dall'interesse dell'autore per il teatro tragico⁵⁰.

⁴⁸ Gli storici non concordano totalmente sull'aumento reale o no dei suicidi a partire dal Cinquecento in Europa. Tuttavia, oggi, si tende a considerare che, già nel Medioevo, i suicidi erano abbastanza numerosi, in particolare in periodi di carestie e di crisi (R. GARAVENTA, *Breve storia del suicidio*, cit., p. 3), e che non aumentano significativamente dal Cinquecento in poi, mentre, invece, aumenta l'interesse dell'epoca per il fenomeno (G. MINOIS, *Histoire du suicide*, cit., p. 136). Altri vedono un aumento sensibile dei suicidi dopo la Riforma, in particolare nei paesi diventati protestanti, tra l'altro perché il cristiano si sentirebbe allora privato dall'aiuto dei ministri della Chiesa, dalla confessione, ecc.

⁴⁹ F. BACCHELLI, *Medicina, morale e religione*, cit., p. 3, e P. R. HORNE, *Reformation and counter-reformation at Ferrara: Antonio Musa Brasavola and Giambattista Cinthio Giraldi*, «Italian Studies», 13 (1958).

⁵⁰ Un calzante esempio di questi particolari descrittivi di tipo 'fisiologico' si trova nella novella di Iforomena (IV, 4), in quanto nella stessa pagina viene scrupolosamente consegnato per iscritto il modo in cui muoiono due personaggi. L'autore dettaglia prima l'effetto di una forte pugnalata, perfettamente amministrata dall'eroina sul corpo del servo criminale, il quale casca in terra senza emettere un

Approccio morale generico e approccio clinico particolare convivono nel rappresentare «le private famiglie»⁵¹, espressione usata dalla narratrice per definire il dramma di Placida quando introduce il suo racconto.

Per concludere, il tema del suicidio, esaminato negli *Ecatommiti* a partire da alcuni esempi (tema che potrebbe essere studiato anche in altri testi dell'autore, o in altre opere narrative ed altre raccolte dell'epoca), permette di evidenziare il profondo rinnovamento di tradizionali schemi cristiani nel nuovo contesto della Controriforma. L'assimilazione dello stoicismo antico, i movimenti riformatori, la volontà cattolica di adattarsi a nuovi criteri storico-religiosi, l'evoluzione delle scienze della natura consentono di osservare più attentamente i parametri individuali che definiscono il comportamento umano e le connessioni tra il corpo e la mente. Si cerca di superare la tradizionale separazione tra l'animo e il corpo e, a questo si tende, non solo nei *dialoghi*, in cui i locutori si riferiscono frequentemente agli Antichi⁵², ma anche in diverse novelle degli *Ecatommiti*; in essi vengono illustrati i tentativi d'indagine, anche intuitivamente – anche forse inconsciamente – questa problematica da un punto di vista letterario, conferendo uno spazio narrativo sterminato, come si diceva inizialmente, all'immaginazione. Giraldi, a modo suo, partecipa al nascere di un tipo di eroe malinconico destinato ad un clamoroso successo nel teatro inglese e spagnolo del secolo successivo. Lope de Vega non parla, attraverso la voce di Cassandra in *Castigo sin venganza*, del potere devastatore dell'immaginazione? Si può ritenere che gli *Ecatommiti* contengono i fermenti di questa drammatica apprensione.

CORINNE LUCAS FIORATO

(Université de Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

suono. E subito dopo, l'autore procede, con lo stesso sguardo da specialista nell'osservare la pugnalata, questa più maldestra, che Iforomena infligge a se stessa: «E ciò detto, voltosi con gagliarda mano il coltello verso il petto, lo vi si cacciò per darsi morte, ma, posto che il colpo fosse grave, non fu però tale, perch'ella al lato destro si avea data la ferita, che perdesse la voce, e cadendo a terra messe un gran grido» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Ecatommiti*, cit., IV, 4, vol. 2, p. 723). L'autore cerca di spiegare fisiologicamente perché in un caso il colpo garantisce il silenzio della vittima e perché, invece, nell'altro caso, la vittima urla e grida.

⁵¹ *Ivi*, p. 1569.

⁵² Per esempio, in G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialoghi della vita civile*, in *Gli Ecatommiti*, cit., p. 1092.

ANTONELLA SCARFÒ

Per una narrazione «romanzevole». Regressione e progressione formale nella novella giraldiana

Through a close reading of Sabadino degli Arienti's and Masuccio Salernitano's influence on the *Ecatommiti*, the essay focuses on Giraldu's rewriting of the *quistioni* and of the «nouvelle-romanço» (which can be driven back to the *Filocolo* and to the *Decameron*, respectively). Looking at the relationship with both these works by Boccaccio, it eventually analyzes the ambition to the "romance" of Giraldu's tales and the ideologization of its forms.

Al rapporto con il *Decameron* i novellatori cinquecenteschi, e lo stesso Giraldu, riservano una corsia preferenziale, costruita sulle posizioni teoriche di Bembo e tradotta nell'esigenza «di incorniciare una serie di racconti dentro una struttura portante»¹.

Si tratta, tuttavia, di un percorso nient'affatto lineare, né privo di interruzioni. Con la conseguente "regressione" della narrazione novellistica e il recupero di forme altre, come le *quistioni*, protagoniste del mondo romanzesco e cortese messo in scena nel *Filocolo*².

Gli Ecatommiti tra Decameron e Filocolo

Nel *Decameron* Boccaccio affida a Fiammetta – non più regina della corte napoletana del *Filocolo*, ma componente di una brigata di novel-

¹ Cfr. M. PICONE, *Riscritture cinquecentesche della cornice del "Decameron"*, «Versants», 38 (2000), pp. 117-138, partic. p. 118.

² Come ritrovandosi nel punto di convergenza di sperimentazioni diverse, trecentesche e quattrocentesche, in cui l'autorità del *Decameron* aveva convissuto con la fortuna di forme narrative preesistenti, nel XVI secolo gli autori di novelle associano al "ritorno della cornice" il recupero di testi minori quali il *Filocolo*, la *Fiammetta*, il *Corbaccio*, «che propongono strutture pseudo-narrative la cui validità romanzesca e trattatistica ad un tempo era già stata saggiata». Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto, Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 27.

latori – il compito di esplicitare la distanza dell'attività novellistica dal mondo della disputa filosofica. Afferma Fiammetta:

Splendide donne, io fui sempre in opinione che nelle brigate, come la nostra è, si dovesse sì largamente ragionare, che la troppa strettezza della intenzion delle cose dette non fosse altrui materia di disputare: il che molto più si conviene nelle scuole tra gli studianti che tra noi, le quali appena alla rocca e al fuso bastiamo. E per ciò io, che in animo alcuna cosa dubbiosa forse avea, veggendovi per le già dette alla mischia, quella lascerò stare [...]³.

La distinzione tra i novellatori e «gli studianti» è tra i presupposti teorici alla base dei *Dialoghi della vita civile*. Inseriti negli *Ecatommitti* in concomitanza con una sospensione momentanea del viaggio della brigata romana «per la tempesta ch'avea turbato il mare» (*Dialogo I, 2*), i tre dialoghi coincidono con una pausa dall'attività del novellare, non considerata idonea ad una compagnia di «gravi uomini» (*Dialogo I, 7*)⁴. Una parentesi trattatistica⁵, in cui la rinuncia all'attività narrativa avviene nel rispetto del criterio sociale e letterario del decoro⁶. I nobili romani e genovesi decidono infatti di astenersi dal novellare poiché, come afferma Lelio:

Non si converrebbe qui, Fabio, all'età nostra, come a' nostri giovani entro alle navi fu convenevole, il novellare, perché come loro fu lecito ciò fare, per essere tra' confini della barca e per non avere cosa altra

³ Per le citazioni dal *Decameron* si utilizza la seguente edizione: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi, 1992 (d'ora in avanti DEC). Relativamente al passo sopra citato (DEC X 6, 3-4) cfr. R. BRAGANTINI, *Il Dialogo del "Decameron"*, in *Id. Vie del racconto. Dal "Decameron" al "Brancaleone"*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 17 segg. Nel *Decameron*, secondo Girardi, si delinea «un ambito nuovo ed autonomo di pertinenze formali, all'interno del quale la fabula stabilisce una salutare distanza dai domini della filosofia e della retorica». Cfr. R. GIRARDI, *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito tra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 41.

⁴ Per le citazioni dagli *Ecatommitti* si utilizza la seguente edizione: G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (d'ora in avanti ECAT).

⁵ Cfr. G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli "Ecatommitti"*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 51-60.

⁶ «[...] *decorum* come *attitude*, come rimando delle forme letterarie al sistema semiotico complessivo e, di lì, alla società come insieme strutturato di valori e gerarchie, [...]». Cfr. G. ALFANO, *Leonardo tra la corte e il bosco: la teoria del decoro in Giovan Battista Giraldo Cintio*, in *Id., Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 147.

alcuna, che potesse loro levare con qualche diletto il tedioso ozio della nave e a noi dare anco qualche piacere, che il favellare di cose convenevoli a quel luogo e a quel tempo, così ora a noi ciò disdirebbe, ritrovandoci in luogo ove ad altre varie cose dar ci possiamo (par. 7).

La proposta conclusiva di Fabio è quindi quella di dedicarsi alla trattazione di argomenti “gravi” («Né altro ora mi soccorre, che più a noi dicevole sia, che il ragionare di qualche grave cosa che parimente dilette e giovi a tutti noi» *Dialogo I* 8), pur non rinunciando al binomio oraziano di piacere e utilità.

Nonostante Giraldis avverta la necessità di mettere in scena nei *Dialoghi* una diversa ambientazione e di dare spazio a nuovi interlocutori, per annunciare il sospendersi temporaneo della narrazione dei “Centomiti”, l’attuazione di una distinzione tra le due attività, quella trattatistico-filosofica e quella novellistica, sembra, a differenza di quanto avviene nel *Decameron*, di privilegiare l’elemento trattatistico a discapito dell’autonomia della narrazione.

In questa prospettiva, il novelliere giraldisiano si trova a prendere strutturalmente le distanze dall’opera maggiore di Boccaccio, eleggendo a modello il *Filocolo*, in cui alla contrapposizione tra novella e *quaestio* si preferisce l’osmosi tra le due forme.

L’alternanza tra novella e «dimanda» che caratterizza il quarto libro del *Filocolo* è un modulo nuovamente fertile per l’opera giraldisiana a livello macrodiegetico, intradiegetico e narrativo.

Nell’*Introduzione* agli *Ecatommiti*, le dieci novelle sono esplicitamente narrate a fine dimostrativo. Il contesto è quello di una disputa sulla liceità dell’amore mercenario che vede schierarsi i novellatori su posizioni contrastanti. Qui Giraldis si serve della qualità esemplificativa della narrazione per giustificare l’utilizzo del materiale novellistico, fino ad imitare i modi tipici del trattato.

Alla trattatistica amorosa cinquecentesca bisogna rivolgersi nello specifico per comprendere la natura dei rapporti che vengono a stabilirsi tra i novellatori. La rivalità tra Fulvia e Flaminio, ad esempio, (giocata intorno ai temi della fedeltà e infedeltà femminile) richiama, per tematiche e modi, quella altrettanto viva e inconciliabile tra i due protagonisti del *Raverta* di Betussi: il Domenichi nei panni del misogino e la Baffa sostenitrice della virtù delle donne. Il dibattito tra Fulvia e Flaminio percorre l’intero novelliere: la disputa diviene per Giraldis un elemento strutturale che si sovrappone alla logica delle giornate e dei temi fornendo, parallelamente all’itinerario marino, un *fil rouge* che attraversa l’opera.

Così come nel *Filocolo*, la brigata degli *Ecatommiti* non si limita ai commenti stereotipati tipici dei novellatori decameroniani, ma è impegnata in vere e proprie controversie che hanno come oggetto il comportamento dei protagonisti delle novelle, le loro azioni e la loro psicologia. È il caso del dibattito che segue la narrazione della terza novella della quinta deca, in cui l'eroina, innamoratasi «contra sua voglia», decide di darsi morte piuttosto che «mancar di fede al suo marito» (par. 1). L'uditorio si divide in questo caso in due fazioni e la discussione sembra prospettarsi come insolubile «e lunga sarebbe ita la tenzone, se Livia, a cui toccava di favellare, non dava principio alla sua novella, []» (par. 4).

Se nel *Decameron* i novellatori si esprimono di volta in volta in modo unanime nei confronti dei racconti proposti, negli *Ecatommiti* l'omogeneità ideologica che caratterizza la brigata decameroniana viene meno. E con essa ad essere alterata è quella distinzione tra novella e *quaestio* mantenuta sostanzialmente integra dalla tradizione novellistica cinquecentesca.

È il caso dei *Ragionamenti*, la cui cornice, pur ispirandosi alla corte napoletana di Fiammetta⁷, non tradisce il modello decameroniano⁸.

Anche Firenzuola dedica alle due attività, quella filosofica e quella

⁷ Nell'opera un ruolo di primo piano è affidato alla Reina, Gostanza Amaretta, il cui precedente letterario più pertinente è proprio la Fiammetta del *Filocolo*, già modello della «Reina di Cipri» protagonista degli *Asolani*. Cfr. E. RAGNI, *Introduzione*, a A. FIRENZUOLA, *Le Novelle*, Milano, Salerno, 1971, (d'ora in avanti RAG), pp. IX-XXXI partic. p. XII. Si utilizza l'edizione curata da Ragni per tutte le citazioni dall'opera di Firenzuola.

⁸ È ciò che si evince dalle formule di commento che seguono i racconti dei *Ragionamenti* («Già taceva la Reina e ciascuno aveva commendata la sua novella, [...] (I 1, 69); Dette da ridere assai la novella del Corfinio a tutti quanti [...] (I 2 50); Fu da tutti lodata la sagacità della innamorata giovane [...] (I 3, 32)»), che ricalcano i modi tipici della brigata decameroniana: («Ciascuno della onesta brigata sommentemente commendò per bella la novella dalla loro reina contata [...]. (II 10, 2); Con grandissime risa di tutta la brigata erano state ascoltate le parole da Calandrino dette [...]. (IX 4, 2); Molto fu da ciascuna delle donne e degli uomini il parlar di madonna Oretta lodato, [...]. (VI 2, 2)»). Codice rispettato anche da Parabosco: «Da parte sua il Parabosco, probabilmente, voleva alla pari del Cattaneo, svuotare il racconto nella cornice. Ma poiché non ebbe il coraggio di alterare formalmente il rapporto istituito dal Boccaccio fra cornice e racconto, sorti soltanto l'esito di congelare il racconto stesso, negandogli per istinto consistenza narrativa, ma nel contempo lasciandolo sopravvivere, degradato a pretesto di discorso riflessivo, tra accademico e moralistico.». Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione a Novellieri del Cinquecento, Novellieri del Cinquecento, La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 24, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. XXXII-XXXIII. Cfr. anche R. BRUSCAGLI,

narrativa, tempi e luoghi distinti⁹. Tuttavia, a differenza degli *Ecatommiti*, la cornice dei *Ragionamenti* rinuncia alla disputa e il sovrapporsi delle voci si rivela essere un mezzo retorico per rafforzare “l’esorcizzazione moralistica” del racconto¹⁰. Così avviene nel commento alla novella quinta della prima giornata:

Né vi mancò chi fortemente biasimasse la madre, a la quale per cavarsi le sue disoneste voglie non era bastato con il suo cattivo esempio aver dato cagione alla figliuola di far male, che gliela die’ di perseverare; e fuvì chi disse che da lei deverieno imparare le altre madri e considerare a quello che le inducono le lor figliuole con le lor cattive scede; [...]¹¹.

La suggestione dell’episodio delle questioni d’amore del *Filocolo* non si accompagna quindi per Firenzuola ad un’infiltrazione della *quistione* a livello della ricezione e del commento del racconto, mentre il dibattito viene solamente evocato: «E poi che si fu sopra di lui ragionato alquanto, la Reina comandò a Fioretta che seguitasse» (I, 4, 47).

Al contrario, nell’opera giraldiana la disputa penetra a tutti i livelli del testo fino ad influenzare la forma novellistica vera e propria.

Gli *Ecatommiti* prevedono una strutturazione in dieci deche in base a criteri tematici, sul modello delle dieci giornate del *Decameron*. Ma alla funzione di indicatore “narrativo” affidata da Boccaccio alle rubriche macrotematiche, Gibaldi sovrappone una funzione trattatistico-argomentativa.

Negli *Ecatommiti* il “tema” della deca viene proposto come *quaestio*, sul modello delle *quistioni* del *Filocolo*, e come tale viene sviscerato e argomentato innanzitutto sul piano intradiegetico. Ad esempio, nella nona deca ampio spazio è dedicato alle considerazioni dei no-

La novella e il romanzo, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 1996, IV, p. 878.

⁹ «E perciocché la mattina lo ingegno suole esser più svegliato che di niuno altro tempo, e’ sarà bene che, andandoci a spasso or su questo mo<n>ticello e or su quello altro, noi ragioniamo di qualche cosa che sappia più de le scuole dei filosofi che dei piaceri che ne sogliono apportar le ville; [...]. E perciò che io penso che allor quando noi saremo arrivati all’ultimo delle nostre rime il sole averà tuffata buona parte dei capegli nel mar di Spagna, noi potremo, uscendo a la campagna, ridurci intorno a qualche fontana o ’n su la riva d’un di questi fiumicelli, e quivi raccontare una novella per uno; [...] (RAG, *Introd.* I, 23-24).

¹⁰ Sul ridimensionamento moralistico della narrazione attuato dal Firenzuola nella cornice cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La cornice*, cit., pp. 10 segg.

¹¹ RAG I, 4, 23.

vellatori sul tema topico della Fortuna, affrontato da diversi punti di vista.

Orazia, nella premessa alla terza novella, afferma che la Fortuna «ci dà assalto per turbare le gioie nostre e ridurci a misero stato». All'opposto, Fabio, nella *Conclusion*e della deca, confuta sia la posizione di coloro «i quali si persuasero che la Fortuna signorriggiasse in tutte le cose umane e che ella facesse felici e infelici gli uomini a voglia sua», sia quella di chi considera rilevante «essere nato sotto questa o quella stella»¹².

Il punto di vista di Orazia viene poi ripreso e drammatizzato nella *lamentatio* di una delle eroine della deca nona, Filene, protagonista dell'ottava novella. Afferma Filene: «Che fie di te, misera Filene, poscia che quello, in che tu avevi messa ogni tua speranza e il fine della tua buona e prospera fortuna, ti è stato levato dalla trista e a' tuoi desideri avversa?». E poi conclude «così vuole la infelice stella sotto cui nacqui» (par. 34, 43).

Lo stile trattatistico-argomentativo della cornice si riflette così anche nella diegesi, che si caratterizza per una diffusa tendenza al monologo.

Rifacendosi all'opera giovanile di Boccaccio, Giraldi sembra voler ripercorrere in senso inverso l'*iter* che dalla *quistione* aveva condotto alla codificazione del racconto decameroniano.

Francesco Guardiani¹³ ha analizzato la riscrittura della quarta questione del *Filocolo* nella quinta novella della decima giornata del *Deca-*

¹² «Varii sono i modi co' quali la Fortuna ci dà assalto per turbare le gioie nostre e ridurci a misero stato, né meno si diletta ella di assalire le private famiglie, che gli stati e le corone reali e, ancora che sia in suo potere il dare e il torre le felicità umane, allarga ella nondimeno più la mano nel dare le afflizioni e le miserie, che in donare i piaceri e le consolazioni. Anzi, veggiamo noi sovente avvenire che ella le allegrezze dateci ricompensa con così gran pianti che pare che non per altro ci abbia ella fatto felici, che perché più miseri e infelici diveniamo. E di qui è avvenuto che i più savi hanno detto che noi tanto più devemos temere questa ingannatrice, quanto più ella benigna si mostra, e ch'ella non per altro essalta i mortali, se non perché diano poscia, nel cadere, tomo maggiore. Onde si suol dire che le felicità che ci dà la fortuna non sono altro che nascose insidie, che ci apparecchia ella per trarci poscia in uno profondissimo abisso di dolori, né questo pure veggiamo negli uomini, ma nelle città, negli stati e ne' regni medesimi». Cfr. ECAT IX, 3, 3-5; relativamente alle argomentazioni di Fabio cfr. ECAT IX *Concl.* 1 segg.

¹³ F. GUARDIANI, *Boccaccio dal "Filocolo" al "Decameron": variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti*, «Carte italiane», 1 (1986), fasc. 7, pp. 28-46.

meron. Lo studioso nota che il monologo della protagonista del racconto di Menedon si risolve nella corrispettiva rielaborazione decameroniana in una breve narrazione in terza persona¹⁴.

La forma del monologo sebbene non completamente assente, occupa un posto marginale all'interno del *Decameron*. Nell'opera l'utilizzo del discorso diretto, oltre ad essere «sempre funzionale all'interno dell'intreccio narrativo»¹⁵, asseconda il criterio della *brevitas*.

Non si può affermare lo stesso per gli *Ecatommiti*. Il Cinzio cerca di allontanare la novella dal suo passato meno glorioso, che la vedeva nascere tra le forme della narrativa breve legate all'oralità e spesso all'anonimato. Il genere novellistico, per Giraldi, ambisce a conquistare un posto di primo piano tra le istituzioni letterarie del Cinquecento: per farlo non disdegna di alterare la propria forma originaria come avviene nella terza novella della decima deca, in cui il discorso diretto giunge a sostituire l'intreccio vero e proprio¹⁶. In questo caso l'azione consiste in un confronto verbale. A differenza della settima deca in cui Giraldi ricorre al motto o alla battuta breve e pungente, nella decima a prevalere è l'utilizzo di lunghe tirate monologanti. Il confronto verbale tra accusatore e accusato si risolve grazie al potere delle «ragioni»: «Maravigliosa cosa è certamente il vedere quanto la verità luca e quanta forza abbia in sé il parlare di *assentito e considerato uomo*, formato con *evidenti ragioni*, anche ne' cori degli uomini poco considerati»¹⁷.

Le strategie di persuasione verbale a cui ricorrono i protagonisti della novella sono basate sull'autorità dell'oratore: l'argomentazione è considerata valida in quanto specchio della *virtus* di chi la propone. Il richiamo è in questo caso ai meccanismi dell'*exemplum* predicatorio, con una riabilitazione di criteri quali l'"autorità" e la "verità" della

¹⁴ La narrazione monologante del *Filocolo* è poi riconducibile direttamente all'*exemplum*. Nell'introduzione all'edizione dell'opera da lui curata Battaglia indica che la fonte di vari passi del *Filocolo* è da ricercarsi nei *Factorum et ditorum memorabilium* di Valerio Massimo. Cfr. S. BATTAGLIA, *Introduzione* a G. BOCCACCIO, *Filocolo*, Bari, Laterza, 1938, pp. 572-573. Cfr. anche A. E. QUAGLIO, *Valerio Massimo e il "Filocolo" di Giovanni Boccaccio*, «Cultura neolatina», 20 (1960), pp. 44-77.

¹⁵ F. GUARDIANI, *Boccaccio*, cit., p. 39.

¹⁶ Radicale in tal senso la novella di Erizzo, la cui struttura-tipo è così definita da Bragantini: «esposizione del fatto, monologo del protagonista, conclusione». Cfr. R. BRAGANTINI, *Introduzione* a S. ERIZZO, *Sei giornate*, Roma, Salerno Editrice 1977, p. XVIII.

¹⁷ ECAT X, 3, 49-51. I corsivi sono miei.

narrazione¹⁸, che erano stati smentiti e superati nell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron*¹⁹.

Se nella cornice, così come nelle novelle a prevalere sono le «ragioni» dei protagonisti è perché esse scaturiscono direttamente da caratteri e comportamenti prefissati. Anche in questo senso il rimando è al *Filocolo* e al particolare atteggiamento retorico di Boccaccio nella caratterizzazione dei personaggi dell'opera giovanile. Come nota sempre Guardiani, a proposito del confronto tra il racconto di Menedon nel *Filocolo* e la corrispondente novella decameroniana, il passaggio dalla *quistione* alla novella comporta l'acquisizione di una certa ambiguità nelle azioni dei protagonisti: nel *Decameron* il gesto di liberalità del marito è messo in discussione da un sentimento di paura nei confronti del negromante. Ad insinuarsi nella novella, insomma, insieme al buon senso *borghese* è la complicazione psicologica del personaggio²⁰.

Un'ambiguità dei caratteri estranea agli eroi giraldiani, i quali, seppure scandagliati nelle loro reazioni psicologiche, rimangono legati a schemi caratteriali stabiliti.

¹⁸ *Brevitas, auctoritas, veritas, e delectatio* sono i quattro precetti indicati dal domenicano Umberto di Romans nei suoi *De eruditione predicatorum e Tractatus de habundantia exemplorum*. Cfr. E. MALATO, *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 14-15, e M. PICONE, *Introduzione a Il racconto*, a cura di Id., Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 19-21.

¹⁹ «[...] avrei molto caro che essi recassero gli originali: li quali se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la lor riprensione e d'amendar me stesso m'ingegnerei; ma infino che altro che parole non apparisce, io gli lascerò con la loro opinione, seguitando la mia, di loro dicendo quello che essi di me dicono». Cfr. DEC IV *Introd.* 39. La validità del precetto della *veritas*, che qui si rivela nella sua sostanza di residuo del genere esemplaristico, viene smentita da Boccaccio attraverso l'appello ai diritti della *fictio*. Sulla liberazione dalla «prigionia dei referenti» che determina l'emancipazione del *Decameron* dalla pedagogia predicatoria dell'*exemplum* cfr. G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 191 e segg., e Id. *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. BRAGANTINI e P. M. FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 270.

²⁰ Cfr. F. GUARDIANI, *Boccaccio*, cit., pp. 35-37. In tal senso il percorso dalla questione alla novella è assimilabile a quello che aveva condotto dall'*exemplum* alla novella: «[...] lo Stierle mostra come la struttura schematica dell'*exemplum* della *Disciplina clericalis* riceva un ispessimento problematico dal fatto che Boccaccio conferisce ai personaggi una coscienza e una individualità proprie». Cfr. R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, L. S. Olschki, 1987, p. 66.

I personaggi degli *Ecatommiti* si prestano così a divenire oggetto di dibattito, offrendosi ai novellatori come vero e proprio materiale trattatistico; come accade ai protagonisti delle storie narrate nella brigata napoletana di Fiammetta.

Dal Filocolo alla novella di corte: Sabadino degli Arienti e Giraldo

Il mondo cortese del *Filocolo* rimane un punto di riferimento anche per la tradizione novellistica quattrocentesca²¹, e per un autore come Sabadino degli Arienti che orbita significativamente intorno alla corte estense²².

La novella LIV delle *Porretane* incrocia il *plot* della prima questione del *Filocolo*, relativa alla contesa amorosa tra due giovani, con un motivo preso in prestito dalla quarta *quistione*: la gara di liberalità. A suggerire una parentela con la prima *quistione* di Boccaccio è proprio l'*incipit*. La novella narra di due «nobilissimi cavalieri» entrambi innamorati di una «bellissima, costumata e molto onesta donna», (par. 2-3) la quale «lei ancora di loro se accese per sí facto modo, che altro non desiderava se non d'avere o l'uno o l'altro per marito, essendo ambedui

²¹ L'episodio delle questioni d'amore del quarto libro del *Filocolo*, caratterizzato da una fortuna letteraria indipendente dal resto dell'opera (cfr. P. RAJNA, *L'episodio delle questioni d'amore nel "Filocolo" del Boccaccio*, «Romania», 31 (1902), pp. 28-81, partic. pp. 28 segg.), si mantiene come punto di riferimento per il genere novellistico già all'interno della tradizione immediatamente successiva al *Decameron*, come si può riscontrare nell'alternanza di novelle e *quaestiones* nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato. L'opera di Sabadino apre la strada a quella tendenza al dialogo-trattato tipica delle cornici dei novellieri del Cinquecento, ma è già di Gherardi la pratica di affiancare alle *questioni* il mantenimento di una struttura portante che trova il suo modello primario proprio nel *Filocolo* e nella messa in scena della corte di novellatori presieduta da Fiammetta. Cfr. almeno A. FONTES - BARATTO, *Sabadino degli Arienti: le Porretane Novelle*, in *L'après Boccace: la nouvelle italienne aux XV et XVI siècles*, a cura di B. LAROCHE, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 99-266, partic. p. 198.

²² Scrive Stoppelli: «Ed è opportuno sottolineare come le scelte dello scrittore si incontrino con quelle più generali di un ambiente dove l'attenzione o il recupero delle opere minori del Boccaccio avvengono nel segno del gusto tardo-gotico, uno degli elementi più caratterizzanti della cultura artistica emiliana, e ferrarese in particolare. L'Arienti, quando compone le *Porretane* è in stretto contatto con la corte di Ferrara. [...] gli Estensi esprimono con il loro stile di vita l'intima propensione a mescolare la propria realtà con i simboli culturali del mondo delle antiche corti medievali [...]». P. STOPPELLI, *Introduzione a S. DEGLI ARIENTI, Novelle Porretane*, a cura di P. STOPPELLI, L'Aquila, Japadre, 1975, p. 6.

da lei egualmente amati []» (par. 4)²³. La donna del racconto di Sabadino «perché invero non sapeva quale de loro dui se dovesse pigliare per marito» (par. 5) propone inizialmente ai pretendenti di scontrarsi in duello e infine di «monstrare [] l'inclita virtù della liberalità» (par. 45). La ripresa dello schema base della prima questione boccacciana e l'utilizzo del modulo narrativo della gara di liberalità rendono l'ipotesi di un rapporto intertestuale tra *Porretane* LIV e *Filocolo* IV 19 piuttosto verosimile. Altrettanto significativo è il legame che unisce la versione giraldiana del testo di Boccaccio, la seconda novella della decima giornata²⁴, con quella dell'Arienti²⁵. Oltre alla trasformazione dei «due giovani graziosi assai nel loro aspetto» (*Filocolo* IV 19, 2) in cavalieri e all'introduzione del tema matrimoniale²⁶, a suggerire la possibilità di una funzione mediatrice della novella delle *Porretane* è proprio l'utilizzo dell'espedito del duello come meccanismo di differimento²⁷.

²³ Si leggano i seguenti passi tratti da *Filocolo* IV, 19: «[] due giovani graziosi assai nel loro aspetto, i quali amenduni una bellissima giovane rimiravano» la quale «non facendo essa all'uno migliori sembianti che all'altro [...]» (par. 2-3). L'edizione del *Filocolo* qui utilizzata è G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A. E. QUAGLIO, Milano, Mondadori, 1967. Per le citazioni dall'opera di Sabadino si utilizza la seguente edizione: S. DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1981 (d'ora in avanti POR). Nella nota relativa a *Porretane* LIV il curatore rimanda al *Teseida* di Boccaccio (in particolare alla sfida di Arcita e Palemone per Emilia) quale «possibile fonte remota» per la novella. Scrive Stoppelli a proposito delle *Porretane*: «Qui è soprattutto il *Filocolo* a fornire una messe abbondante di materiali: moduli, stilemi, sintagmi» (Cfr. P. STOPPELLI, *Introduzione*, cit. p. 6.).

²⁴ Di seguito riporto la rubrica della novella giraldiana: «Due valorosi cavalieri amano una bellissima donzella. Ella gli ama parimenti ambedue, né sa deliberare quale ella voglia più tosto per marito. Vengono per ciò a duello e rimane come prima in dubio quale di loro la debba avere. Cerca il re che la giovane determini la lite. Ella dà tal segno di amare l'uno e l'altro che rimane incerta la sua volontà. Il re determina che chi farà maggior prova contra nimici abbia la giovane per moglie. Ambidue, combattendo coraggiosamente, muoiono nella battaglia e la giovane serva perpetua virginità, sdegnando di accoppiarsi con alcuno altro uomo».

²⁵ Stoppelli sottolinea il successo dell'opera, attestato dalle cinque edizioni delle *Porretane* pubblicate nella prima metà del Cinquecento (Cfr. P. STOPPELLI, *Introduzione*, cit., p. 5).

²⁶ Lo spostamento di prospettiva attuato dal Cinzio con l'inserimento della tematica nuziale avviene già nella sezione iniziale del racconto, con l'introduzione del personaggio del padre della fanciulla, secondo il cui giudizio la figlia avrebbe dovuto «esser moglie di quello che in più nobil luogo fosse nato.» (ECAT X, 2-8).

²⁷ Le forze dei due cavalieri del racconto di Sabadino «erano pare» (par. 38) e secondo l'opinione del conte (antecedente dell'imperatore a cui si rivolgono i cavalieri del racconto di Giraldo): «quisti cavalieri prima de fatica e d'affanni morirebbono, che mai uno de l'altro remanesse vincitore» (par. 40).

Del rapporto tra la novella girdaldiana e la prima questione del *Filocolo* mi sono occupata altrove²⁸. In questa sede vorrei invece mettere in evidenza alcune analogie tra il rifacimento quattrocentesco e quello girdaldiano. In entrambe le rielaborazioni, i due giovani «graziosi assai» descritti nel *Filocolo* assumono il titolo di cavalieri e il gioco dello scambio di ghirlande, presente nella fonte, lascia il posto ad un vero e proprio duello.

L'espedito consente di introdurre nelle novelle un meccanismo prettamente romanzesco: il differimento dell'azione attraverso l'introduzione di episodi secondari²⁹.

Dei due tipi di duello identificati da Erspamer, una con funzione "determinante" «risolutiva dell'episodio o dell'intero racconto», l'al-

²⁸ Mi permetto di rimandare ad un mio precedente saggio: A. SCARFÒ, *Dalla novella al "caso", attraversando le controversiae e le quistioni. Fonti inedite e modelli narrativi per due novelle di Girdaldi ("Ecatommiti", X 2 e X 7)*, «Filologia e Critica», XXXV (2010), fasc. I, pp. 117-138.

²⁹ Tecnica narrativa teorizzata dallo stesso Girdaldi nel *Discorso sui romanzi* «[...] è da advertire che i soggetti o le materie de' romanzi non sono di quella maniera che sono quelle di Vergilo et Homero; perché l'uno et l'altro di questi, nelle sue compositioni, si ha preso ad imitare una sola attione di un huomo solo, et i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti. [...] mi pare che, havendosi a scrivere in forma di romanzi materia antica, sia meglio appigliarsi a molte attioni d'un huomo, che ad una sola, o a molte di molti. Perché mi pare che sia più atto questo modo al comporre in forma di romanzi, che una sola attione, o varie di diversi, però che porta questa diversità delle attioni una conformità di materia, che ha con esso lei la varietà, la quale è il condimento del diletto. Et si dà largo campo allo scrittore di fare, nel medesimo soggetto, episodii, cioè digressioni [...]» (par. 29, 57-8). Si utilizza la seguente edizione: G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CL.I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002. Dell'importanza teorica del *Discorso* nella composizione degli *Ecatommiti* si occupa Patrizi (cfr. G. PATRIZI, *Girdaldi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli "Hecatommithi"*, in *La novella italiana.*, cit., tomo II, pp. 885-889). Si noti inoltre che la funzione degli episodi girdaldiani è analoga a quella degli «episode isolés» del *Furioso*. Hauvette identifica come "episodio isolato" la storia di Ariodante e Ginevra (cfr. H. HAUVETTE, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 1927, pp. 196 segg.). Essa non solo è il modello per la scena del duello al centro di *Ecatommiti X 7*, ma rientra nella tipologia di duello prevalente nella novellistica girdaldiana: quello giudiziario. Per una classificazione tipologica dei duelli del poema ariostesco cfr. A. GUSMANO, *Tipologie del duello nell'Orlando Furioso*, in «Schifanoia», III (1987), pp. 85-102. Sul duello in Girdaldi cfr. D. COLOMBO, *Introduzione a G.B. GIRALDI CINZIO, Arrenopia*, Torino, Edizioni Res, 2007, pp. V-XXXVII, alle pp. XXXV segg., e F. BERTINI, «*Havere alla giustizia soddisfatto*», *Giovan Battista Girdaldi Cinzio e le tragedie giudiziarie nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 257.

tra con valenza "riempitiva", «ininfluente ai fini dello sviluppo della *fabula*»³⁰, è la seconda tipologia ad essere utilizzata sia dall'Arienti che da Giralardi.

Per entrambi gli autori il confronto armato si rivela inefficace ai fini della soluzione della *questione*. E proprio come avviene nel caso dell'inserimento nella narrazione di duelli "riempitivi", anche nelle novelle dei due autori «sono le modalità stesse del duello ad essere messe in primo piano»³¹. Così Arienti non solo indugia con gusto ecfrastrico sulla descrizione degli aspetti ornamentali e simbolici delle armature dei cavalieri, ma si dilunga in un'elencazione dettagliata, quasi da catalogo epico, dei cortei che accompagnano i due contendenti³².

Sia nella versione di Sabadino che nella novella X 2 degli *Ecatommiti* alla valenza digressiva della «funzione-duello»³³, quasi un *excursus* trattatistico nel caso di Giralardi, si sovrappone una logica prettamente diegetica: il duello ritarda l'azione principale, rimandando la soluzione del racconto e attribuendo alla narrazione una spinta "romanzesca".

Circoscrivendo il discorso alle sole novelle giraldiane, è necessario prendere in considerazione sia l'influenza di una nascente teoria del romanzo sia il rapporto con l'epica rinascimentale. Se, coerentemente al funzionamento della tecnica dell'*entrelacement*, nel *Furioso* anche la narrazione del duello si interrompe spesso per il sopraggiungere di altri avvenimenti³⁴, negli *Ecatommiti* è lo scontro armato, ridotto ad episodio secondario, a "rompere" l'evoluzione della parabola narrativa. Ciò che nel poema cavalleresco costituisce la modalità principale di avanzamento dell'azione, nella novella di Giralardi diviene un intermezzo, una pausa dalla *fabula* del racconto³⁵. Così, se avviene che nel novelliere il

³⁰ Cfr. F. ERSPAMER, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 138.

³¹ *Ibidem*.

³² La tendenza al romanzesco nei due autori prevede l'utilizzo di moduli descrittivi da romanzo cavalleresco. Cfr. ECAT X, 2, 46-57, e POR LIV, 15-27.

³³ Cfr. F. ERSPAMER, *La biblioteca*, cit., p. 137.

³⁴ Jossa nota che nell'opera dell'Ariosto il duello finisce spesso con la sospensione o il differimento della contesa. Cfr. S. Jossa, *Ideologizzazione del poema tra Ariosto e Tasso*, «Filologia e Critica», XXV (2000), fasc. I, pp. 3-39, partic. p. 32. Sul differimento nel *Furioso* cfr. S. ZATTI, *Il 'Furioso' fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990, pp. 24-31.

³⁵ Il duello occupa in qualche modo nel racconto giraldiano la funzione che la novella (o il racconto di secondo grado) in genere assume nel poema ariostesco: esso costituisce un'aggiunta alla trama principale «non indispensabile allo sviluppo logico». Cfr. A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, cit., pp. 805-840, partic. p. 819.

confronto armato tra due personaggi vada ben oltre la funzione di episodio e che il duello venga posto al centro della narrazione, il materiale diegetico si trasforma in contenuto trattatistico. È il caso di *Ecatommiti* VIII 9 in cui il duello diviene oggetto di esplicita polemica da parte del narratore che commenta, con tono moralistico, la sfida armata proposta da Sergesto a Pirro: «servendosi di questa mala usanza che oggidi regna nel mondo a distruzione degli uomini, lo sfidò a duello» (par. 21).

La «novella-romanzo» giraldiana

Per una definizione del “romanzesco” negli *Ecatommiti*, è necessario prendere in considerazione anche il rapporto con il modello archetipico del romanzo greco, nella sua rielaborazione novellistica offerta da Boccaccio nel *Decameron*: la «novella-romanzo»³⁶.

Il Cinzio si ispira ad una delle novelle-romanzo decameroniane, la terza della quinta giornata, nella scrittura di *Ecatommiti* V 2³⁷.

Per quella che potremmo considerare la versione a lieto fine della storia di Piramo e Tisbe³⁸, Girdaldi si serve non a caso di suggestioni

³⁶ La definizione di «novella-romanzo» viene coniata da Baratto. Cfr. M. BARATTO, *Realtà e stile nel “Decameron”,* Vicenza, Neri Pozza Editore, 1970, pp. 25 segg. A proposito del romanzesco nella novella decameroniana cfr. anche L. SURDICH, *Il “patto romanzesco” nel Boccaccio,* in *Le forme del narrare,* Atti del VII congresso nazionale dell’ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. COSTA, M. DONDERO, L. MELOSI, Firenze, Polistampa, 2004, vol. I, pp. 9-35. La definizione di «novella-romanzo» relativamente agli *Ecatommiti* (in particolare alla IX, 1) è utilizzata da Grimaldi. Tuttavia la studiosa si richiama, in definitiva, sulla scia delle indicazioni di Propp (V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate,* Torino, Boringhieri, 1972), al modello archetipico della novella e del romanzo ovvero alla fiaba. Cfr. E. GRIMALDI, «Vedere con gli occhi». *Rappresentazione e racconto in alcune novelle di Girdaldi,* «Misure critiche», III (2004), pp. 40 segg.

³⁷ Di cui cito la rubrica: «Lochrino per non aver voluto compiacere di sua moglie ad un gran barone, è tenuto in prigione. La moglie lo libera e se ne fugge con lui. Sono richiamati a casa. Occorre nel viaggio che il marito crede morta la moglie, e si vuole uccidere. La ritrova viva e, ritornati a casa, godono felicemente insieme il frutto della lor fede».

³⁸ Al mito narrato da Ovidio rimanda la Villari nella nota relativa a ECAT V 2, 51, nell’edizione dell’opera da lei curata. La ripresa tematica delle *Metamorfosi* ovidiane si rivela particolarmente significativa relativamente al “romanzesco” nella novella giraldiana. L’opera di Ovidio, in base alla presenza di strutture narrative analoghe a quelle del *Furioso*, viene proposta da Girdaldi come via alternativa a quella dell’epica aristotelica e omerico-virgiliana. Si confronti in particolare il passo del *Discorso sui romanzi* (par. 144-45) in cui Girdaldi si sofferma sulla presenza

tratte sia dal mito di Ero e Leandro (la donna nuota ogni notte fino alla prigione del marito) sia da *Decameron* V 3. Nella novella giraldiana, Dorotea e Locrino, per fuggire alle minacce dall'assalitore, si addentrano nel bosco perdendo l'uno le tracce dell'altra.

Nella novella decameroniana, i «dodici fanti» catturano Pietro, mentre l'Agnolella «verso una selva grandissima volse il suo ronzino» (par. 11). Se, nella storia narrata da Boccaccio, Pietro riesce a salvarsi dall'assalto perché «avvenne che un guato di ben venticinque fanti subitamente uscì addosso a costoro» (par. 13), la donna della novella degli *Ecatommitti* viene subito liberata perché «non era ella colei di cui cercavano» (par. 48).

L'episodio della fuga nel bosco dei due amanti si intreccia in Giral-di con una vicenda secondaria, la fuga della moglie di un capitano «con un suo drudo» (par. 47). L'introduzione di una storia parallela a quella principale permette di complicare l'intreccio in senso "romanzesco", attraverso l'adozione dell'espedito dell'equivoco visivo (il capitano crede, inseguendo Dorotea, di essere sulle tracce della propria moglie). Inoltre Giral-di utilizza l'episodio in funzione moralistica per contrapporre l'"erranza" dei due adulteri colpevoli alla fuga dei coniugi innocenti: l'*exemplum* negativo a quello positivo. L'opposizione è tra l'amore passionale dall'esito tragico dei due giovani traditori³⁹ e l'amore coniugale di Dorotea e Locrino.

Il contrasto fornisce indicazioni sulle modalità di trasformazione della «novella-romanzo» decameroniana da parte di Giral-di. Rifacendosi alla contrapposizione tra Passione e Fortuna che Boccaccio riprende dal romanzo tradizionale, il Cinzio attribuisce l'epiteto di «malvagia» alla Fortuna che perseguita i due amanti. «Ma la malvagia sorte, non sazia ancora di avergli insino allora travagliati, volle anco questa loro allegrezza con gravissima maniera di tribolazione turbare», scrive Giral-di⁴⁰.

delle digressioni nelle *Metamorfosi*. Della "terza via" ovidiana del romanzo proposta da Giral-di parla Rozsnyói. Cfr. Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo Editore, 2000, pp. 25-32.

³⁹ «[...] ritrovò la disleal moglie, la quale avea lasciata sola il drudo nel bosco e si era fuggito al mare, avendole imbolato tutto quello ch'ella al marito avea tolto, e montato in una barca, che verso Creta andava, avea presa la fuga. Il capitano adunque, subito che la vide, comandò a tutti coloro, che con lui condotti avea, che la uccidessero; i quali, a gran furore, le corsero addosso e in tal maniera, co' ferri nudi, la ruppero e spezzarono che non si poteva conoscere chi ella si fosse» (cfr. ECAT V, 2, 48-49).

⁴⁰ ECAT V, 2, 46.

Parallelamente nella novella decameroniana la Fortuna, responsabile della «malvagia notte» (par. 3) affrontata dai giovani, si manifesta quale forza avversa, quale ostacolo al lieto fine.

La fonte dell'avventura non è più, tuttavia, per Gircaldi il sentimento naturale della passione ma l'amore coniugale: la dialettica tra Passione e Fortuna lascia il posto alla dinamica tra Amore coniugale e Fortuna.

La componente matrimoniale è funzionale ovviamente ad un inserimento della novella nel mondo narrativo ed ideologico degli *Ecatommiti*, ma non solo. L'autore giunge ad attuare un vero e proprio capovolgimento della dinamica narrativa alla base del romanzo tradizionale e della novella decameroniana, in funzione didattica e morale.

Nella novella sesta della seconda deca, Gircaldi rappresenta le peripezie di Fiamma e Fineo come la logica conseguenza del manifestarsi di una passione fuori dalle regole, attuando una moralizzazione del romanzesco le cui premesse sono esplicitate a livello intradiegetico:

E felici coloro si posson dire che sì, per gli altrui strani accidenti, s'avanzano, che scorgono *qual sentiero sia quello che conduce gli uomini, senza noia, a buon fine*. E se tali fossero stati gli amanti, de' quali io vi voglio ragionare, il fine del loro amore, *quantunque felice*, non sarebbe passato per gli infortuni per i quali passò, prima che godessino del loro amore⁴¹.

Le parole con cui il Cinzio introduce alla narrazione della storia di Fiamma e Fineo rovesciano le finalità della premessa di Emilia alla novella decameroniana di Gostanza, a cui l'autore si ispira:

Ciascun si dee meritatamente dilettere di quelle cose alle quali egli vede *i guiderdoni secondo le affezioni seguitare*: e per ciò che amare merita più tosto *diletto* che *afflizione* a lungo andare, con molto mio maggior piacere, della presente materia parlando, ubbidirò la *reina*, che dalla precedente non feci il *re*⁴².

La dichiarazione della novellatrice del *Decameron* utilizza un richiamo agli amori felici/infelici che funziona da rimando a meccanismi macrotestuali: il re e la regina sono chiaramente quelli della quarta e quinta giornata. Emilia suggerisce così che la novella di Gostanza è da leggersi nel contesto di una quinta giornata in cui «si ragiona di

⁴¹ ECAT II, 6, 5-6. I corsivi sono miei.

⁴² DEC V, 2, 3. I corsivi sono miei.

ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse»⁴³. Se alla Fortuna responsabile di «accidenti» «fieri o sventurati» spetta quindi il ruolo di antagonista dell'Amore, la funzione del romanzesco nella novella della quinta giornata del *Decameron* sembra rispondere a meccanismi tradizionali.

Le indicazioni fornite dal paratesto della seconda deca degli *Ecatommitti* sono altrettanto utili per la lettura della novella di Giraldi. Il tema della deca seconda racchiude entrambe le giornate decameroniane chiamate in causa da Emilia, servendosi sia dei meccanismi tragico-patetici della quarta giornata che di quelli comico-romanzeschi della quinta: «Comincia la seconda deca degli *Ecatommitti*, nella quale si ragiona di coloro che o di nascosto o contra il volere de' maggiori loro, hanno amato con fine o lieto o infelice»⁴⁴. Nel momento in cui Giraldi decide di inserire la storia "romanzesca" narrata da Boccaccio nel contesto della deca seconda sceglie, quindi, di sottomettere le componenti diegetiche originarie alle due dinamiche fondamentali della deca degli *Ecatommitti*: ovvero la contrapposizione tra Amore / Dovere e quella tra fine lieto e infelice. In coerenza con la logica macrotematica, l'*incipit* della novella di Fiamma e Fineo⁴⁵ è costruito sullo scontro genitori / figli. E il finale lieto sopraggiunge solo in seguito al prospettare di una fine tragica. L'indicazione paratestuale di una contrapposizione di fine lieto e infelice non è da leggersi infatti tanto, o solamente, in relazione all'alternanza nella deca dei due tipi di finali, ma sembra suggerire la compresenza della componente tragica e comica all'interno di una stessa novella: mentre lo scioglimento tragico si presenta quale logica conseguenza dell'evoluzione degli elementi diegetici, il finale lieto è ottenuto "dall'esterno".

Il romanzesco giraldiano viene quindi sottomesso allo stesso meccanismo colpa-pena che governa le tragedie a lieto fine. Il finale infelice per la storia di un amore clandestino – e che, pertanto, si oppone al Dovere – risponde alle aspettative sia del lettore che dei personaggi: Fineo «vedutosi giunto a sì mal termine» sa bene «di avere a provare, fuori di ogni misura, crudele l'ira del re»⁴⁶. Per la messa in campo di una conclusione lieta Giraldi ha necessità allora di servirsi dell'espediente del *deus ex machina*. Il re del racconto degli *Ecatommitti*, impieto-

⁴³ DEC V, 1.

⁴⁴ ECAT II, 1.

⁴⁵ ECAT II, 6.

⁴⁶ ECAT II, 6-56.

sito dalla narrazione delle peripezie, decide così, con gesto non tanto liberale quanto “provvidenziale”, di annullare la sentenza di morte.

I «tanti avvenimenti», ovvero le peripezie affrontate dai due giovani, fungono da percorso di redenzione attraverso il quale la colpa iniziale della passione clandestina viene espiata⁴⁷. Servendosi di un’attualizzazione ideologica del concetto aristotelico di peripezia, Giraldi riassume nell’idea di Provvidenza sia la funzione della Fortuna malvagia di rovesciare in negativo gli eventi, sia la dinamica contraria⁴⁸. L’associazione tra il meccanismo colpa-pena e il finale redentivo va a sostituire la logica boccacciana (e più genericamente romanzesca) del lieto fine come naturale conseguenza della passione amorosa.

Il “romanzesco”, una volta moralizzato, può allora offrirsi come *exemplum* in negativo, come ammonizione a non seguire il sentiero dell’avventura, ma quello della virtù «che conduce gli uomini, senza noia, a buon fine».

Dalla moralizzazione all’ideologizzazione del romanzesco: da Masuccio a Giraldi

Per comprendere la moralizzazione del romanzesco attuata da Giraldi, è necessario guardare nuovamente alla novella quattrocentesca, ad un autore come Masuccio Salernitano, proveniente da un universo di corte che, sebbene lontano dalle aspirazioni classiciste del Cinzio, si rivela molto utile alla lettura degli *Ecatommisti*.

Il *Novellino*, in un certo senso, anticipa il sistema macrotestuale del novelliere giraldiano, sostituendo alla logica delle giornate quella delle decadi; modifica il paratesto in funzione didattica, con l’aggiunta di un commento finale che esplicita la morale della novella⁴⁹. Una pratica

⁴⁷ In tal senso la tipologia di romanzo a cui sembra rifarsi Giraldi è quella che Bachtin definisce convenzionalmente «romanzo d’avventure e di costume», di cui le *Metamorfosi* di Apuleio (che vedono Lucio affrontare un percorso avventuroso per espiare la propria colpa) sono un esempio. Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. STRADA JANOVIC, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979, pp. 258 segg.

⁴⁸ Sulla concezione «tomistica e dantesca» della Fortuna, affidata in DEC II, 3, 4 e VI 2, 3-7 alle parole di Pampinea cfr. V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 20, e cfr. note relative ai passi citati nell’edizione del *Decameron* da lui curata. Cfr. anche V. CIOFFARI, *The function of Fortune in Dante, Boccaccio and Machiavelli*, «Italica», XXIV (1947), fasc. I, pp. 1-13.

⁴⁹ «Il collegamento con la tradizione paradigmatica, e la volontà di proporre un insegnamento attraverso il *Novellino*, era indicato dalla struttura dell’opera, con

ripresa in seguito da Sansovino nella *princeps* delle *Cento Novelle*. L'edizione contiene una sezione paratestuale aggiuntiva costituita da una didascalia di commento, poi eliminata nelle pubblicazioni successive (forse con l'intento di uniformarsi ai modi decameroniani)⁵⁰. Nelle tre edizioni precedenti agli *Ecatommiti* (1561, 1562, 1563) Sansovino riporta un racconto del *Novellino* significativo ai fini del nostro discorso: il XLVIII⁵¹.

Si legga il commento di Masuccio alla novella:

Grandi e mirabili furono gli inopinati e *varii casi con tanti motamenti de fortuna* cossì al moro re come al pisano cristiano travenuti. [...] Ma perché gli *accidenti* de l'uno e de l'altro furono in *lieto e iocundo* fine terminati, per *vertuosissimi* li potemo tutti dui, e meritamente, celebrare; [...] (par. 33-34).

L'aggiunta al nucleo della novella della prefazione-esordio e della conclusione-commento in cui l'autore interviene in prima persona, e che riconducono il libro alla originaria tradizione orale della novella e che fanno le sue novelle così vicine ai modi e ai temi della predicazione volgare». Cfr. M. MIGLIO, *Cultura e società nel Novellino*, in *Masuccio novelliere salernitano dell'età aragonese*, a cura di P. BORRARO e F. D'ERISCOPO, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano, Salerno, 9-10 maggio 1976, Galatina, Congedo, 1978, pp. 47-61, partic. p. 53. Miglio sottolinea inoltre la diffusione dell'opera in area settentrionale «compresa la sua diffusione a stampa, (esclusa l'*editio princeps*) prima a Milano e poi nella doppia edizione veneziana» (p. 56).

⁵⁰ A tal proposito si veda anche l'edizione milanese del 1560 delle *Novelle* di Bandello curata da Ascanio Centorio degli Ortensi, nella quale l'adattamento in senso esemplare e moralistico del paratesto è subito evidente. Bragantini afferma: «la caratteristica più vistosa dell'edizione procurata da Centorio [] è l'eliminazione sistematica delle dedicatorie bandelliane, sostituite (e non appaiate, come potrebbe far credere la lettura del frontespizio) dai "sensi morali"». Lo studioso, nel riconoscere nelle didascalie morali di cui si serve Sansovino nella sua edizione giolittina del *Decameron* (1546) un «precedente» per le strategie paratestuali utilizzate da Centorio, traccia un percorso editoriale dalle caratteristiche «moraleggianti» nel quale sembra possibile inserire anche gli *Ecatommiti*. Cfr. R. BRAGANTINI, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio*, in ID., *Vie del racconto*, cit., pp. 71-88, partic. p. 73.

⁵¹ Si legga la rubrica corrispondente alla novella VIII 7 dell'edizione del 1561 (nelle due edizioni seguenti si tratta della II 10): «Un figliuolo del Re di Tunisi preso da Corsari & venduto in processo di tempo vien fatto libero dal padrone, & ritornato a casa fatto Re, libera il suo padrone che essendo fatto schiavo da Corsari, gli era stato donato». Cfr. CENTO NOVELLE / SCELTE / DA I PIU NOBILI SCRITTORI, / PER FRAN. SANSOVINO. / Nelle quali piacevoli & aspri casi d'Amore, & altri / notabili avvenimenti si leggono. / CON PRIVILEGIO / In Venetia appresso Fran. Sansovino. MDLXI, c. 314 v.

Il riferimento ai «vari casi con tanti motamenti de fortuna» riconduce la narrazione all'orizzonte romanzesco della peripezia e rende pertinente l'utilizzo della formula di «novella-romanzo» relativamente al racconto di Masuccio⁵². Ma siamo ben lontani dal modello decameroniano. Lo stretto legame che unisce «lieto e iocundo fine» alla «celebrazione della virtù» tradisce infatti il presupposto moralistico su cui si basa il meccanismo diegetico: è il finale della storia ad identificare come virtuosi / non virtuosi i gesti dei protagonisti.

È interessante allora confrontare la novella XLVIII del *Novellino* e la sesta dell'ottava deca degli *Ecatommiti*⁵³.

Il racconto di Giraldi, sebbene si evolva poi autonomamente rispetto alla *fabula* di Masuccio, ne condivide alcuni motivi base: la vendita di un personaggio come schiavo, la richiesta della conversione, l'utilizzo della protagonista femminile quale strumento di «mediazione» tra due culture. La conclusione delle parabole narrative costruite dai due autori è poi la medesima: alla conversione cristiana della protagonista femminile di Masuccio, corrisponde la «riconversione» al cristianesimo di Tamulia. Il finale lieto sancisce non solo la liberazione dalla servitù ma anche il ritorno, con valenza ideologica, alla «nostra fede»: «Lamprino, levatosi di servitù e lasciata la falsa religione, liberò la sorella e nella nostra fede visse tutti i giorni suoi felicissimamente»⁵⁴.

⁵² Pirovano, all'interno di un capitolo dedicato alla «novella-romanzo», propone un confronto tra *Novellino* XLVIII e DEC X, 9. Cfr. D. PIROVANO, *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 26.

⁵³ Si legga la relativa rubrica: «Lamprino è preso da' corsali e dato a Selin. Cresce in grado appresso lui; gli son parate insidie per farlo malamente morire da uno, al quale egli molto giovato aveva, e vuole la giustizia divina che lo ingrato insidiatore è dato alla morte ch'egli avea fatta apparecchiare a Lamprino, ed egli felice vive». Si noti che Giraldi preleva da Masuccio un intero dittico: oltre alla novella sesta dell'ottava deca, infatti, anche la storia di Epizia (ECAT VIII, 5) si ispira al *Novellino* e precisamente alla novella quarantasettesima. L'influenza di Masuccio su Giraldi è in controtendenza rispetto alla generale rarefazione di interessi nei confronti dell'autore in periodo controriformistico messa in evidenza da Cataudella. Cfr. M. CATAUDELLA, *La fortuna di Masuccio Salernitano*, Bologna, G. Malipiero, 1960, p. 5. La trama del racconto XLVIII di Masuccio è ben sintetizzata nella rubrica che la introduce: «Uno figliolo del re de Tunisi è priso da' corsali e venduto a Pisa; lo patrone gli pone amore addosso, e in processo de tempo gli dona libertà, e, non cognosciuto, nel rimanda a casa; quale poco appresso divene re de Tunisi; il pisano non dopo molti anni è priso da fuste di mori, e a lo re, senza cognoscerlo, è dato in sorte per scavo; quale riconoscendo, per gratitudine fa fare la sorella cristiana, e con gran parte de tesori gliela dà per moglie, e ricchissimo nel rimanda a Pisa» (par. 1).

⁵⁴ ECAT VIII, 6, 58. L'ideologizzazione della componente strutturale del «ritor-

Tuttavia, nel finale di Masuccio, le due identità culturali vengono rispettate: il sovrano pagano infatti continua a professare la propria fede e a regnare con prosperità. Invece, nella novella degli *Ecatommiti*, Tamulia dona al convento di monache di cui entra a far parte i tesori di Selin ereditati. In entrambi i novellieri l'ampliamento del cronotopo (il "romanzesco") si rivela quale pretesto per la messa in scena di uno scontro di culture e di religioni. Ma con esiti significativamente divergenti: la fine dell'impero di Selin, provocando l'arricchimento di un'istituzione cattolica, decreta per gli infedeli una sconfitta non solo ideale, ma "storica" e ideologica⁵⁵.

In tal senso la «novella-romanzo» del Cinzio anticipa il "romanzesco" tassiano in cui, diversamente che nel *Furioso*, la contrapposizione tra cristiani e pagani si serve sia della moralizzazione delle strutture narrative che della loro ideologizzazione⁵⁶.

Le potenzialità teoriche degli *Ecatommiti* suggeriscono di leggere il novelliere giralduano come una sorta di "Discorso intorno al comporre

no" è un fenomeno importante anche in relazione a quelle novelle decameroniane le quali «show strong reminiscences of greek romance» (Cfr. DEC II, 9, IX, 9, X, 10 e in generale i racconti della seconda giornata) e in cui il ristabilirsi della situazione di partenza risponde ad una vera e propria «stabilizing tendency». Cfr. B. JONES, *Romeo and Juliet: the genesis of a classic*, in *Italian storytellers. Essays on italian narrative literature*, a cura di E. HAYWOOD e C. O CUILLENAIN, Dublin, Irish Academy Press, 1989, pp. 151-181, p. 160.

⁵⁵ Del confronto tra la narrativa esemplare di Masuccio e Giraldu si è occupato Olsen (M. OLSEN, *Il "caso" nel Novellino di Masuccio Salernitano*, in *Strutture narrative e conflitti sociali nel "Novellino" di Masuccio Salernitano*, a cura di F. D'EPISCOPO, Salerno, Palladio Editrice, 1968, pp. 79-102). Secondo lo studioso, diversamente che nei novellieri controriformistici, nel novelliere quattrocentesco la reintegrazione nel gruppo sociale dei personaggi non viene sottolineata: «la novellistica controriformistica si sofferma invece con particolare insistenza sul momento della conversione [...] ai valori poitivi e dominanti». (p. 100). Si veda anche quanto afferma Cataudella: «La logica della novella di Masuccio corrisponde alla logica del codice di comportamento nella corte aragonese, e di altra parte della struttura della novella di corte, coi suoi statuti anomali rispetto a quella boccacciana comunale mercantile, si ritrova all'interno di una serie sua propria, infatti si ritrova nella novella cortigiana del Bandello [...]; e più tardi nella novella di Giraldu Cintio che ripropone lo schema trasgressione + punizione a salvaguardia del rango e della ricchezza in un ambiente mentale conservatore». (Cfr. M. CATAUDELLA, *Approcci per una formalizzazione della novella di Masuccio*, in *Masuccio novelliere salernitano*, cit., pp. 79-80). Per un confronto tra *Novellino* XLVIII e ECAT VIII, 6 si veda, invece, il recente saggio di P. PUCCI, *Approcci per una formalizzazione della novella di Masuccio*, «Forum italicum», 2011, fasc. 1, pp. 5-31.

⁵⁶ Sul poema tassiano cfr. S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 9-44.

della novella", con il quale il Cinzio anticipa la *Lezione intorno al comporre delle novelle* di Bonciani (1574). Un'opera in cui viene creato un percorso alternativo "verso il romanzo", comune ai novellieri di area settentrionale⁵⁷, che, prelundendo a sviluppi successivi della narrativa in prosa, apre la strada al romanzo del Seicento⁵⁸.

ANTONELLA SCARFÒ
Roma

⁵⁷ In alternativa alla linea novellistica toscana quattrocentesca che privilegia la beffa di ambientazione municipale e la facezia, i novellieri cinquecenteschi settentrionali si orientano verso il romanzesco di ambientazione cortese. Nelle novelle del veneziano Erizzo «la scelta alta, esemplare, imboccata dallo scrittore veneziano si rivela una via per salvaguardare in qualche misura la componente romanzesca». Cfr. F. PIGNATTI, *La novella esemplare di Sebastiano Erizzo*, «Filologia e Critica», XXV (2000), fasc. I, pp. 40-68, partic. p. 55. Salvatore Ritrovato si interroga sull'esistenza di un modo «di rappresentazione e di organizzazione semantica della realtà che appartiene solo al romanzo, e che può essere detto sicuramente "romanzesco"». Cfr. S. RITROVATO, *Romanzo e romanzesco nel Cinquecento. Appunti per una discussione*, «Studi e problemi di critica testuale», 54 (1997), pp. 95-114, partic. p. 103. Dell'individuazione di una narrativa romanzesca, anzi «romanzevole», nel Rinascimento si era già occupato Bruscaagli arrivando ad affermare che «parlare di romanzo nel Cinquecento non è un arbitrio modernista ma un recupero filologico». Lo studioso si sofferma sull'utilizzo del termine romanzo da parte degli stessi autori e teorici del secolo, e in particolare da parte di Giralaldi, a cui spetta il titolo di primo «critico del romanzo». Cfr. R. BRUSCAGLI, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, delegazione di Pontedera e del Liceo Scientifico «XXV Aprile», Pontedera, Pisa, Ets, 1987, pp. 53-59, partic. pp. 56-57. È sempre Bruscaagli a confermare la validità dell'utilizzo di una demarcazione geografica per l'identificazione dei confini che separano le tendenze narrative della novella cinquecentesca e insieme stabiliscono aree di confronto privilegiate tra diversi autori e opere. Cfr. R. BRUSCAGLI, *La novella e il romanzo*, cit., p. 838.

⁵⁸ Ad un legame tra la tendenza al "romanzesco" della novella tardo-cinquecentesca e il fenomeno del romanzo seicentesco accenna Nigro. Cfr. S. NIGRO, *Il Seicento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, vol. II, p. 423. A medesime conclusioni giunge Pieri: «la novella giraladiana, nonostante l'architettonica organicità degli *Ecatommiti*, sembra ormai esaurire un'esperienza narrativa durata tre secoli e preludere al futuro romanzo barocco». Cfr. M. PIERI, G. B. Giralaldi *Cinzio trattatista*, «Italianistica», VII (1978), fasc. 3, p. 528.

GIULIO FERRONI

Il modello ariostesco come emblema ferrarese

Giraldi connects his concern in the romance to the personal relationship with Ariosto he had as a young man. Particular relief touches, in the *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, to the value of the multiplicity and to polemic against interpretations searching hidden meanings and secrets; very important is the chronological proximity of the controversy with Pigna to the controversy between Caro and Castelvetro. The choice of publishing the *Ercole* in 1557 is connected to the alliance of Duke Ercole II (that year in place) with France and pope Paul IV.

Segno essenziale di prestigio e di riconoscimento è per Ferrara e la corte estense il rilievo che l'*Orlando furioso* acquista rapidamente sulla scena letteraria italiana: per un grande tratto del XVI secolo nel poema dell'Ariosto si riconosce un determinante emblema dell'identità ferrarese. Rispetto alla sua più generale fortuna e alla varia appropriazione che se ne effettuò da punti di vista e da postazioni diverse, fu del tutto particolare il rilievo che esso assunse, insieme a tutta l'opera e al nome dell'autore, per la città e per la corte in cui l'Ariosto aveva riconosciuto il proprio orizzonte umano e culturale e dove era ancora viva la memoria della sua presenza quotidiana. Il contributo dei ferraresi alle discussioni sul *Furioso*, ai processi di canonizzazione o alle discrepanzi letture, ebbe perciò caratteri e motivazioni del tutto particolari, svolgendosi come riflesso dello stesso ambito vitale degli interpreti, emanante da una diretta evidenza del vissuto, appoggiato anche a occasioni, rapporti, suggestioni personali¹.

¹ Non sarà il caso di ripercorrere qui la fitta bibliografia sui dibattiti sull'Ariosto, sui romanzi e sul poema eroico e sugli stessi trattati del Giraldi e del Pigna; tra i contributi recenti in primo piano quelli di F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, e S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

Un diretto rapporto personale viene evocato da Giovan Battista Giraldi Cinthio, in una delle aggiunte predisposte per una nuova edizione del *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, che si leggono nell'esemplare dell'edizione del 1554 custodito tra i manoscritti della Biblioteca Ariostea di Ferrara, Cl. I 90, studiate e pubblicate da Susanna Villari: è l'ampia aggiunta alle cc. 127-130, che, prendendo spunto dalla discussione sull'uso della parola *diva*, respinge polemicamente le correzioni apportate al testo del *Furioso* da Girolamo Ruscelli per l'edizione Valgrisi (1556), a cui aveva collaborato anche Giovan Battista Pigna, e ribatte l'affermazione del Ruscelli, secondo cui quelle correzioni sarebbero di mano dallo stesso autore, segnate in un esemplare dell'edizione del 1532, esibito dal fratello Galasso Ariosto. Nel contestare recisamente questa asserzione, Giraldi allega la propria testimonianza, ricordando di essere stato «famigliare di stretta conversazione» dell'Ariosto: e aggiunge, in opposizione a quanto il Ruscelli suggeriva a proposito dei *Cinque canti*, che essi sarebbero stati destinati ad una eventuale aggiunta al *Furioso* per una ipotetica edizione successiva. Dopo aver ricordato il lungo lavoro correttorio che aveva condotto all'edizione del 1532, Giraldi sostiene che proprio durante il lavoro della «correttione di stampa» di quell'edizione l'Ariosto avrebbe contratto la malattia che doveva condurlo alla morte e che proprio a causa della malattia non avrebbe poi avuto nessuna ulteriore possibilità di lavoro correttorio. A conferma di queste sue informazioni egli rinvia poi alla testimonianza di Ercole Bentivoglio e soprattutto alla propria consuetudine con l'Ariosto nei giorni della malattia, mentre proprio presso di lui si trovava a far pratica di medico:

Hora lascio nel concetto de' giudiciosi (lasciando da parte il vero testimonio che ne <può f>are l'Illustrissimo Signore <Herc>ole Bentivoglio, che assiduo era col<l'Ar>iosto, et da lui <per> le sue singolari vir<tù e>ra amato et honorato, et che ne posso far io, come suo famigliare et come quegli che fui sempre presente alla cura della sua infermità, che (doppo messer Ludovico Bonacciuolo, medico di gran nome et maravigliosamente doto), fu, sotto lo eccellentissimo messer Giovanni Manardi et sotto il dottissimo messer Antonio Maria Canani, essendo io già addottorato et andando in pratica con essi, i quali sin da principio giudicarono la infermità incurabile che lo tormentò per più di un anno), lascio, dico, nel concetto de' giudiciosi il conoscere quanto sia lontano dal vero ch'egli, stampata l'opera, nella quale haveva usata, per lo spatio di xvi anni, la diligenza che di sopra habbiam detta, ponesse mano a ricorreggere l'opera, poi ch'ella appena stampata, egli se infermò et se ne passò a miglior vita. Et quanto si può dir presuntuoso chi è stato ardito di variare l'opera di sì grave auttore, tanto diligentemente da lui composta et stampata,

per ridurla sotto nova forma al suo capriccio, dal maturo giudizio dell'autore².

In queste battute Giraldi rivendica un legame addirittura corporeo con il grande autore, determinato dal singolare ingresso che la sua pratica di giovane medico gli ha procurato nella sua casa e al suo capezzale: questa è una superiore garanzia di autenticità rispetto a dichiarazioni e punti di vista di chi manca di simile radicamento. Tutta l'attenzione teorica e pratica di Giraldi per il genere romanzesco viene così ad appoggiarsi a questo così stretto e personale legame, a questa familiarità originaria, che si ribadisce e si afferma come un dato intrinseco all'essere ferrarese, in un orizzonte di continuità con una storia personale che è anche storia della propria città e della sua corte. Il rapporto di Giraldi con la forma romanzo viene così a disporsi in una parabola che conduce da quel contatto giovanile alla riflessione sui romanzi del *Discorso* edito nel 1554 e alla parallela elaborazione del proprio personale romanzo, *l'Ercole*, parzialmente edito nel 1557 (quelle aggiunte manoscritte al *Discorso* erano del resto certamente collegate all'edizione dell'*Ercole*). Nel richiamo al modello ariostesco (sul cui sfondo si delineava un recupero solo generico e "patriottico" del Boiardo), tra l'elaborazione e la diffusione del *Discorso* e dell'*Ercole*, è in evidenza la polemica con il recente tentativo del Trissino e il problematico avvicinamento e confronto con altre esperienze coeve, come quelle di Bernardo Tasso e di Francesco Bolognetti: è un percorso nel quale lo stesso modello ariostesco viene a spostarsi e ad aggiustarsi, mentre il tutto viene complicato dall'incresciosa vicenda del rapporto con il Pigna, della sua invasione di campo, con l'edizione, subito a ridosso del *Discorso*, del trattato su *I romanzi*.

Di questa vicenda, peraltro, più che le reciproche accuse di plagio, impressiona l'irruenza con cui il più giovane cortigiano baldanzosamente si appropria di quell'emblema culturale e identitario (Ariosto e il romanzo) così determinante sulla scena ferrarese. Lo scontro appare tanto più singolare in quanto il *Discorso* del Giraldi si presentava come diretta allocuzione al Pigna, scritto addirittura per rispondere a una sua richiesta: questa allocuzione trovava come risposta non certo un ringraziamento per tanto onore, ma l'intero libello concorrente *I romanzi*, confezionato a stretto giro (e a me sembra che la struttura del

² G.B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, pp. 136-137.

libello e la sua stessa scrittura rechino evidente traccia dell'aggressiva fretta della composizione). D'altra parte sia la lettera di dedica a Bonifacio Ruggieri (con cui Giraldi giustificava il proprio testo come svolgimento della «lunga et copiosa lettera» con cui egli aveva risposto alla richiesta, che l'allievo gli aveva rivolto «con sue lettere», di «difendere l'Ariosto dalle calunnie ch'erano date alla sua rara compositione de' romanzi»)³, sia la data apposta in calce alla stampa del *Discorso*, 29 aprile 1549, fanno pensare che la stessa stampa nel 1554 e la stessa allocuzione al Pigna fossero tese proprio a stornare l'appropriazione che l'ex-allievo stava facendo della tematica, a segnare una distanza tra la propria operazione e ciò che già in quei mesi doveva sapersi del fatto che quello era in procinto di pubblicare il suo trattato, la cui idea poteva essergli venuta proprio dalle lezioni e dalle conversazioni del Giraldi e dalla lettura del suo testo manoscritto.

Comunque siano andate le cose, sembra evidente che l'iniziativa del più giovane cortigiano rientri nella strategia che nel giro di pochissimo tempo lo portò ad assumere un ruolo centrale nella corte ferrarese, scalzando totalmente lo stesso Giraldi: che questa strategia abbia fatto leva proprio sulla questione dei romanzi cavallereschi conferma il rilievo che il genere aveva per Ferrara e per gli Estensi, il suo valore di prestigioso modello identitario, emblema determinante per avvicinarsi al centro del potere cortigiano. Scontro di generazioni, certamente, il che non significa che Pigna fosse «più avanti» del Giraldi e che questi avesse davvero «fatto il suo tempo»: tanto più che la misura culturale del Pigna sembra sempre definirsi entro un certo artificioso opportunismo, fin troppo manifestamente segnata da quell'intenzionalità «egemonica», al di là di ogni coerenza dei contenuti. D'altra parte credo che sia il caso di liberarsi da ogni visione della storia rivolta a privilegiare il punto di vista di chi ci sembrerebbe rispondere meglio alle esigenze dei tempi, in una corsa tra chi sta avanti e chi resta indietro: se il giovane Pigna con la sua abilità riuscì a far fuori il Giraldi, ciò non significa che egli rappresentasse istanze storiche più avanzate rispetto al vecchio maestro.

Non trascurabile è peraltro il sovrapporsi di questa polemica con quella più violenta tra Annibal Caro e il modenese Ludovico Castelvetro, scaturita dalla critica di quest'ultimo ad una canzone encomiastica del Caro pubblicata nel 1553 e prolungatasi variamente fino alla pubblicazione della aggressiva *Apologia de gli Academici di Banchi di*

³ *Ivi*, pp. 6-7.

Roma contra M. Lodovico Castelvetro da Modena, pubblicata a Parma nel novembre 1558, alle accuse di eresia rivolta al Castelvetro e all'inchiesta dell'Inquisizione, che portò al suo interrogatorio al Santo Uffizio e alla sua successiva fuga da Roma (ottobre 1560) e poi dagli stato estensi verso la Svizzera (primavera 1561). In questo nesso di prospettive polemiche, si delineano schieramenti, che vedono il Castelvetro, tutt'altro che alieno dal muovere critiche al Giralaldi (come si vedrà nella sua *Poetica*), ma comunque a lui legato da amicizia e ostile al Pigna⁴ (una postilla di Giralaldi al manoscritto Cl. I 406 della Biblioteca Ariostea, contenente una redazione di alcuni canti dell'*Ercole*, indica che il canto X fu iniziato in Modena «in casa di m. Ludovico Castelvetro l'anno 1553, a dì 9 gennaio a hore una», concluso il 17 gennaio e «corretto e rescritto in forma grande» il 22 gennaio⁵; e non va trascurata la

⁴ Come in questo convegno ha ricordato Stefano Jossa il Castelvetro non si perita di accusare il Pigna di avergli sottratto tre dei suoi «pensamenti» proprio ne *I romanzi*; e lo mette insieme ad due altri «ladroncelli» delle sue idee (Alberto Accarisio e Bartolomeo Riccio): queste accuse si trovano nel *Parere sopra l'aiuto che dimandano i poeti alle Muse*, legato proprio alla polemica col Caro e stampato soltanto nell'edizione delle *Opere varie critiche*, P. Foppens, Lione 1727, curata da Filippo Argelati e introdotta dall'importante *Vita di Ludovico Castelvetro* di Ludovico Antonio Muratori. Tra l'altro nella sua accusa Castelvetro ha modo di distinguere il comportamento del Pigna da quello più onesto del Giralaldi, che nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* si riferisce ad un suo parere senza fare il suo nome: ma questo silenzio era segno di cortesia, dato che lì il Giralaldi non si appropriava dell'idea del Castelvetro, ma la criticava: «Ora io non dico, che è assai verisimile, o che è vero, secondo che avviso, ma dico, ch'io son certissimo, che Giovambattista dalla Pigna ha udite, e raccolte in Ferrara dalla mia bocca forse tutte, siccome senza forse n'ha lette nelle Lettere scritte da me a Messier Giovambattista Giralaldi, delle quali ancora facendo mentione esso Giralaldi nella Lettera sua trattante del comporre delle Commedie, e delle Tragedie pubblicata da lui, non l'attribuisce a se, come fa il Pigna, non essendo trovamento suo, ma come cortese e guardantesi d'offendermi, il che per avventura stimava di fare, se egli l'avesse nominatamente attribuite a me, le ha raccontate sotto nome incerto di persona sconosciuta, convenendogliene riprovare, se voleva mantenere la parte presa da lui a difendere» (*Opere varie critiche*, cit., pp. 87-88). Su questo passo ha attirato l'attenzione G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, ora in *Id., Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157, che ha individuato anche il passo del *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* in cui, «con molto garbo discorsivo, il Giralaldi si discosta da un anonimo interlocutore in cui è riconoscibile proprio il Castelvetro» (n. 5 a pp. 136-137).

⁵ Cfr. C. MOLINARI, «Corretto e rescritto in forma grande»: note sul codice classe I 406 della Biblioteca Comunale Ariostea. I canti undici dell'*Ercole* di G. B. Giralaldi Cinzio, «Studi italiani», XVII, 2 (luglio-dicembre 2005), pp. 139-198; anche questo dato era stato notato da G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte*, cit., p. 137.

generosa lettera del Giralaldi del 5 maggio 1562 al vescovo di Modena Egidio Foscherari, con la difesa del Castelvetro, ormai fuggito in Svizzera, dall'accusa di eresia)⁶. Il Pigna invece intrattiene buoni rapporti con il Caro, come mostra una lettera di questi del 15 agosto 1555 al giovane Silvio Antoniano, che compiva gli studi a Ferrara (condottovi dallo stesso duca Ercole II e dal Pigna «tolto a protezione»): Caro dà giudizi molto lusinghieri su un suo libro di cui la lettera non fa il titolo, ma che dovrebbe essere proprio *I romanzi*; e in una successiva lettera, indirizzata allo stesso Pigna il 25 gennaio 1556, Caro lo ringrazia delle sue lodi mettendolo in guardia dal pericolo che esse lo espongano a stare «a sindacato del Castelvetro» e facendo anche altre allusioni alla sua polemica con lui⁷.

L'attacco diretto del Pigna al maestro all'inizio de *I romanzi* indica la priorità, nel toccare il tema, di un proprio scritto risalente addirittura al 1547, di cui poi il Giralaldi si sarebbe appropriato; in seguito, con l'intenzione di mettere insieme una propria raccolta di lettere («per far conoscere al mondo che sapea compor lettere»), egli avrebbe costruito varie lettere «in richiesta e in risposta», invitando Pigna a farne una con la finzione «di scrivergli di Toscana», dove era stato nei mesi precedenti; a quella finta lettera carpita all'allievo avrebbe poi apposto la sua più ampia lettera di risposta⁸. Per ribattere queste accuse, Giralaldi fece subito pubblicare un opuscolo privo di note tipografiche, con una lettera in cui le respinge recisamente e con il testo della lettera (datata da Lucca, 25 luglio 1548), in cui Pigna gli poneva la richiesta di difendere l'Ariosto dai «tanti morditori» che aveva trovato in Toscana, e quello della propria ampia risposta, datata da Ferrara, il

⁶ Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 370-373.

⁷ Per le lettere citate cfr. A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. GRECO, vol. II, luglio 1546 - luglio 1559, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 196-197 e 207-208; per l'orizzonte politico-ideologico della polemica Caro-Castelvetro rinvio al mio saggio *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»: l'Apologia contro il Castelvetro*, in «Per fuggir la mattana». Annibal Caro e la scrittura, Fermo, Andrea Livi, 2009, pp. 142-171. Ma poi, a distanza di anni, il Giralaldi non potrà evitare di annoverare il Caro, tra i nomi dei personaggi illustri che, nel capitolo apposto a chiusura dell'edizione degli *Ecatommitti* (1565), accolgono l'opera giunta alle stampe: «Ve' Annibal Caro, che fra gli altri i' pregio», (G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, III, p. 1851).

⁸ Cfr. G. B. PIGNA, *I romanzi*, edizione critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, p. 10 (per l'insieme delle accuse, pp. 9-14).

1° agosto successivo⁹. Pigna peraltro, che sapeva bene di aver scritto quella lettera di proprio pugno, non negandone l'autenticità e affermando, come si è visto, che si trattava di lettera "finta" a posteriori, aveva rinviato alla testimonianza di quattro personaggi che, essendo stati in sua compagnia in tutto il tempo del brevissimo soggiorno lucchese del luglio 1548, avevano potuto vedere che non aveva mai avuto occasione di scriver lettere.

La questione è comunque intricata: a favore di ciò che dice Pigna su quelle lettere "finte" c'è il fatto che davvero troppo tempestiva appare l'ampia risposta del Giraldi datata 1 agosto, rispetto ad una richiesta partita da Lucca solo il 25 luglio; resta però poco credibile che il Giraldi si sia appropriato di idee del Pigna stesso, mentre del resto i loro due trattati sono molto diversi nella materia e nella struttura. Il Pigna stesso dichiara che il Giraldi ha potuto avvalersi solo del «primo schizzo» del suo lavoro e pretende che egli si sia appropriato soprattutto di cose di cui ha parlato con lui a voce:

Con tutto ciò, avendo egli solamente avuto il primo schizzo del mio giudizio, poco di lui s'ha potuto valere, conciosia cosa che d'allora in qua, che sono oggimai sett'anni, l'ho fatto riuscire un'altra cosa, e più posso lamentarmi di quello ch'egli m'ha tolto, mentre io ho ragionato con lui di varie cose di lettere, che di quello che levato ha dal mio libro¹⁰.

Con questo viene in fondo a cadere e a limitarsi l'accusa: più che di plagio si tratterebbe di una indimostrabile convergenza di idee. Viene da pensare che il Pigna, una volta decisa la strategia della sua scalata sociale, abbia approfittato della finzione epistolare a cui il maestro lo aveva convinto (forse per la costruzione di un libro di lettere che non giunse mai in porto, o forse soltanto per esercitazione erudita), per trovarvi un punto d'attacco contro di lui e scalzarne il rilievo cortigiano, rivendicando la propria priorità nella difesa del supremo modello culturale ferrarese. Certo non si può dare credito totale a nessuno dei due contendenti, anche se nella posizione del Pigna è più evidente l'intenzione aggressiva ed autopromozionale, il troppo esplicito impegno a scalzare il maestro dal suo piedistallo. Una ricostruzione più sicura dei fatti richiederebbe un'indagine sottile e circostanziata, con

⁹ Cfr. le lettere 46, 47 e 67 dell'edizione del *Carteggio* di Giraldi, cit., pp. 224-233 e 261-264 (e cfr. anche le lettere 68, a Pier Vettori, del 20 aprile 1554, e 74, a Bernardo Tasso, del 12 giugno 1556, pp. 264 e 273).

¹⁰ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 14.

un attento vaglio di tutti gli indizi e le tracce possibili, corroborato da nuove letture dei documenti e dall'eventuale ritrovamento di documenti finora inesplorati.

Comunque siano andate le cose, la lettera del Giraldi datata 1° agosto 1548 conferma in tutta chiarezza il legame strettissimo che si dà, da questo punto di vista ferrarese, tra la riflessione sui romanzi e l'apologia dell'Ariosto, la riaffermazione della sua eccellenza (il che conferma come l'attacco del Pigna intenzionalmente tendesse a collocarsi sul punto più sensibile per l'orizzonte culturale e cortigiano ferrarese). La lettera riconduce subito il carattere del capolavoro ariostesco ad un'apertura alla molteplicità del mondo, di cui manifestazione rivelatrice è data dalla ricchezza delle «comparazioni», dalla disponibilità del poeta a toccare qualsiasi tema o oggetto, come un «camaleonte»:

Nelle comparazioni non pur agguaglia, ma di gran lunga avanza quanti mai scrissero in ogni lingua. Le battaglie e i fatti d'arme sono con tanta efficacia posti sotto gli occhi di chi legge, che par che s'odano i suoni delle trombe, si senta lo anitrire dei cavalli, si veggia nelle ordinanze il tremolar delle bandiere, si sentano i tamburri, si veggano i capitani condurre le genti in bell'ordine, metterle in battaglia, e disporle tutte ai luoghi loro; poscia vi si scorgono così chiari i conflitti, che vi si vede il menar delle mani, uscire il sangue delle ferite, vi s'odono le grida dei soldati, vi si veggono le morti, vi si conoscono le vittorie, i trionfi dei vincitori, i pianti dei perdenti; e finalmente tutto quello che si conviene alle imprese eroiche in lui si vede maraviglioso. Nel move-re gli affetti o piacevoli o lagrimosi egli riesce tale, che piange, ride, si allegra, si duole, spera, teme, come ricerca la materia che egli ha tra le mani. Ma, lasciando le altre sue virtù, le quali sono poco meno che infinite, che debbian noi dire di quella sua facil natura e perpetua felicità ch'egli ha in trattare ogni cosa che vuole? Certo mi pare di poter dire ch'egli sia come il camaleonte, che, come egli di quella cosa prende il colore alla quale si appoggia, così l'Ariosto ad ogni cosa ch'egli vuol trattare addatti di maniera lo stile che paia che egli sia nato a scriver con loda in qualunque materia...¹¹.

Oltre a rovesciare biasimi che crede determinati da una vera e pro-

¹¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Carteggio*, cit., p. 227. L'immagine del camaleonte torna direttamente verso la fine del *Discorso*, non più in diretto riferimento all'Ariosto, ma nella più generale indicazione delle qualità necessarie all'autore di romanzi: «Non può, messer Giovambattista, bastare a simile componimento chi non è di un vivacissimo ingegno et versatile, et come il camaleonte atto a ricevere ogni colore che gli si appresenti...» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, cit., p. 197).

pria invidia dei «Toscani» verso i «Lombardi», il Giraldis sottolinea poi come l'inevitabile allontanarsi dei romanzi e in genere della poesia italiana dai modelli epici antichi, greci e latini, omerici e virgiliani, sia giustificato dal fatto che lo stesso modo di comporre in lingua italiana ha tratto origine e «nascimento» dalle vicine lingue romanze:

[...] così hanno anco i poeti di questa nostra lingua seguiti coloro ch'essi si hanno proposto ad imitare, i quali sono gli auttori ch'hanno scritto lodevolmente nelle lingue onde la nostra ha presa la maniera del comporre, come romanzi, francesi, provenzali e spagnoli, dai quali prima si ebbe questo modo di poeteggiare¹².

Essenziale è peraltro, rispetto alle varie deviazioni che il romanzo (e lo stesso *Furioso*) comportano rispetto ai modelli classici, il rinvio al «consentimento del mondo»:

Oltra che il consentimento del mondo è quello che fa le cose e lodevoli, e biasimevoli; e quando si vede che una nazione intiera per lo spazio di varie età (levatine alcuni superstiziosi) conviene in uno ad accettare per pregiata e per lodevole una cosa, si dee credere che non meriti di essere ripreso questo commune consentimento¹³.

Certi rilievi correnti, che la lettera del Pigna (vera o "finta" che fosse) metteva a carico dei toscani, sulla non corrispondenza, nel *Furioso*, tra principio e fine e sul suo procedere per digressioni, trovano come risposta il fatto che l'Ariosto ha costruito il suo poema non su di una sola azione di un solo cavaliere, ma su «molte di molti»:

E quantunque egli finisca in Ruggiero, ha seguitato l'ordine della sua proposizione, e s'altrimenti egli ha proposto che non fe' Vergilio ed Omero, non è maraviglia se ha anco altrimenti finito, perché non è stata la sua intenzione di proporsi a descrivere una sola azione di un cavaliere, come fe' Vergilio ed Omero, ma molte di molti, seguendo il costume dei Romanzi, non quello di Greci o di Latini¹⁴.

Il *Discorso* svolgerà questi temi, mettendo in evidenza in primo luogo la centralità che nei romanzi deve assumere la tematica eroica e bellica (intendendo la cavalleria soprattutto in riferimento alla sua funzione militare); vario vi sarà il richiamo alla *Poetica* di Aristotele, a

¹² *Ivi*, p. 228.

¹³ *Ivi*, p. 231.

¹⁴ *Ivi*, p. 232.

proposito della quale Giraldis ricorda le lezioni ferraresi di Vincenzo Maggi e una propria *Poetica*, di cui per ora non si è ritrovata traccia (e peraltro il Pigna ne *I romanzi* indica proprio il Maggi come suo solo maestro, esplicitamente rigettando il magistero del Giraldis e accusandolo per giunta di ignorare il greco)¹⁵.

Nella costruzione dell'azione, Giraldis distingue tre essenziali possibilità: poema con l'azione di un solo cavaliere o con più azioni di molti, o con molte azioni di uno solo. Nel suo *Ercole* egli aveva optato per quest'ultima possibilità, collegandola alla scelta di un soggetto antico, anche questa convenientemente trattata nel *Discorso*. Il richiamo alle molte azioni chiama in causa il valore determinate della «varietà»; viene ribadito con forza il richiamo alla molteplicità, che già la lettera del 1548 aveva posto come dato caratterizzante del *Furioso* e che nel *Discorso* dà luogo a squarci di passione enumerativa, in cui la riflessione di poetica si esalta in una sorta di affermazione del fascino del poema come corpo strutturato (a proposito della «fabbrica della composizione» Giraldis parte dal presupposto che «si possano assomigliare i corpi de' poemi alla compositura del corpo umano»)¹⁶. Al corpo del romanzo si addice una conveniente proporzione, che ne faccia uno specchio misurato della indeterminata molteplicità del mondo:

Ma, tornando al proposito nostro, poi che lo scrittore si haverà messo inanzi ond'egli vorrà cominciare l'opera sua, devrà usar gran diligenza che le parti così insieme convengano, come convengono quelle del corpo, delle quali di sopra dicemmo. Et nel porre l'ossatura tutta insieme, cercherà di empire i cavi et fare uguali le grossezze delle membra; et questo faranno i riempimenti posti a' luochi convenevoli et necessari, come amori, odii, pianti, risa, giuochi, cose gravi, discordie, paci, bruttezze, bellezze, descrizioni di luochi, di tempi, di persone, favole finte da

¹⁵ Si veda quasi all'inizio del *Discorso*: «Né qui dirò tutto quello che lasciò scritto Aristotele nella sua *Poetica*, dichiarata felicissimamente nelle sue pubbliche letzioni dal nostro comune amico, messer Vincentio Maggi, non meno in questa parte, che in tutte le altre che a raro philosopho appartengono, eccellentissimo, perché mi pare d'haverne detto a bastanza nella *Poetica mia*» (G. B. GIRALDIS CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, cit., p. 13). Così il Pigna a proposito del Maggi: «[...] dieci anni suo continovo discepolo sono stato. E perché nella miglior parte della mia età con lui solo son sempre conversato, da lui solo l'importanza delle lettere apparando, veramente posso lui chiamar mio solo maestro, e con tanta mia maggior soddisfazione mi consolo d'avermilo ritrovato maestro ed amorevolissimo quanto è più grande la sua bontà e dottrina e riputazione, perciocché oggi egli è da tutto il mondo avuto per una delle meglio compiute persone de' nostri tempi» (G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., pp. 90-91).

¹⁶ G. B. GIRALDIS CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, cit., p. 27.

sé et tolte dagli antichi, navigationi, errori, mostri, improvisi avvenimenti, morti, essequie, lamentationi, recognitioni, cose terribili et compassionevoli, nozze, nascimenti, vittorie, triumphì, singolari battaglie, giostre, torneamenti, cataloghi, ordinanze, et altre simili cose, le quali, per aventura, son tante che non picciola fatica si piglierebbe chi le volesse tutte raccontare ad una ad una. Perché non è cosa né sopra il cielo, né sotto, né nell'istesso profondo dell'abisso, che non sia tutta in mano et in arbitrio del giudicioso poeta, et che non possa con varii ornamenti abbellire tutto il corpo del suo componimento, et ridurlo non pure a bella, ma ad amabile figura, dando con esse a tutte le parti la debbita misura et il dicevole ornamento, con tale proportione, che se ne veda riuscire un regolato et ben composto corpo¹⁷.

Tutto ciò non può non iscriversi in un orizzonte di decoro, di equilibrio morale, di «giudicio», che al «diletto» intreccia il più convenzionale «giovare»: ed è interessante il fatto che tutto ciò si affidi ad una «natura» controllata dalle «regole». La facilità della «natura» costituisce del resto una qualità essenziale proprio dell'Ariosto: «egli doveva più alla natura che all'arte»¹⁸; in lui «si vede una meravigliosa natural facilità. La quale cuopre in guisa ogni sua fatica, che non vi se ne vede pure un segno, ancor che egli più di trenta anni spendesse in comporre, et molti et molti in correggere l'opera sua nel modo c' hora la leggiamo»¹⁹.

Appare evidente d'altra parte che, anche in rapporto alla prospettiva del suo *Ercole*, Gibaldi si trova come a voler trascinare il genere romanzo, nella sua stessa specificità, verso un orizzonte di riscrittura moderna dell'antico. E da questo punto di vista è rivelatore il rilievo che nel *Discorso* viene attribuito al Bembo, accostato proprio all'Ariosto per il nesso tra «la naturale inclinazione» alla poesia, il «giudicio», «la lettione de' buoni scrittori», «la continua essercitatione»²⁰: le sue *Prose* sono raccomandate come modello assoluto per «la scelta delle voci»²¹. Pur entro una prospettiva moralistica, che, anche se in modi spesso del tutto esteriori, non può non dare evidenza al «giovare», Gibaldi rifiuta gli eccessi programmatici, i deliri interpretativi, le complicazioni delle letture a più strati, le macchine rivolte alla generazione di testi per effetti combinatori e a letture che trascinano la lettera

¹⁷ *Ivi*, p. 37.

¹⁸ *Ivi*, p. 115.

¹⁹ *Ivi*, p. 158.

²⁰ *Ivi*, p. 89.

²¹ *Ivi*, pp. 98-99.

verso prospettive iniziatiche, ermetiche, allegorizzanti (a cui proprio il *Furioso* era particolarmente esposto). Dopo aver esplicitamente attaccato l'uso letterario dell'«arte di Raimondo Lullo» e i metodi basati su «monstruose imagini et inutili aggiramenti», egli riconduce tutto ciò alla vanità di chi sa solo «cianciare» a vuoto sulle opere dei grandi scrittori:

[...] perché tali cose non sono state trovate per utile dei compositori, ma per una certa vanagloria di volersi mostrare di saper più degli altri in cosa che nulla rileva, et per potere, ingannando altrui, trarre utile et gonfiatamente cianciare su le maravigliose compositioni degli eccellenti scrittori; i quali, oltre alla scienza delle cose, havendo duce il giudizio et la natura accompagnata da dicevole arte et dall'essercitatione, et non con questi giri, tali fecero le compositioni loro, quali hor le habbiamo²².

Come esempio di farneticazione interpretativa vengono allegate le letture filosofiche, platoniche, mistiche, spirituali delle rime del Petrarca: e il tutto viene liquidato infine da un curioso aneddoto, a proposito di una scherzosa iniziativa del palermitano Mariano Buonincontro, che componeva sonetti deliberatamente oscuri e privi di senso, «dicendo che era meraviglioso il senso loro, la onde induceva ognuno a farvi sopra fantasie et openioni», al punto di indurre «un sanese ben dotto veramente, ma poco giudicioso, a farvi sopra un commento diviso in quattro libri, il qual anchora si legge. Et così a cosa che nulla significava et nulla diceva, tirò costui ciò che egli havea mai letto in tutta la sua vita»²³. In fondo, fatte le dovute differenze, qualcosa di analogo potrebbe dirsi di tanti esasperati esercizi iperinterpretativi, di tanti interminabili e vacui «discorsi secondi» in cui si è esercitata e si sta esercitando una critica letteraria che ciecamente si offre alla propria estinzione.

Ma, anche se questo curioso aneddoto ci fa affacciare su di un orizzonte ironico e sarcastico, è vero peraltro che Giraldis non appare minimamente interessato all'orizzonte comico dei romanzi, e tanto meno a

²² *Ivi*, p. 85.

²³ *Ivi*, pp. 90-91. Come osserva in nota la Villari, questo commento non è stato identificato. Ai rilievi del Giraldis contro gli «ordigni mnemotecnici» e gli eccessi interpretativi, e anche alla storiella sulla burla del palermitano ha prestatato attenzione (anche con la sua impagabile curiosità per certe sghembe deviazioni umoristiche), il carissimo Giancarlo Mazzacurati, nel saggio *Aristotele a corte*, cit., pp. 146-150.

quell'essenziale dimensione del *Furioso* che siamo abituati a definire con il termine *ironia*²⁴.

Questa non disponibilità al comico si può del resto verificare percorrendo l'*Ercole*, elaborato a ridosso del *Discorso*, almeno fin dal 1549, e pubblicato, ma solo parzialmente, tre anni dopo di esso. La dimensione moralistica domina in effetti tutto il poema: trasportando lo schema romanzesco dall'orizzonte medievale e cortese a quello del mito antico, Giraldi si rivolge alle molte azioni di un solo eroe, che è il più tipico e assoluto eroe del mito, quell'Ercole di cui non mancavano tracce nell'*Orlando ariostesco* (si sa che lo stesso titolo del poema evocava l'*Hercules furens* senecano) e che nel suo stesso nome comportava un richiamo automatico a Ercole II, il duca a cui l'autore era così strettamente legato. Le vicende di Ercole, seguite anche nei loro eccessi, rinviano a un'ampia e ben nota tradizione di interpretazioni morali e moralistiche, specie in riferimento alle celebri fatiche. Nell'attraversare questo orizzonte morale, nel proporre le azioni dell'eroe come modelli di comportamento, anche nelle loro deviazioni, sempre legate a correzioni, espiazioni, ravvedimenti, riaffermazioni di giustizia e di valore, erano comunque fuori gioco quei complicati orizzonti allegorici e simbolici a cui si era rivolta la tradizione più o meno recente: come si è visto, a Giraldi era del tutto estranea l'ossessione allegorizzante e platonizzante, che già in quel torno di tempo agiva in molte letture dell'*Orlando furioso* (e che veniva in parte sottoscritta da Pigna).

Sfondi e tematiche del mito erculeo (seguito attraverso un accorta combinazione delle più varie fonti antiche), trovavano nell'*Ercole* espansione verso un orizzonte bellico, con frequenti trasformazioni delle imprese dell'eroe in vere e proprie imprese militari, la cui immagine rispondeva di più alle esigenze dell'"eroico" contemporaneo. Nel-

²⁴ Rivelatrice è a tal proposito l'interpretazione data dell'inserimento di due incisi tra parentesi nella stanza XXIV, 45 del *Furioso* (nel secondo emistichio del v. 1 e del v. 7), che a Giraldi sembrano estranei al nucleo concettuale della stanza e inseriti solo per motivo di rima: «Nella quale stanza si veggono queste due parti (*il cui nome mi taccio et ma non dice il loco*) esservi nate, ma portatevi et poste per far la consonanza. Nondimeno fu fatto ciò così gentilmente, che pare che più diletto a vederle tali che se fossero naturalissime» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, cit., p. 111): chi andrà a leggersi quella stanza, vedrà come le «due parti» hanno una evidentissima funzione ironica, che agisce direttamente con la materia, non vi sono certo poste dall'esterno «per far la consonanza» (o meglio, è l'ironia stessa a confrontare la materia del testo con qualcosa di esterno, a immettere in esso l'effetto di ciò che è "fuori").

lo stesso tempo situazioni e personaggi del mito antico venivano ad assumere atteggiamenti e forme di comportamento tipiche dell'universo romanzesco, con modalità narrative tipiche della tradizione cavalleresca: e basterà fare il solo esempio di avventure che nascono da incontri dell'eroe con donne e donzelle che chiedono soccorso per se stesse o per qualcuno che è vittima di qualche minaccioso energumeno.

Particolare attenzione Giraldis rivolge agli esordi dei canti, il cui rilievo adeguatamente riconosceva nel *Discorso*, come strumenti per «disporre gli animi di chi ascolta alla attenzione», con una congrua immagine di tipo musicale:

Et però essi fanno come un buon sonatore di lira o di lauto, o di qualche altro simile stromento, che, pria ch'egli si ponga a sonare quello per lo quale ha preso in mano lo stromento, cerca di fare, con una gentile ricercata, attente le orecchie di coloro, appresso a' quali esso suona. Così anco i poeti nostri, cercando di canto in canto nuova attenzione, con qualche bello cominciamento destano gli animi di chi ascolta et poi se ne vengono alla continuatione della materia, legando un canto con l'altro con maravigliosa maestria²⁵.

Le interruzioni narrative alla fine dei vari canti dell'*Ercole* appaiono in effetti piuttosto meccaniche, mentre gli esordi si costruiscono tutti su significazioni morali estratte dalle vicende, su notazioni sulle forme del comportamento o esplicitazioni di intenti pedagogici, che talvolta danno luogo a qualche più pungente rilievo, ma non mirano mai a mettere in questione realtà e modelli già dati, né si muovono verso scatti di leggerezza e di ironia, né tanto meno aprono squarci critici entro lo sviluppo della narrazione. Tipico e più che tradizionale, ad esempio, è questo esordio del canto IV, con la ben nota figura dell'occasione:

L'occasion così ratta si fugge,
ché chi nel crin non le sa dar di piglio,
indarno poi se ne consuma e strugge,
che per riaverla è vano ogni consiglio;
e come non è cosa, tra quest'ugge
più veloce a venirci del periglio,
così cosa non è ch'a par di questa
fugga, che il tempo, in un momento, presta.

E posto ch'ella in ogni cosa voglia,

²⁵ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, cit., p. 52.

come colei che tra noi face il tutto,
 nondimen tanto può ne la battaglia,
 et a chi la conosce è di tal frutto,
 che da temer non vi è giamai ch'assaglia
 chi prender la si sa, doglia, né lutto,
 come seguon color pena e martire,
 che la si lascian da le man fuggire²⁶.

Lo sviluppo narrativo piuttosto inerte esclude totalmente gli effetti e le situazioni comiche che erano stati invece determinanti per i grandi modelli romanzeschi ferraresi. Una relativa continuità con l'Ariosto sembra invece data soprattutto dall'uso delle similitudini (e proprio a proposito del trattamento ariostesco delle similitudini il *Discorso* aveva alcuni penetranti rilievi). La narrazione è sostenuta da uno sviluppo continuo di similitudini, che Giraldi non si limita a rielaborare a partire da modelli letterari, ma più sovente accumula con una sua capacità di immaginazione o di osservazione del reale. Ecco per esempio nel canto VIII una stanza dedicata alla rabbia di Euristeo nei confronti della fama di Ercole:

Qual lupa dal desio del mangiar vinta,
 che cerchi di satiare il ventre a pieno
 né cosa trovi, onde rimanga estinta
 la cupidigia, per la qual vien meno,
 quanto riman più la sua brama vinta,
 tanto la rabbia più cresce e il veneno;
 tal venne Euristeo contra il forte Alcide,
 poi che maggior d'ogni periglio il vide²⁷.

Ancora nel canto VIII la rabbia di Giunone alla notizia di una dura risposta di Ercole alle ingiunzioni dello stesso Euristeo:

Non si adira così serpe calcata,
 né can percosso sì di rabbia s'empie,

²⁶ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, Modena, Stamperia de' Gadaldini, 1557, p. 40 (IV, 1-2); a indicazione del metodo di Giraldi, varrà la pena ricordare che, prima di tornare alla narrazione delle vicende di Ercole, la stanza successiva porta l'esempio di Annibale, che non seppe cogliere l'occasione datagli dalle sue vittorie, e quello opposto di Scipione, che invece «seppe a l'occasion dar ne le chiome»; poi seguono tre stanze dedicate all'elogio di Carlo V, che sempre ha «saputo usare il tempo, / ch'offre l'occasione, in picciol tempo» (e si ricordano più distesamente la sua impresa contro il Barbarossa e l'abilità del suo controllo su tutta la Germania).

²⁷ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, cit., p. 96 (VIII, 6).

né vitella, cui l'estro abbia toccata
 nel fianco, ne la schiena e ne le tempie
 come Giunone, a simile ambasciata,
 accolse tutte in un le sue voglie empie,
 et gli fece ridir se non andava,
 che veder gli faria quanto egli errava²⁸.

Nel canto IX con questa similitudine viene connotato il riprendersi di Alcmena dall'ansia per i pericoli a cui Ercole è esposto nella caccia al leone nemeo, superata grazie alla percezione della pietà di Minerva, a cui ella si è rivolta con accorata preghiera:

Qual si vede talhora ardente lume,
 cui manchi il nutrimento del licore,
 venuto a tal, che par che non allume,
 come dianzi facea, col suo splendore,
 se prima, ch'egli in tutto si consume,
 alimento gli vien, pigliar vigore,
 tale avvenne a la donna lagrimosa,
 Pallade vista verso lei pietosa²⁹.

Modellata su una delle più celebri similitudini del *Furioso* (I, 34, che a sua volta risale ad un modello oraziano) è questa nel canto XXV, a proposito dell'ansia di una donzella di nome Bocchia, il cui padre è prigioniero del gigante Anteo:

Qual, se sola nel bosco si rimane
 vitella, che smarrito abbia l'armento,
 e per l'usate strade, et per le strane
 cerca la madre piena di spavento,
 e a le parti vicine e a le lontane,
 muggendo fa' sentire il suo tormento,
 tal la misera Bocchia, lagrimando,
 per lo mare qua, et là se n'iva errando³⁰.

Ma il dato più rilevante del poema è dato proprio dall'orizzonte encomiastico, che ha un centro di riconoscimento nella materia stessa trattata, nel nome dell'eroe cantato, così immediatamente identificabile con il signore dell'autore, il duca Ercole II: combinazione in fondo abbastanza rara nel pur ricco e artificioso fiume della letteratura enco-

²⁸ *Ivi*, p. 97 (VIII, 17).

²⁹ *Ivi*, p. 109 (IX, 19).

³⁰ *Ivi*, p. 324 (XXV, 24).

miastica. La destinazione cortigiana, anche qui secondo il modello dell'*Orlando furioso*, fa sì che nel poema si inscrivano varie figure della famiglia estense e molteplici riferimenti alla storia contemporanea³¹. Sulla falsariga dell'elogio delle donne estensi fatto da Melissa per Bradamante nel canto XIII, 57-73 del *Furioso*, qui è Manto nel canto X a tessere per Alcmena, che la consulta sul futuro di Ercole, le lodi delle figlie del duca di Ferrara e di Renata di Francia, Anna, Lucrezia ed Eleonora; e l'elogio di Anna comporta anche quello del marito francese, Francesco di Lorena poi duca di Guisa. Tutto ciò converge nel richiamo alla recente alleanza di Ferrara con la Francia di Enrico II e col papa Paolo IV in funzione antispagnola (entro cui si iscriveva la guerra del papa contro i Colonna, sostenuti dagli spagnoli).

C'è da pensare che la pubblicazione del romanzo non ancora finito nel 1557 non sia dovuta soltanto all'«aver veduti tre de' canti... fuori» senza suo nome (come dichiara nella lunga lettera a Bernardo Tasso del 10 ottobre 1557)³², ma si colleghi strettamente a quella situazione politico- militare, mentre Ercole II era capitano generale dell'esercito della Lega, che avrebbe abbandonato già nei primi mesi del 1558, passando nel campo filospagnolo. Giralaldi si trovò a chiudere provvisoriamente la stampa del poema in ventisei canti (mentre ne progettava prima quarantotto, poi cinquanta), incardinandolo strettamente nell'intreccio e nelle alleanze in cui in quel 1557 si trovavano gli Estensi, nell'ultimo sussulto del loro tradizionale legame con la Francia (già duramente allentatosi nei decenni precedenti) e in rapporto all'audace politica del papa Paolo IV; tutte cose che nel breve volgere dello stesso 1557 dovevano miseramente crollare. Infatti, mentre il 10 agosto 1557 i francesi venivano sconfitti nella celebre battaglia di San Quintino,

³¹ Sull'orizzonte eroico ed encomiastico del poema cfr. i rilievi di R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe. L'«Ercole» del Giralaldi*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 145-166, che insiste sul rapporto con la «terza via» definita dal *Discorso sopra il comporre dei romanzi* rispetto alle «due forme egemoni, quella romanzesca, ariostesca, e quella epica, omerico- virgiliana» (p. 156); e cfr. G. LEBATTEUX, *Ideologie monarchique et propagande dynastique dans l'Oeuvre de Giambattista Giralaldi Cinthio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, 3, Paris, Université de la Sorbone nouvelle, 1974, pp. 243-312, e S. JOSSA, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'«Ercole» di G. B. Giralaldi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olshki, 2008, pp. 145-156.

³² G. B. GIRALDI CINTHIO, *Carteggio*, cit., pp. 311-336 (p. 335): la lettera è di grande interesse (anche oltre le prospettive del *Discorso*) per il senso del progetto dell'*Ercole*; e meriterebbe un'ampia considerazione, che non sarà certo mio compito svolgere.

Paolo IV, dopo che le truppe del duca d'Alba erano giunte alle porte di Roma, e dopo il ritiro del duca di Guisa, dovette piegarsi alla pace di Cave, firmata il 13 settembre, passando nel campo filospagnolo; eventi questi che portarono rapidamente alla pace e al rovesciamento delle alleanze. Anche se l'*Ercole* era da tempo in elaborazione, la pubblicazione del 1557, che lascia in sospeso la narrazione di ulteriori imprese di Ercole, sembra dettata proprio da un pieno investimento personale nella particolare situazione di quell'anno, nel rilievo di quel doppio legame di Ercole II con la Francia e con il papa: Giraldi decide di pubblicare il romanzo non finito, sistemando un ultimo canto (il XXVI)³³, in cui l'encomio del suo duca si intreccia con quello dei suoi alleati; è come una rivendicazione di tempestività encomiastica, che forse serve anche come autodifesa verso l'azione ostile del Pigna, ben in atto già con la polemica del 1554. Il canto si apre con l'elogio dell'azione del duca in difesa di Paolo IV e della fede; così, rivolgendosi al papa, si esalta l'impegno del nuovo Ercole:

Voi, Paol, voi, quantunque carco d'anni,
 mostro vi sete ben saggio et virile,
 poscia che chi si è armato a' vostri danni,
 avendo tanta autoritade a vile,
 nulla temete et sotto i sacri panni,
 chiudendo alto valor, saper senile,
 cinto del sommo onor la sacra chioma,
 a servar voi vi sete dato e Roma.

Parmi sentir dal ciel l'alme beate,
 le cui reliquie ha Roma in sé raccolte;
 goder da tal furore esser servate,
 e per voi tutte da ignominia tolte,
 e per questa bontà, ch'ora mostrate,
 dir, tutte insieme in vostra loda volte,
 ben degnamente vi è il nome rimaso
 di chi già fu d'elettione vaso.

Seguite, padre santo, l'alta impresa,
 che poi che il novo Alcide è per ciò armato
 et per difender la romana chiesa,

³³ Per i tempi di elaborazione del poema è essenziale il già ricordato codice studiato da C. MOLINARI, «Corretto e rescritto in forma grande», cit.: come indica la Molinari, pp. 148-149, il codice contiene una prima redazione del canto XXVI data-ta 26 agosto - 2 settembre 1553, che non coincide certo con la redazione a stampa (dato che a quella data Gian Pietro Carafa non era ancora papa!).

espone volentier sé et il suo stato;
 la vostra maestà rimarrà illesa,
 e l'oste, contra voi fiero voltato,
 cacciato sia da questo Hercol secondo,
 qual cacciò il primo Gerione al fondo³⁴.

Nell'ultima delle imprese narrate, Ercole, sconfiggendo Gerione, libera Elisa, la figlia del re Gentiono, il quale, per gratitudine, innalza un meraviglioso tempio in suo onore; prima di descriverlo il poeta lo confronta col tempio poetico che nel presente sarà innalzato in onore di Ercole II per la sua azione in difesa della chiesa:

Così signore, a l'Eccellenza vostra
 un tempio, non di sontuosi marmi,
 ma di via maggior pregio, l'età nostra
 inalzerà con onorati carmi,
 per l'immensa bontà ch'ella hora mostra
 nel prender per lo Santo Pastor l'armi,
 ove le si daranno onori eterni
 perché sì bella impresa ivi s'eterni³⁵.

All'encomio del duca si collega subito quello dei nipoti del papa, figli del fratello Giovanni Alfonso, il cardinale Carlo e Antonio, capitano generale della Chiesa. In tre altisonanti ottave si svolge l'elogio dell'intrigante cardinale Carlo, addirittura con l'augurio di una sua ascesa al soglio pontificio:

Et parmi di veder che il sommo Giove,
 che mira i fatti human, con occhio giusto,
 per sì bell'opre et per sì altiere prove,
 pari a quelle del secolo vetusto;
 insin dal ciel mirabilmente approve
 et di questo et di quel l'animo augusto
 et ad Anton premi apparecchi e a Carlo
 et statuisca al zio successor farlo.

Acciò che sotto lui l'età de l'oro
 fiorisca sì, ch'habbia gli antichi pregi
 et lo splendor del sacro consistoro,
 per lui, via più che mai, sì onori et pregi;
 poi contra i Persi, i Traci e il popol Moro
 armi con lui tutti i Christiani Regi,

³⁴ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, cit., p. 335 (XXVI, 6-8).

³⁵ *Ivi*, p. 344 (XXVI, 103).

et de la infedel gente vincitore,
a tutto il gregge uman dia un sol pastore.

Et per la virtù sua si vegga tolto
il sepolchro di Christo da le mani
de gli infedeli, che, con danno molto,
et con eterno opprobrio de' christiani
ci è stato già tanti anni di man tolto
da que' malvagi et scelerati cani:
ora, attendendo che il trionpho guide
Carlo, i' ritornerò al tempio d'Alcide³⁶.

Tornato alla descrizione del tempio di Alcide, Giraldi mostra che in esso sono scolpite da uno scultore indovino non solo le imprese già fatte (e qui già narrate), ma anche molte di quelle future, non tutte però, dato che non c'era spazio abbastanza, come non c'è più spazio per l'estensione del canto (e della stampa di quel 1557). *L'Ercole*, nel punto in cui era giunto, restava così strettamente legato alla situazione di quell'anno: e forse fu proprio il repentino cambiamento che ebbe luogo di lì a poco a troncane ogni successiva ipotesi di conclusione e di nuova pubblicazione.

Bastarono pochi mesi per far diventare assolutamente intempestiva e fuori tempo la conclusione del libro con quel canto XXVI; un esito estremo, assolutamente rovesciato rispetto all'auspicio del Giraldi, fu quello che toccò a Carlo Carafa, caduto in disgrazia dello stesso zio all'inizio del 1559. Con l'avvento del nuovo papa Pio IV l'auspicata età dell'oro si risolse in una sua condanna a morte, con strangolamento il 4 marzo 1561. Intanto, con la morte di Ercole II (3 ottobre 1559) anche la stella di Giovambattista Giraldi Cinthio veniva definitivamente a precipitare, sotto i colpi dell'intraprendente rivale e concorrente nell'appropriazione del modello ariostesco Giambattista Pigna. Erano le premesse della partenza da Ferrara e del passaggio allo studio di Mondovì del 1563, sotto le ali del duca di Savoia Emanuele Filiberto, il vincitore di San Quintino, che con la pace di Cateau Cambrésis aveva riannodato i rapporti con la Francia attraverso il matrimonio con Margherita di Valois, sorella del re Enrico II.

GIULIO FERRONI
(Università "Sapienza" - Roma)

³⁶ *Ivi*, p. 345 (XXVI, 106-108). Il rilievo encomiastico di queste stanze del canto XXVI è stato notato da S. Jossa, *Gli eroi e i mostri*, cit.

CARLA MOLINARI

*I canti dell'Hercole secondo l'autografo
Classe I 406 della BCAFe: note sulla vicenda
redazionale del poema giraldiano*

The subject of this essay, *Hercole*, a poem written in ottava rima by G. B. Girdaldi Cinthio, is considered both in its first edition of 1557 (Modena, Gadaldini) and in its autograph (Classe I 406), now in the Biblioteca Comunale Ariostea of Ferrara, which preserves a partial and haphazard grouping of cantos. Since all the cantos present in it display marginal annotations, it has been possible to reconstruct, by merging the information contained therein with the testimony to be found in Girdaldi's correspondence with some of his friends, not to mention important statements in the *Discorso dei romanzi*, a credible framework of the poem's compositional history.

Dell'*Hercole*, poema in ottava rima di Giovan Battista Girdaldi Cinthio, si conosce, e gli studiosi per solito leggono e citano, l'edizione principe e unica, uscita in ventisei canti a Modena nel 1557, nella stamperia dei Gadaldini¹.

Conosciuto, ma non molto citato, se non per alcune curiose postille, l'autografo Classe I 406 della BCAFe², che rappresenta per la quasi

¹ Giusta il frontespizio della *princeps* (*Dell'Hercole di M. Giovanbattista Girdaldi Cinthio nobile ferrarese segretario dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signore Hercole 2. da Este duca 4. di Ferrara canti 26*, Modena, nella stamperia de' Gadaldini, MDLVII). Più precisamente edito «presso la tipografia di Cornelio Gadaldini» lo dice la Villari nell'*Introduzione* all'edizione dei *Discorsi giraldiani* (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. L). Si tratta di una precisazione opportuna, dato che la gestione dell'azienda passò a Cornelio negli anni dal 1555 al 1560, ossia durante la prigionia del padre Antonio, sospettato di simpatie luterane. Il quale, neppure dopo la sua scarcerazione e la prematura scomparsa del figlio nel 1560, riprese a occuparsi della tipografia, la cui attività risulta anzi proseguita dal nipote Paolo (F. ASCARELLI - M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 77).

² La descrizione in M. BONAZZA, *I manoscritti di Giovanni Battista Girdaldi Cinzio custoditi alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara*, nel catalogo della Mostra libra-

totalità della sua estensione (da c. 3r a c. 170v) un raggruppamento parziale e fortuito di canti del poema giraldiano, dovuto all'iniziativa di Giovanni Andrea Barotti, almeno nella confezione settecentesca che ancora lo conserva, e per le dieci carte finali (da c. 171r a c. 180v, bianca la c. 181) una raccolta di «note critiche al Furioso», secondo quanto recita la scritta vergata a c. 2r, ma con tratto più minuto e inchiostro più chiaro, sotto l'intitolazione apografa: *CINTIO GIRALDI Canti dell'Ercole Autografi molti stampati E alcuni inediti*³.

Le prime centosettanta carte del codice, già parzialmente fatte oggetto di studio nella relazione letta al Convegno ferrarese del 2004 per il quinto centenario della nascita di Giraldis⁴, e negli anni successivi interamente trascritte, interpretate e dislocate nel testo e negli apparati dell'edizione critica ormai approntata per le mie cure, che uscirà nel secondo volume dei «Quaderni dell'ISR» (collana dell'Istituto di Studi Rinascimentali diretta da Gianni Venturi e Marco Bertozzi), presenta in attestazione pressoché integrale⁵ undici canti dell'*Hercole* (cc. 3r-150v), ossia, nell'ordine casuale in cui si trovano legati, i canti seguenti: c. X (cc. 3r-14v), c. XII (cc. 15v-27v), c. XIII (cc. 29r-41v), c. XXIV (cc. 46r-57v), c. XXI (cc. 60r-74v), c. XVI (cc. 75r-82v), c. XXII (cc. 84r-

ria e documentaria (allestita in occasione del Convegno di cui alla nota 4) «*In vaghissima scena et lucidissimo specchio, le varie maniere del vivere humano*». *Libri e documenti di Giovanni Battista Giraldis Cinzio presso la Biblioteca Ariosteia*, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 27-29.

³ Il contenuto di queste dieci carte e quello di una *tranche* del codice Classe I 377 della BCAFè, anch'essa attestante annotazioni giraldiane al romanzo di Ludovico Ariosto, figurerà nei «Quaderni dell'ISR», trascritto e commentato in un'edizione curata da Marco Dorigatti e da me.

⁴ *Giovan Battista Giraldis Cinzio Nobile Ferrarese. Convegno di Studi nel V Centenario della nascita (Ferrara, 1-2 dicembre 2004)*, organizzato dall'Università di Ferrara e dall'Istituto di Studi Rinascimentali. Il contributo presentato è uscito in rivista l'anno seguente, con un'Appendice contenente la trascrizione dei cc. XII-XIII e XXVII dell'autografo: C. MOLINARI, «*Corretto et rescritto in forma grande*»: *Note sul codice Classe I 406 della Biblioteca Comunale Ariosteia (I canti undici dell'«Ercole» di G. B. Giraldis Cinzio)*, «*Studi italiani*», 34 (2005), pp. 139-198.

⁵ Fanno eccezione le cinque ottave di c. 109v, relative all'attacco di un canto, non numerato, ma corrispondente al Vigesimo della *princeps*; e il primo dei canti attestati e numerati, ossia il c. X, che si arresta all'ott. 96, in fondo a c. 14v, senza contemplare (ma, va detto, che avrebbero potuto non essere ancora contemplate), come invece il corrispettivo Canto Decimo a stampa, le trentanove ottave relative alla vicenda della figlia di Augea (tratta da OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, 1-151) e soprattutto senza prevedere un'ottava di chiusura del canto, con il rinvio immanicabile (nel distico finale) del racconto al giorno successivo, giusta l'invalsa e da Giraldis costantemente applicata, finzione dell'oralità.

94r), c. XXVII (c. 96r-108r), c. XVIII (cc. 110r-121v), c. XVIII, altra stesura (cc. 122r-136r) e c. XIX (cc. 138r-150v); tutti (tranne il primo dell'elenco che corrisponde al Canto Decimo della *princeps* e la coppia di cc. XII-XIII, trascritti nell'aprile-maggio del 1559, da rimpiazzare agli omologhi a stampa secondo l'avvertenza della postilla di c. 15v) numericamente scalati di due unità rispetto ai corrispondenti dell'edizione Gaddalini⁶. Segue in una sezione finale, contenuta nelle cc. 151r-170v, una cospicua serie di ottave sparse (in tutto centoventisei, ma una decina attestate solo in modo frammentario), senza indicazione numerica, tuttavia in buona misura riconducibili a un paio di altri canti dell'edizione: ottantotto ottave al canto Decimoquarto e venti al Decimoterzo⁷, pur con qualche incremento o decremento nella sequenza e con talune discontinuità⁸.

In tutti gli undici canti attestati sono presenti preziose note con informazioni cronologiche sulla trascrizione (le date di inizio e fine, scandite per ora, giorno, mese e anno) e (ma non sempre) sulla revisione e successiva messa a pulito di ciascun canto in «forma grande», più precisamente in un «quinterno grande» (come lo chiama Girdali nella chiosa di c. 122r): una copia non reperita, con fogli di formato maggiore rispetto al prevalente 8° bislungo dell'autografo e presumibilmente di altre carte di lavoro perdute.

Sono interessanti gli estremi entro i quali risulta compresa l'escurione delle postille (marzo 1553-maggio 1559): il lavoro di Girdali al poema che l'autografo attesta appare infatti cronologicamente divaricato al di qua e al di là della *princeps* e in particolare la data più bassa (20 aprile-2 maggio 1559) sembra indicare il momento di ripresa della composizione residua o della nuova mess'a punto dell'*Hercole*, ferma-

⁶ Un caso a sé è rappresentato dal c. XXVII, che non trova corrispondenza in quelli a stampa e pertanto è classificato «inedito» da una nota forse di mano del possessore settecentesco del codice.

⁷ Per cinque ottave consecutive di c. 155r si dà corrispondenza con il canto Decimottavo della stampa, ott. 7-11.

⁸ Per esempio, le due sequenze relative al canto Decimoquarto della stampa corrispondono, con un paio di ottave fuori posto, rispettivamente alle serie 7-51 e 59-114 della *princeps*: la prima, tuttavia, senza le ott. 22-29, 35, 39 e con una stanza in più tra le ott. 14-15; la seconda senza le ott. 74-75, 92, 97, 101 e con una stanza in più tra le ott. 68-69. Va osservato a ogni modo che Girdali, tornando sulle sue carte, diede a intendere con la nota («Qui si porra il viaggio») vergata accanto all'ott. 21 di prevedere l'integrazione della 'lacuna' più consistente proprio col racconto del viaggio di Ercole alla volta di Themiscira che nella *princeps* risulta narrato nelle ott. 22-29.

to nella stampa al canto ventiseiesimo. È risaputo infatti che Giraldi di canti ne aveva pianificati «quaranta otto», secondo quanto scritto a Bernardo Tasso il 14 settembre 1556⁹, chissà se davvero con «la malizia di superare, sia pure di poco, i quarantasei ariosteschi», rilevata anni fa da Bruscaagli in un suo saggio¹⁰; e che, come ho già per parte mia fatto notare, nell'atto di dar fuori i ventisei canti dell'*Hercole*, l'editore (non saprei dire quanto aggiornato sulle forse mutate previsioni giralddiane) prometteva ai suoi lettori «gli altri ventiquattro canti, i quali tosto si daranno per compimento di tutta l'opera», per un totale dunque di cinquanta¹¹, la metà di quelli dell'*Amadigi* di Tasso.

Sarà opportuno allora, sulla scorta dei dati forniti dalle postille e con l'aiuto di altre testimonianze utili, soprattutto di quelle epistolari, tentare la ricostruzione di un quadro cronologico attendibile, per quanto lacunoso, che comprenda tutte le operazioni giralddiane documentabili e le dichiarazioni sul poema precedenti e successive all'edizione.

Tra le testimonianze epistolari, le più interessanti al riguardo appartengono senz'altro alla corrispondenza con Bernardo Tasso, la più ricca e tra le più notevoli di tutto il carteggio giralddiano noto. Quando Giraldi gli scriveva la missiva del settembre 1556 poco sopra richiamata (lett. 80), il loro scambio epistolare, quanto mai interessante per lumeggiare il dibattito teorico sul romanzo con le rispettive dichiarazioni (di autori còliti nel travaglio compositivo dei loro poemi), nonché per ricavare informazioni importanti sullo stato dell'*Hercole*, non risaliva molto addietro nel tempo, essendo una lettera di Tasso senza data, ma databile tra febbraio e giugno 1556, il primo documento reperito di tale rilevante carteggio: paragonabile, ma inferiore per il totale di epistole pervenute, solo quello con Celio Calcagnini¹². Esso consta,

⁹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 296 (lett. 80).

¹⁰ R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: l'«Ercole»*, «Schifanoia», 12 (1991), p. 9.

¹¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, cit. La nota precedeva, sulla prima di cinque facciate non numerate, l'elenco degli *Errori di qualche importanza da esser corretti come qui di sotto*. Nella quinta facciata, dopo l'avvertenza sugli errori di poco rilievo lasciati alla correzione del lettore e prima del registro dell'opera e del *colophon*, un'altra notazione editoriale rinvia a una seconda parte del poema, coerentemente designato, giusta la promessa precedente, nell'insieme dei suoi cinquanta canti: «I nomi de gli auttori onde si sono tolte le materie di questi cinquanta canti dell'Hercole saranno d'uno in uno descritti nell'altra parte, per sodisfazione di chi legge, con le annotationi e decchiarationi delle cose più importanti: vivi felice».

¹² Esso consta di nove lettere (di cui una dedicatoria) di Calcagnini e tre giral-

stando alle ricerche eseguite dalla Villari per la sua edizione, di diciotto lettere (undici di Tasso, sette di Giralardi), delle quali sei scambiate nel 1556, nove nel 1557 (con tracce, in almeno tre di esse, di altre lettere perdute dei due corrispondenti), una sola nel 1558 e due dell'ottobre 1559, contenenti, quella di Giralardi, l'annuncio dell'improvvisa scomparsa del duca estense e, la replica di Tasso, l'espressione del suo profondo cordoglio. Talché mentre si osserva una concentrazione di ben quindici documenti epistolari nel biennio 1556-1557, incrementabile di un'unità (con l'unica lettera del 1558 che è la replica giraldiana di gennaio a una lettera tassiana dell'appena trascorso dicembre), si potrà soltanto formulare l'ipotesi di una corrispondenza tra i due protrattasi, pur in assenza di missive superstiti, fino all'autunno del 1559 e interrottasi solo a questo punto, in non casuale concomitanza con la morte del dedicatario e ispiratore del poema e con la probabile conseguente sospensione della scrittura della 'giunta' di questo.

Se a quanto pare l'occasione che segnò l'inizio della corrispondenza di Giralardi con Tasso fu la composizione e l'invio delle «leggiadrisime [...] stanze» giraldiane, per noi perdute, in lode dell'*Amadigi* (di cui il poeta ferrarese aveva potuto leggere il primo canto)¹³, il dialogo epistolare si apriva subito a questioni di più largo respiro, con espressi richiami da una parte e dall'altra ai ragionamenti svolti nel *Discorso dei romanzi*, da Giralardi mandato a stampa nella primavera del 1554¹⁴ e a Tasso ben noto; ma, ciò che più conta, nel corso di quell'argomentare teorico non si perdeva occasione da una parte e dall'altra per accennare al proprio fare poetico. Sicché Giralardi nella lettera del 12 giugno 1556, dopo le osservazioni sull'uso dei canti nei romanzi moderni e dopo essersi pronunciato a favore della «bella e gentil maniera di poesia»¹⁵ attuale (quella beninteso non soggetta alla «minuta e super-

diane; mentre risulta invertito il rapporto numerico mittente-destinatario nell'altrettanto cospicuo carteggio di Giralardi con Piero Vettori, in cui si contano undici missive giraldiane contro due sole responsive del Vittorio.

¹³ Si consideri al riguardo il seguente passo della responsiva di Tasso a lettera perduta di Giralardi: «[...] e mi reputo a grandissima ventura che vi siate degnato non pur di legger il primo canto del mio *Amadigi*, ma di lodarlo, sapendo quanto il testimonio del vostro purgato giudizio abbia d'auttorità presso gli huomini del mondo» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 270, lett. 73).

¹⁴ Con la lettera del 20 aprile (*ivi*, p. 264, lett. 68) l'autore infatti inviava a Piero Vettori una copia dei *Discorsi* [...] intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie (Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, MDLIII).

¹⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 274 (lett. 74).

stiziosa imitazione di Omero»¹⁶ e soffermato a elogiare «alcuna parte del poema» di Francesco Bolognetti, in corso d'opera, «fatto in ottava rima, di una sola azione dello Imperadore Costante [...] forse [...] il meglio che si sia veduto dopo l'Ariosto», si lasciava andare a questa esternazione:

Ma che serà di me [...] il quale, fuori dell'uso di Omero e di Virgilio, non seguendo l'Ariosto od altri della nostra lingua, mi sono dato a scrivere in stanze la vita di uno eroe, cominciando sin dal suo nascimento e conducendolo al fine della vita? Alla qual cosa fare appena basterebbono gli anni e l'ozio di una vita ben lunga, non che quel poco di tempo che mi avanza in questa età canuta [...]. Ma poi che sono entrato in questo maneggio ed ho sopposte le spalle a così grave soma, cercherò di condurlo al fine e di mantenermene tanto ch'io non cada tra via¹⁷.

L'informazione che si ricava da questo brano è che alla metà del 1556 Giralaldi, ritrovatosi nel gravoso 'maneggio' di un poema composto, non in sciolti, ma in ottava rima e fondato, non sull'unità d'azione né sulla molteplicità degli agenti, ma sull'unità di agente e sulla pluralità delle azioni ('la vita di uno eroe' appunto), si diceva ancora ben lontano dal condurlo a termine, considerati i molti impedimenti e il poco tempo residuo, e tuttavia intenzionato a tentare l'impresa.

Dopo tre mesi, il 14 settembre 1556 (lett. 80), Giralaldi quantificava l'estensione del suo poema in quarantotto canti, aggiungendo come nella lett. 74 sopra citata, ma meglio precisando, di avere «da correre ancora un grande arringo», prima di giungere «dal mezzo [...] al fine»¹⁸. Con ciò lasciava intendere di avere scritto ventiquattro canti¹⁹ e probabilmente di averli già in pronto, cioè trascritti a pulito 'in forma grande'²⁰, giusta la consueta dicitura delle postille (in realtà di

¹⁶ *Ivi*, p. 275 (lett. 74).

¹⁷ *Ivi*, pp. 275-276 (lett. 74).

¹⁸ *Ivi*, p. 296 (lett. 80).

¹⁹ In effetti, come si vedrà in seguito, già ai primi di settembre del 1553 il poema giraldiano contava ventiquattro canti.

²⁰ Se non tutti e ventiquattro, almeno ventidue, dal momento che nella seguente postilla, unica scritta con riferimento al 1556, si legge riguardo al c. XXII: «Cominciato à rescrivere, et a rivedere adi iiii di Agosto MDLVI. a hore.x. Finito in forma grande adi viii ditto a hore xii»; e che da un'altra notazione, vergata sul verso della carta conclusiva di tale trascrizione (c. 94v), si apprende che l'autore impiegò l'intervallo tra il 31 agosto 1554 e il 18 novembre dell'anno successivo a «riscrivere i canti composti in foglio grande insino a questo canto XXII».

composti ne aveva almeno ventisette, a quell'altezza cronologica, per quanto attesta l'autografo)²¹ e di non sapere al solito «se gli basteranno gli anni», avendone «già corso cinquanta e uno», non «il mezzo del camino della vita», ma «il termine quasi del fine», per giungere a concludere con l'espressione dei soliti buoni propositi: «Pure non mancherò di affaticarmi per condurre quel che mi avanza più oltre che potrò».

Questo stato dei lavori non gli impediva tuttavia di prepararsi alla stampa, pur parziale, dell'opera, dal momento che nella lettera medesima (lett. 80), qualche rigo sopra, Giraldis annunciava a Tasso l'invio in allegato di una «mostra, [...] fatta tirare, del principio del [...] primo canto»²², cioè di una bozza o prova di stampa delle prime ottave dell'*Hercole*: dopo che nella missiva del 10 luglio (nella quale, su sollecitazione di Tasso, Giraldis aveva affrontato il problema del titolo confacente ai rispettivi poemi) ne aveva trascritto «la proposizione»²³, ossia l'ottava iniziale, peraltro parsa al suo corrispondente «un poco lassetta»²⁴.

Di quella «parte del primo canto del [...] libro» Tasso accusava ricevuta a Giraldis nella tardiva replica del 22 aprile 1557²⁵, a causa di un increscioso disguido occorso nel recapito della missiva giraldiana: scriveva all'amico il suo apprezzamento per quanto visto del 'principio', dichiarando di non dubitare della buona disposizione della materia nell'intero poema, per il fatto stesso di essere il suo autore «venuto a quest'atto di darlo alla stampa»²⁶; e mostrava di credere nel frattempo prodigiosamente quanto inopinatamente percorso da Giraldis il grande 'arringo' necessario a completare i quarantotto canti annunciati come misura finale, quando appunto lo pregava di inviargli una copia, ma non per il mezzo troppo lento dei librai, «tosto che saran finiti di stampare questi quaranta otto canti».

Il mese successivo l'*Hercole* era già uscito dai torchi, se è vero che Tasso, scrivendo a Giraldis il 25 maggio 1557, si diceva in attesa della sua copia e che anche la città di Pesaro, dove egli si trovava, gli risultava ormai raggiunta dalla distribuzione del poema («Io aspetto il li-

²¹ Difatti il c. XXVII risulta copiato sulle attuali cc. 96r-108r che sole lo attestano dal 3 gennaio al 4 febbraio 1554.

²² G. B. GIRALDIS CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 296 (lett. 80).

²³ *Ivi*, p. 286 (lett. 78).

²⁴ *Ivi*, p. 293 (lett. 79).

²⁵ *Ivi*, p. 299 (lett. 83).

²⁶ *Ivi*, p. 300 (lett. 83).

bro con grandissimo desiderio, il quale è fatto maggiore per esserne già stati mandati doi qui a questi illustrissimi Signori»²⁷; e entro il 21 di agosto doveva averne letto abbastanza da poter scrivere che lo trovava «pieno di erudizione e di belle cose»²⁸, ma anche di «infiniti versi» dal ritmo poco armonioso, che si sarebbero potuti «con pochissima fatica bellissimi fare», se solo si fosse trovato nella condizione di segnalarglieli e correggerli prima della pubblicazione, di cui finiva per insinuare ancora una volta quell'uscita impreveduta se non proprio avventata. Di certo il 9 settembre seguente poteva scrivere a Giraldi di aver letto con grandissimo piacere «tutto» il suo «eruditissimo poema» e si apprestava a scrivergli alcuni suoi avvertimenti «nel generale», che gli avrebbe comunicato «più volentieri prima che l'avesse stampato», come ammetteva concludendo la lettera e riconoscendo che a quel punto «forse sarebbe [...] più prudenza stata»²⁹ la sua se li avesse taciuti affatto.

Nella missiva del primo settembre 1557 Giraldi, mentre da un lato accusava il colpo delle critiche tassiane di fine agosto allo stile e al ritmo³⁰, dall'altro non riusciva d'acchito a produrre una giustificazione adeguata e plausibile per quella stampa parziale e indiziabile di mancata rifinitura, tornando anzi a ribadire l'incompiutezza del libro che poteva dirsi per la parte stampata «opra di molto studio e di pochi anni»³¹, rispetto ai «molti e molti» richiesti per il suo completamento, ancora avvertito come incerto e lontano: «[...] tanto me ne avanza ancora che non so se mi basteranno gli anni per giungerne al fine».

Ma il 10 ottobre seguente era in grado di inviare all'amico una lunga lettera (lett. 88) elaborata come un discorso sulla teoria epico-romanzesca (da Tasso nella sua replica definita non per nulla «una mi-

²⁷ *Ivi*, pp. 301-302 (lett. 84). Quanto ai Signori omaggiati, si tratterebbe secondo la Villari, dei «duchi di Urbino, Guidubaldo II della Rovere e della moglie Vittoria Farnese» (*ivi*, p. 302, nota 1).

²⁸ *Ivi*, p. 304 (lett. 85). In questa lettera Tasso tornava a accusare ricevuta del poema a Giraldi, dopo constatata la perdita della prima missiva di ringraziamento (*ivi*, pp. 302-303, lett. 85).

²⁹ *Ivi*, pp. 308 e 310 (lett. 87).

³⁰ Così Giraldi argomentava la sua scelta stilistica: «Non mi rimarrò, però, di dirle che, 'n questo mio poema, ho voluto più tosto pormi inanzi la natura e la maturità di Vergilio che la pompa di Claudiano o i fiori d'Ovidio, o le figure troppo affettate di Stazio, o i giri di Flacco, come quegli c'ho sempre mirato che i giri delle parole non siano quelli che mi conducano al fine, ma quelle che necessariamente nascano dalle cose e che, quanto più si è potuto, non ve ne siano di oziose e non paiano, come soglion dire, poste nel poema a pisone» (*ivi*, p. 307, lett. 86).

³¹ *Ivi*, p. 307 (lett. 86).

nutissima annotomia de le cose de l'arte»³², che non doveva rispondere solo all'intento di integrare e ribadire taluni concetti già espressi nel *Discorso dei Romanzi*, del resto già noti al destinatario della missiva, ma soprattutto di riaffermarli in funzione del poema, che si voleva fornito di conveniente supporto teorico, pur se approdato alla stampa inopinatamente e come forzato dalle circostanze³³. L'argomentazione svolta da Giraldi infatti motivava per un verso l'edizione 'mutila' dell'*Hercole* con l'esigenza dell'autore di cautelarsi dal pericolo di plagio già corso da tre suoi canti diffusi in forma manoscritta:

Non resterò [...] di dirle [...] che, per aver veduti tre de' canti miei fuori senza mio nome e che, essendo avertito da alcuni miei amici di Toscana, che, tra alcuni che meco conversavano ed a' quali io era stato cortese [...] delle fatiche mie, vi era chi voleva comparire imascherato e vestito de' miei panni nel cospetto degli uomini, mi disposi di dar fuori questa parte tale quale io l'avea, volendo più tosto ch'ella fusse veduta così fatta per mia, che imascherata tenuta d'altri, o che mi avesse bisognato entrare in nova desputa per mostrare, come mi bisognò fare nel *Discorso dei Romanzi*, che l'opera fusse la mia³⁴.

Per un altro verso dispiegava una strategia difensiva tesa a presentare insistentemente il proprio poema, non tanto accompagnato nella sua ideazione e stesura da una profonda riflessione teorica condotta sui testi dell'epica classica e del romanzo moderno nonché sui trattati antichi dell'arte poetica, quanto senz'altro preceduto dalle pagine del *Discorso*, programmate come preliminare mappa di orientamento nell'intricato percorso che la composizione dell'*Hercole* avrebbe rappresentato:

³² *Ivi*, p. 337 (lett. 89).

³³ Sull'ipotesi da me formulata al riguardo (e più avanti brevemente richiamata) si veda il contributo (C. MOLINARI, *L'«Hercole» di G. B. Giraldi Cinthio tra scartafacci autografi e editio princeps durante il pontificato di Paolo IV*) presentato alla XV Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, 22-24 novembre 2012) su *Censura e Letteratura* che uscirà nel numero di «Schifanoia» dedicato agli Atti.

³⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 335 (lett. 88). Già nel *Discorso dei romanzi*, a proposito delle ottave descrittive del viaggio di «Giunone a Nettuno» (nell'*Hercole* poste nel c. XV), Giraldi aveva accusato il Pigna di scarsa avvedutezza nel far circolare i suoi scritti senza le dovute cautele, esponendoli dunque al pericolo di plagio (G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso dei romanzi*, a cura di L. BENEDETTI, G. MONORCHIO, E. MUSACCHIO, Bologna, Millennium, 1999, p. 139; e *ivi*, pp. 139-140, nota 224 per l'identificazione del plagiario con Francesco Bolognetti e per l'autodifesa del Pigna in una pagina dei suoi *Romanzi* dalle accuse di Giraldi).

Ma [...] prima che io ponessi il piede in questo labirinto [...] antivedi che io entrava in un molto involupato intrico e che la via di uscirne non era piana, né senza riprensione di coloro che non sanno porre il piede, se non nelle vestigia altrui. E per questa cagione, prima che io movessi il passo per entrare in questo così faticoso camino, mi diedi a discorrere con qual filo devesse ritrovare il modo di uscirne e, uscito che ne fossi, di render conto, ove fusse bisogno, del viaggio mio, non avendo io ritrovata orma di alcuno che, a' nostri tempi, vi fusse entrato. E ciò fu cagione che, molto prima che io mi dessi a questa impresa, composi il *Discorso* mio *del comporre i Romanzi*, perché non paresse che io mi fossi messo in tal maneggio come a caso, ma indi si potesse vedere, in buona parte, qual fusse stata la intenzione mia intorno a tal fatica. Fatto ciò, mi diedi poscia a questa composizione [...]³⁵.

Rispetto al *Discorso*, in questo ragionamento epistolare GiralDI introduceva quale elemento di novità il fatto di motivarlo come un imprescindibile componente della sua esperienza epica, prodromico alla composizione dell'*Ercole*, alla quale (e non alla difesa del *Furioso*) sarebbe pertanto da intendersi funzionale³⁶: con questo ribadendo quanto affermato più di un anno prima nella missiva del 10 luglio 1556 a Tasso medesimo («[...] il qual *Discorso* composi solo per render conto della composizione dell'*Ercole* mio»)³⁷, ma contraddicendo il dettato del *Discorso dei romanzi* che in più di un luogo citava ottave del poema, pur senza esplicitamente nominarlo, o formulava ipotesi allusive

³⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., pp. 313-314 (lett. 88).

³⁶ Non a caso nella lettera si osserva l'eclissi quasi totale degli autori moderni (Boiardo e Ariosto), di contro al confronto costante con i classici del genere epico-romanzesco (Virgilio, Omero, Stazio dell'*Achilleide* e Ovidio delle *Metamorfosi*): GiralDI citava il Conte e Ariosto una sola volta, oltre tutto per segnare la propria distanza dalla «maniera dei [...] romanzatori», tanto dissimile dalla «forma dell'ordine antico» invece preso a modello «per aver tolto il soggetto [...] dall'istorie antiche, che trattano i fatti d'Ercole» (*ivi*, p. 320, lett. 88); e precisava di essersi dato a seguire le loro vestigia solo per conferire un poco di «ammollimento e piacevolezza a quella severa gravità antica», con l'osservanza nelle zone liminari del canto della finzione dell'oralità: «[...] essendo stato introdotto da' nostri poeti, e poscia accettato dal mondo, il costume di far cantare simili poesie inanzi a' Signori e ad onorevole brigata, non ho voluto in questa parte partirmi dall'uso accettato» (*ivi*, p. 321, lett. 88).

³⁷ *Ivi*, p. 284 (lett. 78). L'espressione sibillina e ambigua, se considerata in sé, combacia con quella della lett. 88, dalla quale e dal cui contesto riceve chiarezza: «[...] prima che io movessi il passo per entrare in questo così faticoso camino, mi diedi a discorrere con qual filo devesse ritrovare il modo di uscirne e, uscito che ne fossi, di *render conto*, ove fusse bisogno, del viaggio mio» (*ivi*, pp. 313-314, lett. 88). Miei, qui e in seguito, i corsivi.

all'argomento e al genere nuovo del poema da ritenersi già in corso d'opera.

Di queste ultime un esempio si può cogliere nel punto in cui Giral-di affrontava il problema del corretto inizio da dare al racconto:

Ma non credo io, però, che se buono poeta si desse a comporre *i fatti di Ercole* o quelli di Teseo [...] et volesse in un solo poema descrivere tutta la lor vita et tutte le illustri azzioni dell'uno et dell'altro, per porre innanzi agli occhi di chi leggesse una onorata et lodevole vita di valoroso uomo [...] fusse sconvenevole il cominciare dal principio della lor vita et condurla insino al fine. Perché ciò non si farebbe senza lo splendore del componimento et senza piacere et utile di chi leggesse. Ché, se leggiamo volentieri in prosa la vita di Temistocle, di Coriolano, di Romulo, di Teseo et di altri eccellenti uomini, perché ci devrà ella essere men grata et men profittevole a leggerla composta in verso da gentile et saggio poeta che conoscesse come scrivere si deeno le vite degli eroi, ad essemplio del mondo, in verso, in guisa d'istoria? [...]. Et, come la composizione della istoria si comincia dal principio delle cose, così i componimenti delle azzioni di tutta la vita di un uomo hanno origine dal principio de' suoi fatti illustri. Et se *nella cuna* diede segno della sua grandezza, dalla cuna si devono cominciare le azzioni della sua vita. Et se mi si dicesse che né Vergilio di Enea, né Omero di Achille nella *Iliade* et di Ulisse nella *Odissea* così fe', mi pare di potere convenevolmente rispondere che ambi attesero ai poemi di una sola azzione, et non al poema che seguitasse lo stile et la maniera della istoria³⁸.

In questo brano gettava un po' di luce sul laboratorio epico giral-diano, non tanto l'ammiccante ipotesi della narrazione dei 'fatti di Ercole', del resto neppure alla sua prima occorrenza³⁹, quanto piuttosto l'accento alla prima manifestazione di grandezza dell'eroe 'nella cuna', che alludeva al caso della precoce impresa di Alcide neonato (lo strangolamento dei due serpenti mandatigli nella culla da Giunone), come tale narrata e introdotta sulla soglia del c. I da considerazioni di poetica che (così anche nel *Discorso*) sembravano tollerare la non os-

³⁸ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso dei romanzi*, cit., pp. 51-53.

³⁹ Si legga, per esempio, il brano qui di seguito riportato, che nel *Discorso* predecedeva: «[...] ora molti gentili spiriti [...], infastiditi degli Orlandi et dei Rinaldi et di altri simili soggetti già fatti troppo communi, si hanno proposti soggetti greci et latini, et in quelli vanno mostrando leggiadrissimamente la virtù del loro ingegno. Né pure si hanno una sola azzione ma molte di un solo, imitando coloro, i quali furon molti, che scrissero *i fatti di Bacco* [...], *di Ercole* et di Teseo, appresso i Greci, i quali tutta la vita dell'uno et dell'altro isposero non meno gentilmente che dotta-mente [...]» (*ivi*, pp. 44-45).

servanza del famoso precetto oraziano («Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo») nei poemi, quali appunto l'*Hercole*, narranti alla «maniera dell'istoria» la vita di un eroe, giocoforza costituita dalla molteplicità cronologicamente ordinata delle sue azioni⁴⁰:

Et ciò comincierò sin da le fasce,
 Che da le fasce Hercol mostrò quel, ch'era,
 Perc'huom, simile à lui, sin quando nasce,
 Indicio dà de la natura altiera,
 Che, se bene ad alcun par che si lasce,
 Nel cantar de gli Heroi, l'età primiera,
 Questi fanciul mostrò sì la sua viva
 Virtù, che degno è che sen parli, et scriva.

Quindi è ch'io non mi vó fermar sovr'una
 Sola attion di questa nobil alma,
 Che, tra le illustri, non ne trovo alcuna,
 Che di Lauro non sia degna, & di Palma,
 Et non possa mostrar che la Fortuna
 Hà forza sol ne la caduca salma
 De i chiari spirti, che, ne corpi frali
 Attendon solo ad opre alte, immortali⁴¹.

Quanto poi all'espressa citazione nel *Discorso* di ottave del poema, si ricorderà quella prodotta come esempio del «figurato parlare nel quale quello che conviene alla parte si dà al tutto [...]». Il qual modo di figura», scriveva Giraldi dopo citati due versi dalle *Stanze* di Bembo, «usai anch'io nel viaggio di Giunone a Nettuno»⁴², la cui narrazione, nella *princeps* dell'*Hercole* occupa un buon numero di ottave all'inter-

⁴⁰ Al v. 147 dell'*Ars poetica*, richiamato a p. 51 subito prima del brano del *Discorso* citato sopra, Giraldi faceva cenno anche nella lettera-discorso a Tasso (G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 324, lett. 88), giustificando in modo analogo la sua non osservanza del precetto oraziano.

⁴¹ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, cit., p. [3]. Sull'opzione epico-storica di Giraldi si veda S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, pp. 105-137.

⁴² G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso dei romanzi*, cit., p. 139. L'ottava secondo la lezione del *Discorso* recitava: «Altre co' lor Tritoni in care danze / Nude le braccia, et nude le mammelle, / Empivan di timori, et di speranze / I Dei, ch'entrati in ballo eran con elle: / Et perché il lor disio via più s'avanze, / Accendean tuttavia nuove fiammelle / Co' vivi sguardi negli accesi cori, / Né lor giovava esser tra freddi umori». Qualche leggera variante nel testo dell'*Hercole* a stampa («Gli» per «I» al v. 4; «Ma» per «Et» e «desio» per «disio» al v. 5): la più significativa al v. 6 «nove facelle» invece di «nuove fiammelle».

no del c. XV: segno che entro la data di composizione del *Discorso*, fissata dall'autore al 29 aprile 1549, o al più entro quella di stampa nel volume uscito a Venezia (Giolito) nella primavera del 1554, il viaggio di Giunone nel regno del fratello Nettuno, compiuto dalla dea per ottenere vendetta su Ercole, frutto del bruciante adulterio di Giove con l'ignara Alcumena, era stato composto e probabilmente situato in un punto della vicenda già inoltrato nel racconto, pur non necessariamente corrispondente al c. XV della *princeps*.

Poco più avanti, un'altra ottava, questa volta del primo canto dell'*Hercole*, veniva addotta come esempio personale, dopo uno ariostesco, di uso dell'«interposizione», talora adoprata dai poeti soltanto «per aver la rima [...] che accompagni le altre»: «Noi ancora il medesimo abbiam fatto nella seguente stanza»⁴³. Mentre un ultimo caso di autocitazione, anche se non presentata come tale («[...] come si può vedere in questa stanza»), serviva a illustrare le sentenze che, pur brevi per natura, erano tuttavia fatte oggetto talora dal poeta di una giustificazione che «produceva più in lungo il parlare»⁴⁴. L'ottava citata appartiene al testo autografo dell'*Hercole*, non a quello della stampa, e pertanto è lasciata senza attribuzione anche nella più recente edizione del *Discorso*, i cui curatori non potevano del resto giovare né della sua prima segnalazione nel saggio di Stefano Jossa del 2002⁴⁵, né delle mie successive osservazioni in proposito nell'articolo del 2005⁴⁶. Si tratta infatti di una stanza che, a parte una variante ai vv. 5-6⁴⁷, coincide nel dettato con l'ottava iniziale del c. XII dell'autografo, ivi trascritto, se-

⁴³ *Ivi*, p. 140. Ecco l'ottava citata: «Che così tosto, che tu aprirai gli occhi, / (Il che indugiar però non potrà molto) / Chiaro vedrai, che tra diletti sciocchi / Costei t'avrà con sue lusinghe involto, / Et che (per quanta gioia indì in te fiocchi) / Sarai tra vanità vivo sepolto, / Et morto a quella vita: la qual face, / Che quanto Idonia dà, tutto dispiace» (*Ivi*, p. 141). La corrispondente stanza dell'*Hercole* presenta lievi varianti: al v. 4 («T'havrà con sue lusinghe Idonia involto», la più rilevante; e ai vv. 5 (manca la parentesi al tratto di verso interessato dall'interposizione) e 6 («Serai»).

⁴⁴ *Ivi*, p. 206. Ecco il testo della stanza: «Chi beneficio ad altrui face, deve / Usar gran diligenza in ben locarlo: / Ché spesso cerca con angoscia greve / Ingrato cor del ben ricompensarlo, / Et tutto quel, ch'ad uom benigno deve, / Nella parte peggior cerca di trarlo: / Ché non si muta il reo per beneficio, / Ne cura l'ingrat' uom cortese ufficio» (*ibidem*).

⁴⁵ S. JOSSA, *La fondazione di un genere*, cit., p. 91.

⁴⁶ C. MOLINARI, «Corretto et rescritto in forma grande», cit., pp. 153-154.

⁴⁷ Versi che recitano così (Classe I 406, c. 15v): «Et tutto quel ch'ad huom cortese deve / Sprezza e a danno di lui tenta di trarlo». Da notare anche, al v. 8, «ufficio» per «ufficio».

condo l'indicazione della postilla di c. 27v, il 22 aprile 1559. Questa data rappresenta il termine entro cui venne eseguita la stesura a pulito delle cc. 15v-27v nel Classe I 406, contenenti un canto che col successivo avrebbe dovuto rimpiazzare la coppia omologa andata a stampa, come indicano le postille: «sera questo il canto XII», sul margine superiore di c. 15v e, sul sinistro, «segue questo canto la attione dell'Hidra [nel Canto Undecimo della *princeps*], col seguente». Beninteso il primo getto della coppia sostitutiva di canti avrebbe potuto risalire molto addietro nel tempo, come porterebbe a credere la menzione dell'ottava iniziale del c. XII nel testo del *Discorso*, stampato nel 1554, ma composto nel 1549, e certo è plausibile che al più entro il '54 (o addirittura entro l'aprile del '49) Giraldis disponesse tra le sue carte, se non dell'intero c. XII (e probabilmente non nella forma attestata dall'autografo)⁴⁸, almeno di questa ottava iniziale, magari proveniente, in grazia della sua natura sentenziosa, dalla 'moralità' proemiale di un altro canto.

A un intero canto del suo poema Giraldis sembra alludere in un altro luogo del *Discorso dei romanzi*, nel quale, pur dicendosi poco incline a lodare «la superstiziosa diligenza di coloro che non vogliono che in canto alcuno si trovi replicazione o similitudine alcuna di rima»⁴⁹, confessava di averne scritto «uno di cento stanze et più in cui non era replicata alcuna rima»⁵⁰, giusto per dimostrare la fattibilità di una composizione siffatta.

Ma un'altra novità, rispetto al *Discorso*, si aggiungeva nella 'anatomia' poetica inviata da Giraldis a Tasso nell'ottobre del 1557, ossia l'indicazione, possibile dopo uscita la *princeps*, dei due tempi del proprio lavoro attorno al poema, distinti, appunto in base al discrimine della stampa parziale, in due fasi: «questa parte del poema», cioè i ventisei canti pubblicati, e l'«altra parte», i ventiquattro o ventidue canti necessari al completamento dell'opera, a seconda dei complessivi cinquanta o quarantotto, indicati come misura finale rispettivamente dallo stampatore e da Giraldis.

Solo ho lasciato Ercole armato di mazza e di saette e vestito del cuoio

⁴⁸ Del resto che il nuovo c. XII si possa intendere almeno fino ai primi mesi del 1557 ancora da approntare e rifinire (se non da comporre), sembrerebbero confermarlo la presenza di un diverso c. XII nella *princeps* dell'*Hercole* e forse anche la sibillina notazione, «4. fiate», che si accompagna nella postilla di c. 27v all'indicazione cronologica.

⁴⁹ G. B. GIRALDIS CINZIO, *Discorso dei romanzi*, cit., p. 157.

⁵⁰ Al momento posso solo affermare che nessuno degli undici canti autografi soddisfa al requisito di essere scritto senza alcuna rima replicata.

del leone, *in questa parte del poema mio*, perché tale armatura e tal sorte d'arme è stata a lui tanto propria, che il volerla mutare in queste prime azioni era una mutazione troppo strana e troppo sconvenevole. E però ho voluto, con tali armi e con tali arnesi, fargli fare le prime imprese, riservandomi *all'altra parte* il cingerlo di spada, armarlo di lucentissimo acciaio, coprirlo di fatale scudo e porlo su feroce cavallo a nove ed onorate imprese [...]⁵¹.

Se pertanto quella che Giralaldi chiamava «questa parte» è senz'altro da identificare con i ventisei canti pubblicati («[...] mi disposi di dar fuori *questa parte* tale quale io l'avea»)⁵², quando con la successiva lettera a Tasso (lett. 90), del gennaio 1558, si diceva disposto a raccogliere l'offerta del suo corrispondente «di acconciare uno de' canti [...] secondo il suo gusto»⁵³, si dovrà intendere uno di quelli di bel nuovo composti o riveduti tra gli eventuali canti residui, se è vero quanto gli scriveva in conclusione, cioè di volergli inviare, per sottoporlo alla sua lima con piena autorizzazione a correggere, «il decimo canto di *questa seconda parte*, il quale ora ora si è tolto di sotto il martello»⁵⁴: una parte a cui il poeta era tornato a lavorare, e da qualche tempo, dato che in quell'inizio d'anno essa constava già di dieci canti, dell'ultimo dei quali, appena forgiato, si apprende solo che era di «soggetto novo, affettuoso e per la maggior parte vero».

Come si diceva sopra, con la lett. 90 può dirsi concluso, per quanto qui interessa, il carteggio tra Giralaldi e Tasso, in mancanza di altre missive che molto probabilmente i due si saranno potuti scambiare nei quasi due anni successivi, stante l'avvio alla revisione dell'*Hercole*, a partire dal decimo tra i canti composti o riveduti (che si sarebbe anche potuto estendere a altri) e stante il compimento dell'*Amadigi* (intervento proprio in quei mesi): fino alla data (11 ottobre 1559) dell'ultima lettera pervenuta di Giralaldi a Tasso (lett. 93) che annunciava la morte di Ercole II e l'invio all'amico a Venezia, dove in quel tempo si trovava, del privilegio concesso dal duca per la stampa del romanzo tassiano⁵⁵.

⁵¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 322 (lett. 88). Ancora, qualche pagina dopo, si legge: «E così, ne' canti di *questa parte*, ho cercato che il giovare, il quale (come dissi) fu il fine che io mi proposi, sia stato accompagnato dal diletto [...]» (*ivi*, p. 325, lett. 88).

⁵² *Ivi*, p. 335 (lett. 88).

⁵³ *Ivi*, p. 339 (lett. 90).

⁵⁴ *Ivi*, p. 341 (lett. 90).

⁵⁵ Va notato che, concludendo la lettera, Giralaldi rivelava il suo iniziale proposito di consegnare di persona il privilegio a Tasso («Voleva io portarovi e pienamente [...] riferirvi in presenza. Ma, poi che il crudel fato mi si è opposto, io lo vi

Dalle poche successive testimonianze epistolari superstiti si ricava che Giraldi almeno per qualche mese ancora, se non attese al lavoro intorno al suo poema, tentò di saggiarne l'opportunità, richiedendo al riguardo il parere di un altro amico letterato, Bartolomeo Cavalcanti, al quale entro i primi di maggio del 1560, inviava due sue opere incompiute, cioè la stesura parziale degli *Ecatommiti*, pubblicati dopo il loro completamento solo cinque anni più tardi, e una copia dell'edizione Gadaldini del poema, probabilmente accompagnata dall'espressione del proposito di finirlo pur tra le molte difficoltà, come si può congetturare dalla responsiva del letterato fiorentino, del 3 maggio 1560, sola sopravvissuta:

[...] nel tempo di questo mio grave travaglio non mi poteva venir cosa più grata avanti dell'*Ercole* e degli *Ecatommiti* vostri, che mi avete mandati per il molto gentile Ambrosio, vostro amorevole discepolo ed a me molto caro [...]. E perché mi dimandate del parere mio, vi dico, quanto all'*Ercole*, che, essendo egli già fuori istampato, non ho altro che dirvi se non che io ho veduto in questo vostro poema cose più da coturno [...] che da socchi; e ciò farà che egli non sarà così cosa da ognuno, per essere su materia antica e grave, come il *Furioso* del vostro compatriotta, il quale porta seco del comico [...]. E però io vi conforto, anzi, vi prego, a lasciare ogn'altra cosa e ad attendere a finire questa grave ed eroica composizione degna di voi. E volentieri vorrei che non l'aveste lasciata imperfetta uscire; perché avete data cagione di dire a questi Accademici che tale l'avete pubblicata perché vi sono mancate le forze a condurla a fine [...]. Però non mancate, di grazia, col finire questo poema, di farvi conoscere quel che sete, cioè anche atto ad ispedire cosa maggiore che questa [...]⁵⁶.

Ora se per un verso, ritenendo forse ancora possibile tale completamento, Cavalcanti si permetteva di suggerire a Giraldi di renderlo partecipe della sua immortalità, «riponendo in qualche cantoncino il nome suo, in testimonio della antica e fedele amicizia»⁵⁷, per un altro lo scongiurava di non mandare fuori un'edizione parziale anche degli *Ecatommiti*, come già dell'*Hercole*, adducendo questa volta quale pre-

mando ora con questa mia dolente e lagrimosa lettera, riservandomi a migliore occasione l'essere con Vostra Signoria» (*ivi*, p. 356, lett. 93). Non sarà azzardato supporre che anche nel passato recente vi fossero state occasioni d'incontro a Venezia tra Giraldi e Tasso: cosa che potrebbe, ma solo in parte, spiegare l'assenza di scambio epistolare tra i due (per altra parte certamente imputabile alla perdita di missive) nell'ampio lasso di tempo intercorso tra il gennaio 1558 e l'ottobre 1559.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 360-361 (lett. 96).

⁵⁷ *Ivi*, p. 361 (lett. 96).

testo la perdita delle trenta novelle mancanti, perché non avrebbe potuto difenderlo «se anco questa altra opera»⁵⁸ gli fosse uscita dalle mani «imperfetta»:

[...] ché non sarebbe punto accettata la scusa che mi ha detta l'Ambrosio, cioè che l'abbiate composte e che le abbiate perdute, perché parrebbe ad ognuno quello che, per dirvi il vero, anche a me pare, che questa non fosse stata opera da tenerne così poco conto che ne aveste lasciata andar a male la terza parte; e so che si direbbe da questi che ho detto di sopra, che abbracciate tanto che poscia nol potete stringere; però compitele in ogni modo [...]⁵⁹.

Dalla replica cavalcantiana si può desumere l'alternativa forse prospettata da Giraldi al suo corrispondente (o anche implicitamente insinuata) nella missiva d'accompagnamento ai due 'allegati': completare l'*Hercole*, già in parte edito, componendone e facendone uscire la giunta, già parzialmente predisposta, oppure comporre *ex novo* (o, giusta la 'scusa', quanto meno riscrivere) le trenta novelle mancanti degli *Ecatomminti* e darli, così completati, alle stampe. La prima opzione avrebbe comportato la rinuncia alla seconda o un suo drastico ridimensionamento, consistente in una pubblicazione parziale delle sole settanta novelle disponibili (con i tre *Dialoghi della vita civile*)⁶⁰, a Cavalcanti non bene accetta, ma infine anch'essa contemplata:

[...] io vi comando che, poi che il titolo ed il principio dell'opera cento ne promette, per modo alcuno non mandiate fuori queste settanta che mandate m'avete, se non aggiungete a loro quelle che vi mancano; [...] e quando pure vi paresse di non volervi più por mano, levatene il titolo che hanno ora e date loro il titolo che convenga a settanta, che così levarete cagione di riprendervi in questa parte⁶¹.

Non saprei dire cosa avesse in animo Giraldi, quando probabilmente verso la fine del 1562 inviava anche a Sallustio Piccolomini (la replica è datata 12 gennaio 1563) la redazione *minor* degli *Ecatomminti*,

⁵⁸ *Ivi*, p. 362 (lett. 96).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ La presenza dopo la quinta deca di novelle, come nella struttura definitiva dell'opera, dei tre dialoghi, da Cavalcanti letti un decennio prima in una stesura più acerba, si ricava dal seguente passo della sua lettera: «E bella ho giudicata l'occasione che avete presa de introdurre dopo la quinta deca e tre *Dialoghi della vita civile*, i quali ho veduto avere acquistato molto dalla prima volta che gli vidi in Ferrara, che ha forse diece anni» (*ivi*, pp. 361-362, lett. 96).

⁶¹ *Ivi*, p. 362 (lett. 96).

mandata per riceverne un parere: se cioè ancora stesse valutando l'alternativa di cui s'è detto sopra (ma dell'*Hercole* qui non si faceva menzione) oppure se intendesse verificare una volta di più il gradimento delle sue novelle («Gli *Ecatommitti* vostri, signor Cinzio, mi sono maravigliosamente piaciuti»)⁶², per dedicarsi con lena esclusiva alla loro composizione residua, come pare probabile a questa data e ragionando col senno di poi. Per certo Piccolomini non mancò di notare l'incongruenza tra titolo e contenuto dell'opera: «Ma non mi ho saputo immaginare come possiate dimandarle *Ecatommitti*, essendo solamente LXX novelle»⁶³.

Dalla lettera a Francesco Bolognetti del 2 luglio 1565 si ricava, a fronte dell'uscita in quell'anno degli *Ecatommitti* in edizione integrale (Monteregale, Torrentino, 1565)⁶⁴, il proposito, enunciato all'autore del *Costante*, al quale Giraldi accusava ricevuta di una copia della *princeps* dei primi otto canti appena licenziata⁶⁵, di porre anche lui fine all'*Hercole*, «per tanto tempo trallasciato»⁶⁶. Ma pare difficile ritenere tale proposito corrispondente a un'intenzione reale, rinverdità o addirittura persistente, se si considerano le generiche motivazioni dell'impresa che, scriveva Giraldi, sarebbe stata «se non per altro, almeno in memoria dell'eccellentissimo Signore mio [...] ed a confusione di chi tanto mi doveva e mi ha fatto il palese oltraggio»⁶⁷ e se si prova a leggerle

⁶² *Ivi*, p. 376 (lett. 103).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Nella lettera a Bolognetti Giraldi annunciava un imminente viaggio a Torino, «tosto che intenda che si possa avere adito a Sua Altezza per offerirle gli *Ecatommitti* miei, i quali si sono qui stampati» (*ivi*, p. 405, lett. 117), ossia, come argomenta la Villari (G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. VILLARI, tomi 3, Roma, Salerno Editrice, 2012, III, p. 2002), «almeno il primo volume pronto tra le mani», già prevedendo la dedicatoria a Emauele Filiberto della prima parte, datata 14 giugno 1565, una scansione dell'opera in due volumi e essendo la dedicatoria a Alfonso II d'Este della seconda parte datata 7 luglio 1565. Quanto alle altre dediche, senza data, dovranno considerarsi composte entro settembre, se il 28 del mese Giraldi scriveva a Bolognetti non essersi ancora pubblicati, ossia distribuiti, gli *Ecatommitti*, «per non gli avere [...] potuti offerire alle Loro Altezze» che, colpite da prolungata indisposizione, gli avevano fino a allora negata udienza (G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 410, lett. 119).

⁶⁵ La versione parziale del *Costante* era uscita a Venezia presso Domenico Nicolini quell'anno stesso. Un'edizione completa in sedici canti fu realizzata nel 1566 a Bologna da Giovanni Rossi: Giraldi ne accusò ricevuta all'autore il 2 marzo (*ivi*, p. 416, lett. 123).

⁶⁶ *Ivi*, p. 405 (lett. 117).

⁶⁷ Annota la Villari (*ibidem*) che Giraldi alludeva certamente a Giovambattista Pigna.

sullo sfondo delle subito evocate e circostanziate difficoltà: «Io penso di porre anch'io fine all'*Ercole* mio [...] se tanto mi potrò schermire da' dolori delle gotte, che mi affliggono il corpo, e dagli acuti stimoli delle cure che mi traffigono l'animo, che ritorni a porvi mano»⁶⁸.

Comunque sia, l'asserto giraldiano certifica dell'incompiutezza del poema in un tempo vicino a quello della lettera di *Arlenio Arnoldo A' gentili spiriti* (posta senza data alla fine della decima deca degli *Ecatommiti* a introdurre il capitolo ternario che segue)⁶⁹, nella quale lo scrivente (tracciando una sorta di piano editoriale, il cui ambizioso progetto non si può dire se e in quanta parte autorizzato) prometteva la pubblicazione di alcune opere del medesimo autore delle 'cento novelle', come se pensasse di poterle disporre senz'altro e in tempi certi⁷⁰:

Onde s'imaginiamo che fra l'opere che ne' tempi nostri sono venute nelle mani degli uomini, poche ce ne siano di più profitto e di più diletto di questa⁷¹. E perciò crediamo, nobilissimi spiriti, che ella vi debba essere gratissima. Il che, se conosceremo così essere, ci darete animo di darvi l'*Ercole* del medesimo auttore condotto a grato e dilettevole fine, e insieme un buon numero di tragedie, di felici e d'infelici successi, con varie sorti di rime, in diverse materie, leggiadramente composte. Né pur queste della lingua italiana, ma molte opere latine, con l'istorie degli avvenimenti di guerra e di pace, per tutto il corso della sua età. E insieme con queste una diligente e sottile esposizione sulla *Poetica* di Orazio, della quale esposizione egli già scrisse al signore Bernardo Tasso, rendendogli conto della composizione dell'*Ercole* suo⁷².

⁶⁸ *Ibidem*. Sarà bene tenere conto anche del fatto che pochi mesi dopo Giralda risulta, da una lettera a Bolognetti datata 11 dicembre 1565, impegnato nell'esecuzione di un progetto letterario diverso e non poco oneroso, cioè la stesura e il volgarizzamento delle *Suorum temporum historiae* (*ivi*, p. 413, lett. 121).

⁶⁹ Anche questa, come le altre dediche senza data, sarà stata scritta entro il settembre del 1565: si legga in proposito la nota 64.

⁷⁰ Per notizie su Arlenio Arnoldo, oltre alla voce P. TENTORI, *Arlenio Arnoldo* (in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IV, 1962, pp. 213-214), si veda la nota della Villari alla dedicataria del capitolo (G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., III, p. 1840, nota 1).

⁷¹ Si trattava, se non anche delle dieci deche degli *Ecatommiti* a monte della lettera, almeno del lungo capitolo (di 664 versi), *L'autore all'opera*, che subito seguiva.

⁷² *Ivi*, p. 1841. Quanto all'esposizione giraldiana sulla *Poetica* di Orazio si dovrà notare l'inesattezza del rinvio, che non dovrebbe essere alla lettera-discorso sul poema (lett. 88) scritta a Bernardo Tasso il 10 ottobre 1557, nella quale non se ne legge cenno alcuno, ma semmai alla quasi altrettanto estesa lettera teorica sulla tragedia scritta a Ercole II nel 1541 per rintuzzare gli attacchi alla *Didone*: «[...] vogliono alcuni che intermedio fosse la satira nelle tragedie, la qual cosa non credo

Se questa promessa di Arnolfo, messa quasi a sigillo degli *Ecatommiti*, poteva suscitare nei lettori coevi di Giralardi una qualche aspettativa sulla prossima edizione del poema frattanto da condurre 'a grato e dilettevole fine' (operazione che nella lettera a Bolognetti di poco precedente già risultava annunciata, ma vi era ipotizzata nel modo poco convinto e con le limitative condizioni di cui s'è detto), al lettore postero appare come l'ultima dichiarazione ufficiale riguardo all'*Hercole* e a una sua stampa integrale, peraltro mai portata a termine: una dichiarazione che, per la natura di arnoldiano 'avviso ai lettori' della lettera in cui era contenuta, viene tuttavia a cadere fuori dal *corpus* del *Carteggio* (ospitante in Appendice solo le dedicatorie di Giralardi), nel quale il nome di Arlenio Arnolfo non figura né tra i destinatari né tra i mittenti, essendosi forse il rapporto con Giralardi stabilito e svolto esclusivamente negli ambienti e nelle occasioni che poterono metterli in contatto: quello dello Studio, durante il soggiorno ferrarese del fiammingo nel ventennio del suo insegnamento (dal 1527 al 1547); e quello della bottega tipografica della Compagnia di stampa di Mondovì, presso la quale egli collaborò come revisore e correttore dei testi dapprima con Lorenzo Torrentino e poi col figlio Leonardo, editore delle novelle di Giralardi, durante la dimora monregalese di quest'ultimo⁷³.

Le sole due altre missive ospitanti cenni all'*Hercole* di cui resti da dire, privata l'una (è la lett. 60 inviata da Giralardi a Piero Vettori il 7 aprì-

io, per le ragioni che ho addotte sulla *Poetica* di Orazio, ove egli di ciò ragiona» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 163, lett. 23). Per l'annuncio della «pubblicazione (mai realizzata) di annotazioni all'*Ars poetica* oraziana [...] in una postilla autografa al *Discorso de' romanzi* (in *Discorsi intorno al comporre*, p. 29)», cioè scritta sul margine del codice Classe I 90 della BCAFe, si veda quanto torna a scriverne la Villari (G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, cit., III, pp. 1841-1842, nota 3).

⁷³ Il nome di Arnolfo compare nell'Indice generale del *Carteggio*, oltre che per il problema del tardivo invio a Bolognetti di una copia degli *Ecatommiti*, per l'onorevole menzione che ne fece Giralardi, scrivendo a Vettori, amico comune, nel luglio del 1564: al quale notificava sia l'antica amicizia con l'editore fiammingo, legato da sentimenti di affetto anche al Vittorio, sia il suo recente approdo a Mondovì per contribuire con la stampa dei libri agli studi letterari: «Cum vero Arnelius [sic] Arnoldus, vir tui amantissimus et in omni literarum genere excellens, quocumque vetus mihi est necessitudo, ut rem literariam in libris excudendis iuaret, huc appulerit, mecumque frequens sit, multus ac honorificus de te, inter nos, sermo saepissime habetur» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 393, lett. 113); e, per la menzione, non meno onorevole, nella replica di Vettori: «Arnoldus Arlenius, qui (ut video) tibi multa de mea vita ac moribus praedicavit, est vir probus et natura φιλόφιλος [...] est profecto ille vir probus ac bene doctus semperque in studiis honestarum artium versatus [...]» (*ivi*, p. 396, lett. 114).

le 1553), pubblica l'altra (è la lett. 75, dedicatoria a Ercole II del *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum*, datata 9 marzo 1556), portano indietro di qualche anno a periodi precedenti la *princeps* del poema e aiutano semmai a far chiarezza sui suoi tempi di composizione.

Nella lett. 60 Giralaldi esponeva a Vettori un dubbio che gli era sorto a proposito della nona delle *Eroidi* di Ovidio, «ea in epistola quam fingit Deianiram ad Herculem scribere»⁷⁴, mossa da gelosia per la notizia di un nuovo asservimento del marito al giogo amoroso, di Iole questa volta; e trovava incoerente il distico costituito dai vv. 55-56 («Una, recens crimen, refertur adultera nobis, / unde ego sum Lydo facta noverca Lamo») che, se riferito a Onfale come sembrava («cum videantur ea, quae Ovidius scribit, ad Omphalem referenda [...] nam ex Lydia non erat Iole, Lamonem non pepererat»), non rendeva ragione del fatto che Deianira la tacciasse di adultera (e dicesse 'recente' l'offesa patita), se era vero che Ercole l'aveva amata, secondo quanto asserito da Diodoro Siculo, «gravissimus auctor», quindici anni prima di sposare Deianira («Qua ratione eam appellat Deianira adulteram, si illam Hercules tanto intervallo, antequam Deianiram uxorem duceret, amabat?»)⁷⁵. L'epistola in questione era una delle fonti classiche che Giralaldi compulsava per il suo poema, al quale in quel torno di tempo era intensamente applicato («Diuturnum silentium meum, Victori optime, rupit Hercules, in quem nunc incumbo [...]») ⁷⁶; ma il lavoro qui alluso non sarà consistito soltanto, come pure potrebbe indurre a credere un passo della missiva («[...] quanta possum diligentia, ex omnibus tum graecis, tum latinis auctoribus perquiro [...] ut temporibus et occasionibus serviam mihi que ipsi morem geram»), nella diligente ricerca preliminare dei fatti di Ercole nel loro complesso (cioè «non modo XII eius labores, verum res omnes ab ipso praeclare gestas»); e questo non significherà pertanto, come è stato osservato⁷⁷, che alla data della lettera Giralaldi si muoveva ancora nell'ambito di una preventiva ricogni-

⁷⁴ *Ivi*, p. 250 (lett. 60).

⁷⁵ Manca la responsiva del Vittorio alla lettera giraldiana. Si può forse verificare la 'ricaduta' constatando l'assenza dell'episodio di Ercole e Iole nella *princeps* dell'*Hercole*, che difatti contemplava nei cc. XVI e XVII il racconto dell'«amor d'Onfale tal quale l'hanno descritto i favolatori», da Giralaldi composto, per sua ammissione nella lettera-discorso a Bernardo Tasso (*ivi*, p. 326, lett. 88), «per mostrare che né era Ercole così rimosso dalle passioni naturali, che per natura non le potesse sentire, e specialmente questa dell'amore [...]».

⁷⁶ *Ivi*, pp. 249-250 (lett. 60).

⁷⁷ G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore*, cit., p. XVI e nota 4.

zione e presa d'atto della mitografia antica piuttosto che in quello progettuale o compositivo, dato che, da una parte, nella lettera medesima l'autore, esposto a Vettori il suo scrupolo e sollecitatone il parere erudito, se ne diceva non solo tenuto in ansia, ma impedito a procedere nel cammino intrapreso («cum haec non modo anxium me teneant, sed coeptum iter intercipient quominus progrediar»)⁷⁸; e che, dall'altra parte, le carte del codice Classe I 406 possono attestare, come tra poco si dirà, trattarsi di un *iter* compositivo già ben avanzato e possono indicare approssimativamente il limite toccato nella primavera del 1553.

D'altronde un'indicazione interessante e coerente con quelle sopra esposte circa il periodo entro il quale porre l'inizio della composizione del poema si ricava dalla lettera sopra menzionata (lett. 75), collocata a mo' di dedica a Ercole II nell'atto di pubblicare nel 1556 il *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum*, compendiosa celebrazione della dinastia estense dalle origini ai giorni presenti, che era, giusta l'annuncio del titolo, *ex Lili Gregorii Gyraldi epitome deductum*. L'autore, per giustificarsi col dedicatario di essere riuscito a produrre soltanto una succinta esposizione, non una «integra sane historia»⁷⁹ degli Estensi, come era forse nei voti del duca e certamente in quelli di Lilio Gregorio Giraldi che gli aveva affidato, dodici anni prima, insieme con l'incarico i suoi appunti sommari («[...] ea rerum capita, quae angustis concisisque verbis pagellis illis breviter annotaverat, ad me misit literisque suis hortatus est ut illa meo stilo atque oratione et latius et luculentius explicarem»)⁸⁰, adduceva la spiacevole concomitanza di quell'affidamento con l'impegno di affari pubblici e privati da sbrigare e col fatto di essere già preso dal progetto dell'opera sulle divine gesta di Ercole, alla quale dichiarava di aver messo mano giusto nel settennio successivo al dono dell'epitome da parte di Lilio: impresa peraltro, quella di cui si era assunto il peso, tale da richiedere un'esclusiva dedizione e l'impiego di forze erculee:

Caeterum, cum illa me et publicis et privatis negotiis impeditum et id opus meditantem offenderint, quod de rebus a prisco illo Hercule cuius tu nunc, Princeps amplissime, nomen et virtutem refers prope divinitus gestis, iam septennio a die quo mihi Lilius epitomem dedit, inchoavi, ad munus hoc obeundum mentem animumque convertere nequivi. Eius enim quod iam suscepi operis pondus adeo immane

⁷⁸ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 250 (lett. 60).

⁷⁹ *Ivi*, p. 279 (lett. 75).

⁸⁰ *Ivi*, p. 278 (lett. 75).

atque immensum est, ut totum hominem non tantum requirat, sed herculeo prope animo ac robore illum esse oporteat, qui tanto honeri possit sufficere⁸¹.

Poiché si conosce la data in cui Lilio Gregorio affidò a Giovan Battista le sue paginette di note storiche sulle imprese degli Este grazie alla pubblicazione nel *Commentariolum*, dopo la dedicatoria a Ercole II, del frammento finale dell'epitome⁸², datato «Idibus octobris MDXLIII», se ne deduce che Giraldo poneva l'inizio della composizione del poema nei sette anni successivi alla metà di ottobre del 1544, data che ne rappresenta dunque il *terminus post quem*, così come il 1551, compiuto il settennio, ne rappresenta il *terminus ante*⁸³.

Per precisare il quadro cronologico che le lettere esaminate contribuiscono a tracciare, non rimane ora che prendere in considerazione le postille dell'autografo apposte pur non uniformemente agli undici canti ivi raccolti e individuanti, come s'è detto, un arco temporale compreso tra gli estremi cronologici del 10 marzo 1553 e del 2 maggio 1559. In cinque degli undici canti attestati (i cc. X, XVI, XXI, XXII e XXIV) le postille indicano due differenti fasi del lavoro giraldiano, cronologicamente distinte⁸⁴, ossia quella della trascrizione in bella del testo base, eseguita da un antografo di servizio perduto, probabilmente disordinato e latore, se non di un primo getto, di una versione da esso derivante (la nota autografa indica i tempi di inizio e fine della copia); e quella della revisione, documentata in parte nelle medesime

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, nota 1. Eccone il testo, che riprendo dalla nota della Villari: «haec vero tibi, mi Cynthi carissime, brevissime collegi et concise perscripsi, ut cum tibi suppetet ocium a publice praelegendis et interpretandis auctoribus et a faciendis in omni scoena fabulis, pene antiquas superantibus, tuum etiam exerceas historiae stilum. Vale et memineris cum tuo nomine patriae et familiae nostrae nomen accrescere. Ex cubili praecario nostro. Idibus octobris MDXLIII».

⁸³ Per le posizioni tenute dalla Villari e da Stefano Jossa al riguardo, rinvio alle mie precedenti segnalazioni e osservazioni in C. MOLINARI, «Corretto et riscritto in forma grande», cit., pp. 149-150.

⁸⁴ In altri cinque canti la postilla si riferisce a una delle due fasi: nella fattispecie sono accompagnati dalla sola annotazione di inizio e fine trascrizione i canti XII, XIII e XXVII, tutt'e tre 'inediti', o perché rimasti esclusi dalla compagine dell'*editio princeps* (XXVII) oppure perché approntati dopo uscita l'edizione (XII-XIII); mentre i cc. XVIII (B) e XIX presentano solo la postilla relativa alla loro revisione e copia in forma grande. A sé il caso del c. XVIII (A) che reca un'annotazione doppia, riguardante, la prima, la data di inizio e fine copia e, la seconda, quella di miglioramento del canto e della sua riscrittura, ma non in forma grande.

carte autografe dai successivi interventi (eseguiti sui margini e nell'interlinea e non interpretabili come varianti e aggiunte *inter scribendum*)⁸⁵ e della conseguente messa a pulito con transito del testo nella nuova redazione raggiunta in una 'forma grande' (foglio o quinterno che fosse) del pari perduta (la nota autografa indica i tempi di inizio e fine della racconciatura e ritrascrizione)⁸⁶.

Orbene, stando alla parte iniziale della postilla sui margini superiore e destro di c. 84r del codice Classe I 406 («Episodio c. xxii cominciato adi dieci >di Aprile< di Marzo 1553 a hore 15. Finito il primo d'Aprile a hore tre di notte»)⁸⁷, Giraldi, giusto nel periodo in cui si arrovellava sul distico ovidiano di *Heroidi* IX, come confidava il 7 aprile di quell'anno a Vettori (lett. 60), trascriveva, prelevandolo da un antigrafo di lavoro perduto, il c. XXII del suo poema, corrispondente al Vigesimoquarto dell'edizione: prova valida di quanto l'autore si fosse spinto, nella primavera di quell'anno, ben oltre l'ambito progettuale e la ricognizione preliminare delle fonti mitologiche riguardanti l'eroe del suo testo. Non solo: entro i primi di settembre dello stesso 1553 egli era in grado di aggiungere altri due canti, dato che il due del mese, giusta la nota a c. 46r («Canto xxiii cominciato adi 26 di Agosto a hore xxii. Finito adi due di settembre a hore tre di notte»), terminava la trascrizione sulle cc. 46r-57v del c. XXIV, corrispondente all'ultimo della *princeps*, rispetto al cui novero complessivo quello disponibile a tre anni e mezzo dalla data dell'edizione decresceva di due sole unità.

Ma se nell'estate oramai declinante del '53, per quanto è pervenu-

⁸⁵ La parzialità di questa fase revisoria non è imputabile solo alla mancanza di documentazione riguardante una quota cospicua dei canti, ma anche, sebbene in casi sporadici, a quella di carte relative a canti riveduti che l'autografo per il resto attesta: come la lacuna dell'*explicit* del c. X, per cui rinvio a quanto osservato nella nota 5, o quella del nuovo *incipit* del c. XVI, al quale rimanda la postilla scritta sul margine superiore sinistro di c. 75r: «[...] si dee por quello [principio] che è nell'altra facciata», purtroppo non attestata nello scartafaccio autografo. È invece documentato a c. 109v, per sole cinque ottave, e di quella iniziale solo la prima quartina, un 'principio' del c. XVIII (Vigesimo nella *princeps*) divergente da quello delle due versioni autografe integrali, XVIII (A) e (B), ma già in parte confrontabile (la seconda ottava e il distico finale della quinta) con la redazione a stampa.

⁸⁶ Va precisato che la nuova redazione ottenuta e riversata in bella copia diverge ancora, pur accostandosene più della precedente, da quella mandata in tipografia e uscita dai torchi dei Gadaldini, e che questo si verifica persino per il testo di 'arrivo' del c. X, prossimo alla stampa, dato che «fu rescritto, et racconcio in forma grande», il 22 gennaio 1557 (Classe I 406, c. 3r).

⁸⁷ Con le parentesi unciniate rovesciate indico le espunzioni e con il tratto di sottolineatura la variante sostituita non di seguito, ma a lato o in interlinea.

to, il poema giraldiano constava di ventiquattro canti, sebbene non ancora messi a pulito, appena iniziato l'inverno toccava già i ventisette: dalla relativa postilla è infatti assegnata al periodo dal 3 gennaio al 4 febbraio 1554 la trascrizione sulle cc. 96r-108r del c. XXVII (senza corrispettivo a stampa)⁸⁸, che per i primi nove giorni si era aggiunta e svolta contemporaneamente alla copia del c. XVI, eseguita sulle cc. 75r-82v dal 2 all'11 gennaio di quell'anno. Nella primavera inoltrata dello stesso 1554 un altro canto tra quelli già composti, oltre al sedicesimo, veniva trascritto nelle attuali cc. 110r-121v dell'autografo: il c. XVIII (nella *princeps* Canto Vigesimo), come avverte la postilla sul margine superiore e destro di c. 110r: «cominciato adi xxv di Aprile 1554 a hore xxii finito adi vi di Maggio 1554 à hore.2.».

Un canto, questo, tuttavia lontano dal raggiungere un assetto stabile, se si tiene conto dell'ulteriore nota successivamente apposta sul margine destro di c. 110r, con inchiostro difatti più scuro rispetto al testo e alla postilla precedente: «Fu rescritto questo canto a Vinegia mentre io era in ambascieria del Signor Duca et fu molto migliorato adi xxvi di Giugno 1554»; e se si considera che il codice ariosteo ne conserva alle cc. 122r-136r un'altra versione, redazionalmente più vicina della precedente a quella del corrispettivo canto stampato: versione che potrebbe identificarsi col testo 'rescritto' e 'molto migliorato' durante il soggiorno veneziano, e che certamente fu a sua volta riveduta (come mostra l'autografo), con un 'principio' diverso da quello ivi attestato (come informa la postilla di c. 122r)⁸⁹, e riscritta nel quinterno grande, nel quale in quei mesi Giralda metteva a pulito i canti passati (anche più di una volta) al vaglio revisorio.

Si apprende infatti da una seconda postilla al c. XXII sul margine destro di c. 84r che esso fu «congiunto con gli altri canti, et riveduto adi ultimo di agosto 1554 a hore 23½»: giorno che segnò l'inizio di una lunga pausa nella composizione del poema, stando all'annotazione di c. 94v, sul cui *recto* si conclude il c. XXII:

⁸⁸ Per un'ipotesi circa il motivo dell'esclusione del canto dal novero di quelli pubblicati nell'edizione dell'*Hercole*, mi permetto di rinviare ancora al mio contributo in corso di stampa negli Atti della XV Settimana di Alti Studi Rinascimentali.

⁸⁹ Vergata sui margini superiore e destro: «Non si è accettato questo principio di canto [...] et però vi si è fatto il principio che nel quinterno grande si legge. Finito di rescrivere et di vedere adi 14 di luglio MDLV a hore xxii»; sul margine inferiore, stesso inchiostro della nota precedente: «Cominciai a rescrivere et à riveder questo canto adi viii di Luglio, a hore xiii finito adi xiiii detto a hore xxii» (Classe I 406, c. 122r).

Fu interposta l'opera da di Ult.mo di Agosto 1554 Fino à di xviii di Novembre 1555⁹⁰ »Per Ne le molte occupationi mi diedi a riscrivere i canti composti in foglio grande insino a questo canto xxii come si veda di canto in canto⁹¹.

Oltre alla seconda redazione del c. XVIII che, come s'è detto, fu riveduta e ritrascritta in una manciata di giorni del luglio 1555, ossia entro il periodo esclusivamente dedicato, giusta la postilla, alla copia in foglio grande dei canti composti non ancora a pulito, si inscrivono in questa fase di racconciatura e riscrittura in forma grande anche i canti seguenti: il c. XXIV (Vigesimsesto della *princeps*), «revisto, et riscritto in forma grande adi xxiii di settembre M.D.LIV, a hore xv» (c. 46r); il c. XVI (Decimotavo della stampa), cominciato a «riscrivere et à correggere» (c. 75r) il 7 giugno 1555 e terminato il 24, dopo un'interruzione di tredici giorni attribuita dall'autore all'essere stato «occupato nella representation della Cleopatra»; il c. XIX (nella *princeps* Canto Vigesimoprimo), riveduto e scritto in forma grande dal 15 al 21 luglio; e il c. XXI (Vigesimoterzo della stampa), riveduto e riscritto dal 27 luglio al 2 agosto.

Può darsi che dall'ultimo scorcio del 1555, dopo il 18 novembre stando alla postilla di c. 94v, Girdaldi riprendesse a lavorare al poema in modo più proficuo della semplice opera di trascrizione delle parti composte alla quale si era applicato nei quattordici mesi addietro. Ma andrà tenuto conto, oltre che delle cure da lui senz'altro prestate fino a tutto il febbraio seguente alla messa a punto del *Commentariolum* (pubblicato con dedicatoria al duca estense del 9 marzo 1556), della mancanza di documentazione a supporto. È difatti sconcertante la penuria di annotazioni autografe che proprio per il periodo dalla metà di novembre del 1555 a tutto il 1556 scarseggiano sì da far registrare soltanto un'ulteriore postilla relativa al c. XXII, scritta sul margine inferiore di c. 84r, circa la revisione e copia in forma grande del canto eseguita dal 3 all'8 agosto 1556 su un testo già riveduto il 31 agosto di due anni prima: un testo che anche al termine di questo secondo va-

⁹⁰ Per un avvertimento analogo di temporanea sospensione compositiva, purtroppo privo, caso unico, di indicazione dell'anno (ma senz'altro anteriore al 27 luglio 1555, quando risultano iniziate la revisione e trascrizione del canto in forma grande, terminate il 2 agosto seguente), si veda la postilla vergata a margine sulla carta iniziale del c. XXI: «Fu interposta l'opera per vari accidenti da di xiii di Giugno, sino xii di agosto a hore otto: che io ripigliai la materia, et dei principio a questo canto finito adi xxvii di agosto a hore xxii» (Classe I 406, c. 60r).

⁹¹ Classe I 406, c. 94v.

glio presenta divergenze notevoli da quello inviato al proto, sia per una cospicua quantità di varianti sia per un'estensione di sedici ottave inferiore.

Nulla dunque che faccia pensare a un'edizione prossima e ben pianificata, se non fosse per l'informazione che si ricava dalla lett. 80 del 14 settembre, con la quale (come s'è detto) Giraldi si mostrava in grado di inviare al sorpreso Bernardo Tasso la bozza del principio del primo canto, appena fatta tirare.

La giustificazione di quella stampa inopinata come atto di difesa da un possibile plagio addotta da Giraldi a cose fatte nella lettera a Tasso del 10 ottobre 1557 faceva di quell'unico movente l'acceleratore a «dar fuori questa parte» dell'*Hercole* «tale quale [...] l'avea»⁹²: cosa che può dirsi vera, pur se in una certa misura, sul piano quantitativo (il poeta disponeva però di un canto in più di quelli editi); ma non sul piano qualitativo. Difatti il confronto, dove possibile⁹³, dei canti autografi con quelli stampati, mostra che essi, lungi dall'essere pubblicati così come si trovavano, dovettero sottoporsi, e in tempi molto ristretti a ridosso dell'edizione, a un'ulteriore revisione (documentata solo dal c. X e per gli altri dallo scarto redazionale tra la versione manoscritta e quella a stampa), non tanto migliorativa sul piano formale, quanto mirata a svolgere un preciso mandato di propaganda filoestense: e questo, non genericamente encomiastico, ma teso all'esaltazione del duca Ercole II quale strenuo difensore della Chiesa cristiana dalla peste dell'eresia, nella particolare e più volte nel testo richiamata contingenza politico-diplomatica che vedeva stringersi negli ultimi mesi del 1556 l'alleanza antiasburgica tra il duca estense, il papa Paolo IV e il re di Francia, formalizzata il 13 novembre di quell'anno con la sottoscrizione della Lega contro Carlo V, latrice a Ercole II del ruolo di capitano generale e luogotenente del Cristianissimo, e al genero, Francesco di Lorena e duca di Guisa (marito della figlia Anna), del comando del corpo di spedizione francese in Italia.

Sicché l'edizione parziale dell'*Ercole*, oltre che necessitata dalle ragioni private e di prudente difesa della proprietà intellettuale addotte da Giraldi nella lettera a Tasso, sembra anche caldeggiata dalle ragioni 'pubbliche' dello stato estense che, a causa dell'imbarazzante presenza a corte di Renata di Valois e degli eterodossi da lei protetti, doveva

⁹² G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 335 (lett. 88).

⁹³ Fanno eccezione naturalmente i tre canti 'inediti', ossia il c. XXVII, escluso dalla *princeps*, e la coppia di cc. XII-XIII attestati nell'autografo in una versione di due anni successiva all'edizione dell'*Hercole*.

esibire, nella temperie sempre più intollerante di quegli anni difficili e con un papa come Paolo IV che faceva della ferma opposizione all'eresia uno dei punti di forza della sua intransigente linea politica, irrefutabili credenziali dell'ortodossia del duca e della sua fermezza nel contrastare gli eretici.

Come s'è detto, rispetto agli altri il c. X attesta la versione cronologicamente più vicina alla stampa, che appare forse per questo dotata di tratti 'materiali' distintivi: è l'unica difatti con la stessa numerazione di canto della *princeps* (le altre decrescono di due unità) e l'unica scritta su fogli di larghezza circa doppia rispetto all'8° bislungo delle altre carte e fornita di seppur parziali indicazioni a piè di pagina di fascicolazione alfabetica progressiva, come nell'uso tipografico e dei manoscritti da avviare al proto. Come per altri quattro canti, la nota segnala le date di inizio e fine copia del testo base (9 e 17 gennaio 1557) e delle successive racconciatura e trascrizione in bella («Fu rescritto, et racconcio in forma grande adi xxii detto a hore xxiii»)⁹⁴.

A questa versione Giralaldi stava lavorando, secondo le sue stesse indicazioni sull'autografo, giust'appunto «in Modena [...] in casa di M. Ludovico Castelvetro»⁹⁵; e ciò si verificava nel gennaio, non del 1553 come si è ripetuto finora citando la postilla, ma del 1557, appunto l'anno della pubblicazione dell'*Ercole* (in quelle settimane già in corso di stampa)⁹⁶: lo si può senz'altro affermare, sia grazie a una corretta

⁹⁴ Classe I 406, c. 3r.

⁹⁵ Castelvetro era un altro sorvegliato speciale, come Antonio Gadaldini, su cui Paolo IV avrebbe messo volentieri le mani, già fatto oggetto, come il libraio-stampatore modenese, del breve papale dell'ottobre 1555, col quale si ordinava a Ercole II di mandare all'inquisitore bolognese un gruppo di indiziati di eresia; ma più fortunato di lui nello scampare alla prigione, per effetto dello scontro irriducibile innescatosi tra le due autorità, civile e religiosa, e non risolto neppure con la morte nel 1559 dei due principali contendenti, il papa e il duca estense. La statura di quest'ultimo, quale persecutore degli eretici per l'onore del papato, se non era bastata, a fronte delle richieste vessatorie del pontefice, a evitare il carcere a Gadaldini, riguardo al quale sulle titubanze del duca (anche motivate dall'esigenza di salvaguardia della propria dignità e autonomia di sovrano) finì per prevalere la smania di Paolo IV d'imprigionarlo, era tuttavia stata tale da tollerare, se non addirittura da promuovere (e in tal caso, si può ipotizzare, provocatoriamente), la stampa dell'*Ercole*, cioè dell'opera del suo poeta-segretario che più da vicino lo vedeva coinvolto (e con lui in più di un canto il papa medesimo) giusto a Modena, nella bottega dei Gadaldini, per i tipi di Cornelio, figlio di Antonio, al tempo di quell'edizione già da due anni carcerato.

⁹⁶ Questo potrebbe spiegare la revisione del canto condotta durante il soggiorno modenese di Giralaldi che, a differenza della trasferta veneziana del 1554, dovuta a incarichi pubblici come attesta la postilla di c. 110r, sembra dettato solo dalla

lettura della data vergata sul margine di c. 3r dell'autografo⁹⁷, sia perché i fatti richiamati nel c. X all'interno della profezia di Manto a Alcumena sull'illustre prosapia femminile di Alcide rinviavano alla politica estense dello scorcio del 1556⁹⁸.

La straordinaria mutevolezza degli eventi susseguirsi nei mesi a venire (fino alla disfatta francese di San Quintino sul fronte delle Fiandre nell'agosto del 1557 e alla disastrosa sconfitta, su quello italiano, delle truppe pontificie nel luglio precedente), che vide Ercole già nella primavera temporeggiare e sganciarsi dalla Lega e lo stesso papa, corso il rischio di un nuovo sacco di Roma a opera del viceré di Napoli, lasciare l'alleato francese per accostarsi a Filippo II, poté forse indurre Giralardi (copie del cui poema già venivano distribuite a maggio di quell'anno) solo a qualche piccolo aggiustamento di questa parte del canto, che dopo il 23 gennaio sarà approdato con qualche ulteriore ritocco rispetto all'autografo in una veste oramai *ne varietur* all'officina dei Gadaldini⁹⁹.

Quanto poi agli altri canti, attestati dall'autografo in stesure meno prossime alla stampa, nelle quali ovviamente non potevano figurare le ottave attualizzanti sulla politica filopapale di Ercole II sotto il cui stigma Giralardi volle (o fu indotto a) stampare il poema, o nelle quali per converso si svolgevano con risalto divenuto intempestivo temi celebrativi filoimperiali ridimensionati o censurati nella *princeps*, non occorre che ripeta gli argomenti e le considerazioni svolte nell'Introduzione all'edizione critica richiamata in principio di questo saggio e nel citato contributo alla XV Settimana di Alti Studi Rinascimentali,

necessità pratica della vicinanza alla stamperia in cui si stava eseguendo la tiratura del poema, che risulta essere l'unica opera giraldiana impressa a Modena.

⁹⁷ La postilla recita: «Fu cominciato [...] questo canto [...] lo anno MDLVII», con v scritto su I (Classe I 406, c. 3r).

⁹⁸ Rinvio al già citato mio contributo alla XV Settimana di Alti Studi Rinascimentali per le osservazioni sul vaticinio della 'indivinatrice' tebana alla madre di Ercole contenente un *excursus* sul marito di Anna d'Este, duca d'Aumale e di Guisa, e sui fatti, di seguito in varie ottave annoverati, riguardanti l'alleanza anti-sburgica tra Paolo IV, Enrico II e il duca estense.

⁹⁹ In effetti il testo a stampa del c. X conteneva sei ottave in meno rispetto alla versione autografa, nelle quali il poeta aveva troppo fiduciosamente vaticinato il trionfo a Roma e in tutta l'Italia della «bella fior d'Aliggi» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, cit., X 37, 2) e si era speso in un'allocazione risentita al duca d'Alba e indirettamente al suo «Re che fu pio» (*ivi*, X 39, 1), se è Ferdinando di Toledo, come mi sembra, il destinatario dell'apostrofe delle ott. 38-39 che principiava così: «Ai tu che l'arme contra il capo prendi De la pia religion de i miglior tempi, A che l'orgoglio, a che l'ira si estendi?» (*ivi*, X 38, 1-3).

entrambi in corso di stampa, ai quali, concludendo, mi accontento qui di rinviare¹⁰⁰.

CARLA MOLINARI
(Università di Firenze)

¹⁰⁰ All'ambito dei lavori eseguiti da Giraldis in vista della *princeps*, per un adattamento testuale orientato nel modo che s'è detto, andranno ricondotte anche le ottave iniziali del c. XX della stampa, per il quale si dà confronto con l'autografo che ne conserva, come s'è detto, due stesure differenti (ma della parte iniziale addirittura tre) numerate come c. XVIII. Rispetto a esse infatti, che svolgevano in cinque ottave un attacco sentenzioso sul tema della virtù, la *princeps* optava per un proemio incentrato sulle imprese francesi «à Mosa [...] à Valentiana [...] à Dinan [...] E à Mariamburgo» (*ivi*, XX 5, 1-3) del principe Alfonso, il quale, «passando l'Alpe giovanetto», se n'era andato «in Francia al fortunato Henrico» e aveva contrastato la potenza degli Spagnoli, sì da stupire tutti coloro «Che sveler si pensaro i gigli d'oro» (*ivi*, XX 5, 8). Né veniva trascurato il naturale confluire nel successivo nuovo corso politico di Ercole II di questa invero sconsiderata iniziativa del futuro duca, che era descritto a fianco del padre a salvaguardare l'autorità della Chiesa romana. Così facendo, Giraldis riusciva a acquisire al *dossier* filofrancese della politica estense degli ultimi mesi un episodio del passato recente nella realtà effettuale molto imbarazzante per Ercole II che, per ristabilire in qualche modo la linea di neutralità allora tenuta a fatica tra Enrico II e Carlo V e seriamente compromessa proprio dalla condotta insubordinata di Alfonso (riparato in Francia nel 1552 contro la volontà paterna), aveva dovuto ricorrere al gesto plateale di far appendere a una finestra del palazzo della Ragione, con una nota d'infamia, l'effigie di Tommaso Lavezzuolo quale principale istigatore della mossa inconsulta del primogenito.

STEFANO JOSSA

Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto

The essay reconstructs the polemic between Giraldi and Pigna as a generational and ideological gap: Giraldi and Pigna are seen in their dialogue with their literary interlocutors (Castelvetro, Speroni, Bocchi), against the background of the historical transition from humanistic culture, founded on the primacy of history and trust in nature, to a new philosophical culture, characterized by a disposition towards allegory and a process of professionalization of intellectual works.

1. *Storia e interpretazione di una polemica*

Nel 1554 venivano pubblicati quasi contemporaneamente due trattati dedicati allo stesso argomento, i *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, di Giovan Battista Giraldi Cinzio, stampato a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari, e *I romanzi* di Giovan Battista Pigna, stampato sempre a Venezia da Vincenzo Valgrisi¹: era la prima volta nella storia dell'editoria moderna

¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Giolito, 1554, e G. B. PIGNA, *I romanzi*, Venezia, Valgrisi, 1554. Il primo si rilegge in tre edizioni recenti: G. B. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973; G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso dei romanzi*, a cura di L. BENEDETTI, G. MONORCHIO, E. MUSACCHIO, Bologna, Millennium, 1999; e G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 190*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002. Qui si citerà dall'edizione critica della Villari, ammirevole per attenzione filologica, ricostruzione storica e ricchissimo commento, non senza avvertire, però, che essa purtroppo privilegia l'ultima volontà dell'autore rispetto all'esemplare a stampa, che fu il testo letto e diffuso per secoli: almeno una distinzione tipografica tra testo a stampa e note manoscritte avrebbe aiutato meglio il lettore di oggi a orientarsi nella stratificazione del lavoro girdaliano. Il trattato del Pigna si rilegge invece

che accadeva un fatto simile. Gli autori dei due trattati, il Giralaldi e il Pigna, erano stati maestro e allievo: tra i due correavano 26 anni, visto che il Giralaldi era nato nel 1504 e il Pigna nel 1530; per ben dodici anni, a detta del Giralaldi in una lettera a Bernardo Tasso del 1556, cioè probabilmente tra il 1542 e il 1554, anno della rottura che li separò definitivamente, cioè da quando Pigna aveva 12 anni a quando ne aveva 24 (ovvero dal 1537 al 1549, anno della laurea del Pigna, cioè da quando Pigna aveva 7 anni a quando ne aveva 19), il Pigna fu allievo del Giralaldi allo Studio di Ferrara². Seguì in particolare i corsi universitari sull'*Orlando furioso* tenuti dal Giralaldi tra il 1548 e il 1549³. Fino all'anno della pubblicazione dei due trattati i loro rapporti sembrano idilliaci: Giralaldi attestava la sua stima nei confronti dell'allievo fin dal 1547, con la pubblicazione tra le sue rime di un sonetto a lui dedicato, in cui si celebrava il suo carattere di promessa letteraria («Pigna ch' a l'honorata, et sacra fronde»), mentre Pigna a sua volta dedicava al maestro un sonetto gratulatorio («Sol che illustrando di due soli rai»)⁴; ancora nel 1554 Giralaldi non esitava a dispensare elogi paternalistici al Pigna nel *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, datato tuttavia 29 aprile 1549, nella dedica «al molto magnifico cavaliere il Signore Bonifacio Ruggieri consiglieri secreto dell'Illustriss. et Eccellentiss. Sign. il Sign. Duca di Ferrara», dove sottolineava tanto la comunanza ambientale e intellettuale con l'allievo: «ne mi venne mai concetto, ne pensiero intorno alle cose delle lettere, ne mai mi diedi a compositione alcuna, che non l'havessi (tanto amore gli ho sempre portato) con lui (come con proprio figliuolo) commune», quanto la sua eccellenza di discepolo: «mi è stato più assiduo di tutti gli altri, et più di tutti gli altri attentamente, et diligentemente osservava, et notava tutto quello, che intorno alle cose Poetiche di tutte

nell'edizione critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, da cui citiamo.

² Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 273. Per la biografia dei due contendenti si potrà partire dalla voce di S. FOÀ, *Giralaldi, Giovan Battista (Cinzio Giovan Battista)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 442-447, e dalla monografia di R. BALDI, *Giovan Battista Pigna: uno scrittore politico nella Ferrara del Cinquecento*, Genova, Ecig, 1983, pp. 5-52.

³ Gli appunti di questi corsi ci sono giunti in due manoscritti della Biblioteca Ariostea di Ferrara: cfr. G. ANTONELLI, *Indice dei manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1884, nn. 377, 6, e 406, in fine, pp. 185 e 196. Un'edizione è ora attesa per le cure di Marco Dorigatti e Carla Molinari.

⁴ G. B. GIRALDI CINZIO, *Le fiamme*, Venezia, Giolito, 1547, p. 32v; il sonetto del Pigna è inedito nel Ms. Pal. 232, p. 71: lo segnala Ritrovato nell'*Introduzione* all'ed. cit. dei *Romanzi*, pp. VII-LXXIV, a p. XIII.

le qualità io gli diceva, et insegnava»⁵. Argomenti che, letti alla luce della successiva contesa, possono suonare come atto d'accusa anziché elogio professorale, visto che la genesi del trattato sarebbe discesa, a detta del Giraldi, da una risposta a una lettera del Pigna che gli chiedeva di dargli argomenti per «difendere l'Ariosto dalle calunnie ch'erano date alla sua rara compositione de' romanzi».

Dalla pubblicazione simultanea dei due trattati nacque infatti una polemica feroce, con reciproche accuse di furto e plagio. La polemica era innescata dal Pigna, che affermava in apertura del suo trattato di aver scritto sette anni prima un «giudizio» su «varii libri di romanzi» e averlo mostrato al maestro, che lo avrebbe tenuto con sé e saccheggiato a piacimento⁶. Giraldi avrebbe in seguito anche prelevato pensieri e parole dalle discussioni letterarie tenute con l'allievo, fino a farne materia del suo trattato, col conseguente bisogno di dimostrare la propria innocenza e la propria priorità: avrebbe perciò chiesto al Pigna di scrivergli una lettera sull'*Orlando furioso*, retrodatandola a sei anni prima, col pretesto di animare la discussione, ma in realtà al fine di attestare la propria priorità cronologica nella riflessione sui romanzi. Smentendo l'autenticità della lettera scritta da Lucca nel 1548, Pigna cercava di dimostrare la malafede del Giraldi, confermata più avanti con lo smascheramento di un furto operato ai danni di Francesco Bolognetti, amico del Giraldi e autore dell'ottava riportata da Giraldi come propria nel passo del *Discorso* dove si parla delle rime di «riempimento» che nascono da «figurato parlare»⁷. Quando Pigna scriveva, dunque, il trattato del Giraldi era evidentemente già pubblicato, o almeno noto, mentre quest'ultimo non sembra a conoscenza del trattato del primo nei suoi *Discorsi*: la priorità della pubblicazione sembra perciò spettare al trattato del Giraldi, mentre resta aperta la questione della priorità e proprietà intellettuale. La replica di Giraldi era affidata a un opuscolo, pubblicato probabilmente da Marcolini, oggi reperibile alla Biblioteca comunale ariostea (M.F. 345, 34) e alla British Library (11826.d.42), che si apriva con una lettera dello stesso Giraldi a Pigna in data 28 marzo 1554 per esprimere il proprio «dispiacere» di fronte alle accuse del Pigna, seguita dallo scambio epistolare sull'*Orlando furioso*, con la lettera del Pigna al Giraldi datata 25 luglio

⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 6.

⁶ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., pp. 9-12.

⁷ *Ivi*, pp. 116-17. Il Giraldi aveva tuttavia attribuito il furto al Bolognetti, che avrebbe letto l'ottava proprio grazie alla mediazione del Pigna, «troppo sollecito dell'honor mio»: cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., pp. 113-114.

1548 per chiedere un parere sul poema ariostesco e la risposta del Giralaldi al Pigna in data 1 agosto 1548⁸. Della controversia il Giralaldi riferiva subito a Pietro Vettori il 20 aprile 1554 e due anni dopo a Bernardo Tasso, in una lettera del 22 giugno 1556⁹. Non sembra invece che se ne siano interessati granché i contemporanei, se Varchi poteva celebrarli insieme, il Giralaldi e il Pigna, ancora nell'*Ercolano*¹⁰. La prima testimonianza risale infatti solo a una postilla manoscritta di Orazio Ariosto, pronipote di Ludovico e interlocutore del Tasso, che annotava sulla sua copia dei *Romanzi* del Pigna, a proposito delle accuse di plagio rivolte da questi a Giralaldi, che «per molti di questi segni che a chi vi considera si veggono in questa opra, si potria dire (s'io non m'inganno) che ella non è del Pigna, et in ispecie parlo del primo libro, che nel vero nel 2° dice di buone cose, et nel 3° di ottime»: conosciuta già dal Barotti e riportata alla luce da Benedetto Croce, che pure accettava la versione del Pigna, la nota costituisce certamente uno degli argomenti più forti a favore del Giralaldi¹¹.

Gli esiti della polemica furono comunque politici prima che letterari, visto che il Pigna, grazie al suo sodalizio col futuro duca Alfonso II, riuscì progressivamente a sostituirsi al Giralaldi in tutte le posizioni di potere intellettuale nella Ferrara contemporanea, dal ruolo di segretario ducale alla cattedra universitaria¹². Riferimenti risentiti all'ingratitude di un discepolo, con evidente allusione al Pigna, compaiono ancora in due lettere del Giralaldi, la prima al Vettori il 22 giugno 1564 e la seconda a Francesco Bolognetti del 1565¹³. Corinne Lucas ha di recente suggerito la possibilità di individuare nel protagonista maschile dell'*Eufimìa* del Giralaldi (1554), Acharisto, l'ingrato per eccellenza, proprio il Pigna «qui n'hésita pas à accuser son professeur de plagiat afin de le discréditer à la cour»¹⁴.

⁸ Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit. nn. 46*, 47 e 67, alle pp. 224, 226 e 261.

⁹ *Ivi*, pp. 264 e 273.

¹⁰ B. VARCHI, *L'Ercolano*, in ID., *Opere*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, vol. VII, p. 302.

¹¹ B. CROCE, *Postille manoscritte di Orazio Ariosto ai «Romanzi» del Pigna* (1920), in ID., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, pp. 12-18, a p. 13. Cfr. anche G. VENTURINI, *Le postille di Orazio Ariosti ai «Romanzi» del Pigna*, «Lettere Italiane», XXI (1969), 1, pp. 54-61.

¹² Cfr. G. PARDI, *Lo studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara, Zuffi, 1903 (rist. anas. Bologna, Forni, 1972), p. 183.

¹³ *Ivi*, pp. 392 e 405.

¹⁴ C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giralaldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, pp. 142-143.

Il suggerimento della Lucas si colloca sulla scia di una lunga tradizione critica che ha tradizionalmente privilegiato l'argomento della priorità giraladiana a causa del suo ruolo di maestro, forse anche in ossequio al pregiudizio umanistico della funzione seminale o maieutica del docente rispetto al discente, nel segno della continuità storica e scolastica. Un accenno rapidissimo alla contesa si trova già nella *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini, che definisce il Pigna «emulo, e plagiatario del Giraldi»¹⁵. Gli replicava subito Gian Andrea Barotti nella sua difesa degli scrittori ferraresi, riportando salomonicamente argomenti a favore dell'uno e dell'altro: «a favore del Giraldi», «l'età sua, maggiore di quella del Pigna di ventisei anni, o poco meno», «il suo grado di Segretario Ducale» e «il suo credito di letterato e di saggio, che per tutta l'Italia gli avevano acquistato i molti suoi libri», sicché «sembra strano, che un uomo della sua condizione, della sua età, del suo sapere, volesse con un'aperta menzogna, e trufferia farsi merito di cosa non sua, e ardisse di farlo con pubbliche stampe, e sotto gli occhi di tutta Ferrara, dove più d'uno poteva smentirlo»¹⁶; a favore del Pigna, l'inverosimiglianza «ch'egli ardisse di svaligiare un personaggio delle qualità del Giraldi, di far l'onesto col furto in mano di rinegare il maestro, in faccia di un'intera Città, dove tanti poteano convincerlo per ingrato, per bugiardo, per ladro, se reo fosse stato di colpe sì vergognose»¹⁷. La conclusione apriva lo spazio del mistero: «forza è l'affermare, che fin d'allora fosse assai torbido questo fatto, se lo narrava a suo modo ciascheduno de' contendenti con egual forza, eguale fidanza, eguale alterezza»¹⁸. Di «poco decoroso contrasto» parlerà più tardi lo stesso Barotti nelle sue memorie storiche dei letterati ferraresi¹⁹: benché i suoi argomenti di fatto neghino la polemica, che risulta praticamente impossibile nel contesto culturale e biografico dei due autori coinvolti, Apostolo Zeno gli riconoscerà un'incontrastabile confutazione del Fontanini²⁰. A partire dalle osservazioni di Barotti

¹⁵ G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Roma, Bernabò, 1736, p. 98.

¹⁶ *Difesa degli scrittori ferraresi... da quanto ha pubblicato contro di loro l'Autore delle Osservazioni al terzo libro dell'Eloquenza italiana di Monsignor G. Fontanini, in Esami di varj autori sopra il libro intitolato L'eloquenza italiana di Monsignor Giusto Fontanini*, Roveredo, Occhi, 1739, pp. 119-20. La *Difesa* si rileggeva in G. BAROTTI, *Prose italiane*, Ferrara, nella stamperia camerale, 1770.

¹⁷ *Ivi*, p. 120.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1792, p. 394.

²⁰ *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del Signor Apostolo Zeno*, Venezia, Pasquali, 1753, t. I, p. 233.

anche Girolamo Tiraboschi, nella sua *Storia della letteratura italiana*, concludeva che «è difficile il diffinire, a chi debbasi fede; e converrà quindi annoverar questo fatto tra que' problemi di Storia, de' quali forse non mai troverassi la soluzione»²¹.

Gli studiosi successivi, tuttavia, partendo quasi sempre dal punto di vista geraldiano, hanno sostanzialmente preferito le ragioni del maestro a quelle dell'allievo, condannando il Pigna «per frodolento e diffamatore»²². Nel 1932 Camillo Guerrieri Crocetti, nella sua imponente monografia su Gibaldi nel contesto della critica cinquecentesca, ignorava la polemica, preferendo inserire Pigna nel più generale dibattito su romanzi e poemi, salvo sottolineare qua e là la superiorità critica del primo sul secondo, visto che Pigna fu «preso dagli stessi interessi e dagli stessi problemi» del Gibaldi, «ma con minore saldezza logica, e sicurezza di vedute», come si legge nel capitolo sulla questione metrica²³. Circa dieci anni dopo, nella sua disamina della questione Giovanni Laini si schierava idealmente col Gibaldi («per essere schietti, noi, propendiamo a dar ragione al Gibaldi»), ma non esitava ad affermare subito dopo «che ambedue devono essersi plagiati a vicenda, che meglio avrebbero fatto ad unirsi lealmente nella pubblicazione dell'opera», con una conclusione moralistica e antistorica che non è troppo distante dal negazionismo-salomonismo barottiano da lui appena condannato²⁴. Passavano vent'anni ed Ettore Bonora, nel suo capitolo su *Poema cavalleresco e poema eroico* per la *Storia della letteratura italiana* della Garzanti diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, riteneva «probabile» che i due trattati fossero nati da un processo di discussione e confronto all'interno delle classi del Gibaldi, deducendone il primato del maestro sull'allievo, dal momento che «al primo, per l'autorità e per l'esperienza, dovette spettare sopra tutto il merito

²¹ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1792, vol. VII, t. III, p. 947.

²² P. BILANCINI, *Giambattista Gibaldi e la tragedia italiana nel sec. XVI, studio critico*, L'Aquila, Vecchioni, 1890; F. BENEDEUCCI, *Ancora la causa Gibaldi-Pigna*, in *Id., Scampoli critici*, Oneglia, Ghilini, 1899, pp. 43-48; C. SIMIANI, *La contesa tra il Gibaldi e il Pigna*, estr. da *Contese letterarie nel '500*, Treviso, Turazza, 1904; R. PICCIONI, *Vita di G.B. Gibaldi seguita da un breve studio sopra l'Egle*, «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XVIII (1908), pp. 147-162. L'espressione fra virgolette proviene dal saggio di Beneducci, a p. 48.

²³ C. GUERRIERI CROCETTI, *G. B. Gibaldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1932, p. 330.

²⁴ G. LAINI, *Polemiche letterarie del Cinquecento*, Mendrisio, Stucchi, 1944, p. 227.

di avere avviato e consolidato le idee essenziali»²⁵: la conseguenza era l'esclusione del trattato del Pigna dal suo lavoro storico-critico. Qualche anno dopo, in un'altra storia della letteratura italiana di grande respiro, quella diretta da Carlo Muscetta per la Laterza, Renato Barilli, discutendo degli inesistenti, ma per lui «notissimi», *De' romanzi delle commedie e delle tragedie ragionamenti* del Giraldi, affermava con decisione che «il confronto testuale è interamente a favore del più anziano dei due, capace di svolgere un discorso più ampio, meglio argomentato e sicuro», provato col solo esempio della discussione dell'etimologia della parola «romanzo»²⁶.

La sintesi proposta da Guerrieri Crocetti nell'introduzione alla sua edizione dei *Discorsi* del Giraldi può essere considerata sintomatica dell'atteggiamento professorale italiano nei confronti della questione per tutto il corso del Novecento:

Il Pigna [...] venuto su da gente modesta, era un ambizioso che voleva fare strada a tutti i costi e sapeva abilmente manovrare negli ambienti di corte e non aveva scrupoli nel soppiantare ed eliminare chi gli desse ombra. Il Giraldi era uno di questi e – galantuomo, dignitoso, ingenuamente onesto – non aveva le armi per fronteggiare il pericoloso rivale: perciò finì col soccombere²⁷.

Ancora recentemente non ha avuto dubbi sulla priorità cronologica e intellettuale del Giraldi neppure Fabio Bertini, che ha esplorato le polemiche giraldiane ai fini di una più attenta comprensione e contestualizzazione dell'aspetto giudiziale della sua produzione tragica: a riprova della «mala fede» del Pigna starebbero il suo silenzio sull'argomento fino alla pubblicazione del trattato giraldiano e la reazione difensiva del Giraldi solo a seguito dell'accusa²⁸. L'unica eccezione in questo coro di preferenze per Giraldi veniva all'inizio degli anni Ses-

²⁵ E. BONORA, *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 1964, p. 167, poi confluito in ID., *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. IV *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 149-811, a p. 523.

²⁶ R. BARILLI, *Le poetiche oraziane e altri casi di trattatistica non «allineata»* (Speroni, Giraldi Cinzio, Scaligero), in N. BADALONI, R. BARILLI e W. MORETTI, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Bari-Roma, Laterza, 1973, pp. 147-155, a p. 152.

²⁷ C. GUERRIERI CROCKETTI, *Introduzione*, in G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, cit., pp. 7-29, a p. 10.

²⁸ F. BERTINI, «*Havere a la giustitia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 41-46.

santa dall'America, dove Bernard Weinberg nella sua storia della critica letteraria nel XVI secolo affermava risolutamente –ma basandosi solo sulla testimonianza di Pigna – che il trattato di quest'ultimo «was published first», insinuando così il sospetto che Giraldi avesse pubblicato il suo trattato con la data falsificata del 1549 per rivendicare la propria priorità sull'ex allievo²⁹.

Di fronte a questo modo estremamente superficiale e partigiano di affrontare la polemica, con le ragioni ideologiche della contemporaneità quasi sempre prevalenti sulla ricerca storica, si distingue l'unico tentativo serio di collocare la polemica in un orizzonte di rivalità ideologica anziché personale, sullo sfondo delle contese cinquecentesche per la priorità e la proprietà intellettuale, da parte di Stefano Benedetti, che ha concluso la sua lunga e approfondita disamina della questione sottolineando le «effettive divaricazioni teoriche non scisse da aspri dissensi politico-intellettuali» tra i due contendenti, nell'apprezzamento di un'antitesi profonda, che supera la concorrenza a favore di un orizzonte più ampio e più alto³⁰.

2. Uno strappo generazionale

La dimensione ideologica è certamente una delle chiavi che consentono di comprendere la polemica al di là della competizione personale, sullo sfondo di un vero e proprio passaggio epocale dalla civiltà delle corti a quella degli stati nazionali, dalle origini municipali alla fondazione delle regole della convivenza civile, dagli intellettuali organici alle professioni culturali, dall'umanista al segretario³¹. La pole-

²⁹ B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. 1, p. 433.

³⁰ S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra Giraldi e Pigna*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-61, a p. 261. Cfr. anche, per una valutazione più equilibrata e più attenta al valore del Pigna, R. BRUSCAGLI, *Il romanzo del '500. «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso*, in *Il Romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella cultura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-69; D. BOCCASSINI, «Romanzevoli muse»: *Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, «Schifanoia», 13/14 (1992), pp. 203-16; e S. RITROVATO, *I «Romanzi» di Giovan Battista Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno*, «Studi e problemi di critica testuale», LII (1996), 1, pp. 131-51.

³¹ Sono le categorie proposte da GIANCARLO MAZZACURATI per disegnare la fondazione della modernità e lo strappo rispetto alla civiltà municipale in *Il rina-*

mica andrà letta, insomma, come manifestazione delle grandi dialettiche tra *imitatio* ed *aemulatio*, furto e plagio, *authorship* e *self-fashioning*, che sono proprie della cultura che continuiamo a chiamare, con termine sempre più problematico, «rinascimentale»³². Plagio e furto, come è ben noto e come ha sottolineato un convegno organizzato alcuni anni fa da Roberto Gigliucci all'Università di Roma «La Sapienza», erano modalità costitutive della cultura classicista, per la quale il processo imitativo stava a fondamento di quello creativo, nella tradizionale dialettica umanistica tra *imitatio* ed *aemulatio*: la diffusione della stampa e l'elaborazione dell'idea del sé, di cui ha parlato Stephen Greenblatt proponendo il concetto di *self-fashioning* per la civiltà rinascimentale, stavano cambiando gli orizzonti della proprietà e della primazia intellettuali. Le polemiche per questioni di plagio si fanno più frequenti proprio a partire dalla metà del Cinquecento, segno di un rinnovato interesse per quella che la critica anglosassone ha chiamato *authorship*, cioè l'identità e la dignità dell'autore, col corollario del possesso della propria produzione di fronte al pubblico. La questione non è quindi solo una scaramuccia legata al capriccio e al potere, ma implica una riflessione sui processi di trasformazione delle idee e delle identità. I dettagli della polemica entusiasmavano i critici positivisti di fine Ottocento, che si esaltavano di fronte alla possibilità di ricostruzione delle minuzie e dei marginalia della storia culturale e letteraria, salvo rendersi presto conto del fatto che elementi per stabilire positivamente la priorità dell'uno o dell'altro non ce ne sono: le sovrapposizioni testuali sono in effetti pochissime e i dati esterni praticamente assenti. C'è un'altra chiave, tuttavia, che consente di tenere insieme rivalità personale e scontro ideologico, sfida carrieristica e contrapposizione culturale: il conflitto generazionale.

Bisognerà ricorrere allora a quella che Oreste Macrì ha chiamato la «teoria letteraria delle generazioni», che prevede la fondazione di una «giovinezza creativa» ai fini dalla formazione di un «sentimento generazionale»³³: ogni generazione si contrapporrebbe alla precedente

scimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini, Bologna, il Mulino, 1982.

³² Cfr., per il quadro di fondo, almeno S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987; e *L'Auteur à la Renaissance*, édité par R. GORRIS CAMOS et A. VANAUTGAERDEN, Turnhout, Brepols, 2009.

³³ O. MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. DOLFI, Firenze, Cesati, 1995.

sulla base dell'antitesi tra giovane e vecchio, che non si limita a un discorso di età, ma include necessariamente un conflitto di idee e prassi poetiche. Utile in questo senso è anche la nozione di «salto» (*generation gap*), teorizzata da numerosi psicologi e sociologi, da Julián Marías a Betty Glenn, Margaret Mead e Gérard Mendel³⁴, che porta spesso gli autori di una generazione a rifiutare la precedente per riallacciarsi a riferimenti antagonisti, dai loro rivali coetanei alla generazione ancora precedente, con gli “zii” e i “nonni” contro i padri. La filosofia, la sociologia e la politologia hanno fornito infatti strumenti più sofisticati per spiegare il conflitto generazionale: il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset ha presentato le generazioni come i soggetti del mutamento storico, segnato da continuità e scarti, nella dialettica tra ricevere e distinguersi, poiché «per ciascuna generazione, vivere è dunque un impegno su due piani, uno dei quali consiste nel ricevere quello che è stato già vissuto dalla precedente: idee, valutazioni, istituzioni, ecc.; l'altro, nel lasciare fluire la propria spontaneità»³⁵; mentre il sociologo tedesco-americano Rudolph Heberle ha sottolineato che «una generazione è un nuovo modo di sentire e di percepire la vita, che si pone in contrasto con il modo precedente o almeno ne differisce»³⁶. Al momento oppositivo sul piano diacronico si combina quello unificante sul piano sincronico: la generazione esiste solo nel momento in cui si costituisce in gruppo, fondato su un comune sentire e un comune proporsi. Sarà più interessante, quindi, a mio avviso, studiare la contesa come sintomo di un conflitto generazionale anziché per stabilire un'ipotesi di verità oggettiva, se di verità oggettiva si può parlare in termini storici. Giraldi e Pigna sono rappresentanti di una vera e propria rivoluzione del sapere alla metà del Cinquecento: a una vecchia

³⁴ J. MARÍAS, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949 (trad. it. *Costellazioni e generazioni*, a cura di G. LENTINI, Palumbo, Palermo, 1983); J. MARÍAS, *Generations: The Concept*, in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, Macmillan, 1968, vol. 6, pp. 88-91; B. GLENN, *The generation gap*, Chicago, Claretian Publications, 1969; M. MEAD, *Culture and commitment. A study of the generation gap*, New York, American Museum of Natural History, 1970 (trad. it. *Generazioni in conflitto*, Milano, Bompiani, 1992); G. MENDEL, *La crise des générations. Étude sociopsychanalytique*, Paris, Payot, 1969. Un'ottima sintesi in italiano si trova nel contributo di G. BETTIN LATTES, *Sul concetto di generazione politica*, «Rivista italiana di scienza politica», XXIX (1999), 1, pp. 23-54.

³⁵ J. ORTEGA y GASSET, *El tema de nuestro tiempo* (1923), in ID., *Obras Completas*, III, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, 1983, p. 148 (trad. it. *Il tema del nostro tempo*, a cura di S. SOLMI, Milano, Rosa e Ballo, 1947).

³⁶ R. HEBERLE, *Social Movements*, New York, Appleton-Century Crofts, 1951, p. 119.

generazione che aveva costruito il suo sapere, umanisticamente, sulla storia e la filologia, sul culto dei modelli classici, l'analisi e il commento del dato testuale, la definizione degli stili e la convinzione che l'arte discendesse dalla natura, si contrappone una nuova generazione, agguerrita e aggressiva, formata alla scuola dei vecchi umanisti, ma pronta a metterla in discussione di fronte alle trasformazioni storiche e culturali della contemporaneità. Il vecchio modello, quello della generazione dei Bembo e Castiglione, non funzionava più: il sogno degli umanisti, come l'ha chiamato Francisco Rico³⁷, di un mondo pacificato all'insegna di una cultura che garantisse lo scambio rispettando le differenze, che conservasse le municipalità aprendole all'internazionalità, che rispondesse ai traumi e alle violenze della storia con la costruzione di una comunità organizzata intorno alla corte, che fosse educato alla scuola degli antichi ma parlasse anche la lingua dei moderni, era stato spazzato via da troppe ferite, a partire dalla discesa in Italia di Carlo VIII, che suscitava le famose reazioni di opposizione della cultura alla politica e alla storia di un Pontano o di un Ariosto, per arrivare al sacco di Roma, che Guicciardini prenderà come spartiacque tra due modi di vivere e pensare nella civiltà del suo tempo. Basteranno qui i dati esteriori: nel 1527, alla data del sacco di Roma, Giraldi aveva 22 anni, era uno studente promettente, dal futuro garantito nell'ambito delle professioni culturali, mentre Pigna non era neanche nato; nel 1545, all'apertura del Concilio a Bologna, Giraldi era un professore affermato nella vicina Ferrara, centro di tensioni politiche e religiose all'ombra della Riforma, mentre Pigna era un adolescente che non aveva neppure cominciato gli studi universitari; nel 1554, invece, alla data di pubblicazione dei rispettivi trattati, Giraldi aveva 49 anni, intellettuale affermato, parte dell'establishment intellettuale ferrarese, ma anche un po' in affanno, per usare la famosa espressione di Gino Benzoni, di fronte all'emergere di nuove direzioni culturali, mentre Pigna aveva 24 anni, giovane promettente com'era stato Giraldi vent'anni prima, ma senza quelle garanzie di futuro e accoglienza istituzionale che il suo maestro aveva avuto, in un mondo a quel tempo molto più organizzato, e strutturato su esperienze di filiazione e continuità. Al giovane non restava che andare contro il vecchio anziché associarsi a lui, perché la continuità non significava più partecipazione a un ambiente eletto, ma solo dipendenza, subordinazione e attesa. Erano cambiate, del resto, le richieste culturali: non più la certezza di una

³⁷ F. Rico, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998.

continuità naturale, ma la ricerca di nuovi punti di riferimento. Se la continuità non garantiva più nulla, né pace né comunità né comunicazione né successo né protezione né tranquillità, la frattura offriva la possibilità di nuove strade e nuovi spazi: meglio l'incertezza del nuovo a un vecchio che non era neppure più rassicurante.

Pigna mette sicuramente in atto il meccanismo di rimozione del padre, orientandosi verso altri maestri e interlocutori, tanto sul piano biografico quanto su quello letterario: prima si rivolgeva, tra Ferrara e Modena, a quel Ludovico Castelvetro, amico del Giraldi ma tanto distante da lui sul piano intellettuale, che aveva appena cominciato a commentare la poetica aristotelica nel gruppo dell'Accademia modenese; poi guardava a Padova, a cercare quello Sperone Speroni che aveva assunto una posizione di leadership all'interno della scuola del Pomponazzi radunata nell'Accademia degli Infiammati e che col Giraldi aveva già dato vita a un'aspra polemica sul teatro tragico; infine si indirizzava a Bologna, per incontrare quell'Achille Bocchi che si stava facendo promotore di un approccio esoterico, cabalistico e simbolico, ai linguaggi sapienziali nell'ambito dell'Accademia bolognese. Di questi contatti sappiamo ancora ben poco, in attesa di una biografia di Pigna più documentata e meno agiografica di quella offerta da Rita Baldi ormai trent'anni fa. Di certo tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta Pigna ebbe frequenti contatti col Castelvetro, che li ricorderà con disappunto vari anni dopo, certo dopo il 1559, visto che Pigna viene nominato come segretario del Duca di Ferrara, cosa che avvenne con l'ascesa al titolo ducale di Alfonso II³⁸. Il 5 novembre 1553 Pigna scriveva da Ferrara a Sperone Speroni a Padova perché lo difendesse dalle accuse e dalla concorrenza del Giraldi: «nel proemio de' miei Romanzi, scrive Pigna, io mi difendo da un suo cartello fattomi contra poco prudentemente; siccome ella avrà potuto intendere. Quei suoi discorsi, ch'egli ha composti a mia concorrenza, chiariranno ogni persona, ch'abbia in ciò qualche dubbio. Ma perché agli uomini di fama e d'autorità consentir sogliono tutti gli altri, la supplico ch'ella mi difenda»³⁹. Il 6 giugno 1556 gli scriveva invece il Bocchi, per inviargli i suoi *Symbolicarum quaestionum de universo genere*

³⁸ L. CASTELVETRO, *Parere sopra l'ajuto che domandano i Poeti alle Muse*, in Id., *Opere varie critiche*, a cura di L. A. MURATORI, Berna, Foppens, 1727, pp. 79-99, alle pp. 81-82 e 87-88.

³⁹ G. B. PIGNA, lettera a Sperone Speroni a Padova del 5 novembre 1553 di Ferrara, in S. SPERONI, *Opere tratte da' mss originali*, Venezia, Occhi, 1740 (rist. ans. con intr. di M. POZZI, Roma, Vecchiarelli, 1989), p. 333.

*quas serio ludebat libri quinque*⁴⁰. Intorno alla pubblicazione del trattato sui romanzi, quindi, poco prima e poco dopo, si addensa la frequentazione del Pigna con tre maestri che lo portano al di fuori dell'orizzonte strettamente ferrarese. Non sfuggirà il fatto che tutti i maestri alternativi di Pigna si collocano in un ambito accademico, valorizzando quell'opposizione tra il nuovo sapere accademico e il vecchio sapere universitario che a metà del secolo si faceva sempre più antagonista, come attesta proprio una pagina del Pigna nei *Romanzi*, nella quale, invitando a rivolgersi, per risolvere le questioni di poetica, a «qualche scientiata persona [...] et della poesia intendente», l'autore ammoniva che «a ciò l'Academie molto mi piacciono», col successivo canone, che includeva, fra gli altri, proprio lo Speroni, il Castelvetro e il Bocchi⁴¹.

La tensione verso linguaggi razionalistici, metafisicamente fondati, al di qua della storia, è l'altro punto che accomuna tutti i personaggi che Pigna andò a cercare. Giraldi era dal canto suo amico personale del Castelvetro, ma si muoveva in un orizzonte molto meno teoricamente agguerrito e molto più fiducioso nella continuità della tradizione: bastava seguire Cicerone e Orazio, Bembo e Petrarca, per sentirsi al riparo, tranquillo nelle mura del proprio sapere costituito e in linea con la lezione dei maestri. Proprio quella lezione che in luoghi più vivaci e complessi culturalmente, come Padova e Bologna, era stata messa in discussione già da un po': convinti dell'inadeguatezza dei modelli della tradizione umanistica e classicista di fronte alle urgenze del presente, intellettuali come Speroni e Castelvetro, cresciuti entrambi alla scuola del Pomponazzi, avevano radicalizzato le sue tensioni naturalistiche per oltrepassarle in una direzione al di qua della storia, in una ricerca di fondazione metafisica delle origini per cui l'arte non rispondeva più alla natura, mimeticamente, natura seconda, secondo il principio dell'*ars celandi artem*, ma discendeva dalla regola, da una oggettiva e indiscutibile definizione dei suoi percorsi e dei suoi procedimenti. Il percorso è stato ricostruito benissimo da Eugenio Garin, in una famosa disamina della lezione del Pomponazzi, da Ezio Raimondi in un rapido quadro del transito della cultura cinquecentesca «dalla natura alla regola» e da Giancarlo Mazzacurati nella sua

⁴⁰ La notizia si trova in A. ROTONDÒ, *Bocchi, Achille*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. XI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1969, pp. 67-70, a p. 69. La penultima delle *quaestiones*, la n. CL del libro V, è dedicata proprio al Pigna: cfr. A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, in aedib. nouae Academiae Bocchianae, 1555, p. 355.

⁴¹ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 104.

ricerca sulla modernità rinascimentale⁴²: la tradizione umanistica veniva oltrepassata sulla base di varie esigenze, di natura politica e culturale, che rispondevano a richieste di nuove fondazioni e nuovo ordine. La polemica tra Giraldis e Pigna s'inserisce a pieno in questo quadro: non è solo una polemica personalistica, dovuta a rivalità, gelosie e sfide, ma un sintomo di una più generale trasformazione culturale e ideologica, che potrà anche essere letta, con Ortega y Gasset, come opposizione tra un'epoca «cumulativa», in cui le generazioni si susseguono in perfetta sintonia, e un'epoca «polemica», in cui le nuove generazioni s'impegnano per modificare la realtà preesistente.

Il primo approccio del Pigna non era tuttavia fortunato, se Castelvetro, amico del Giraldis, proprio al Giraldis lo confrontava per accusarlo di plagio in una delle note manoscritte conservate nel suo zibaldone e pubblicate da Ludovico Antonio Muratori solo nel 1727: «Giovambattista dalla Pigna in quel Libro, nel quale ha data voce di dover ragionare de' *Romanzi*, ripose tre de' miei pensamenti non come miei, ma come suoi, li quali io vi racconterò con mie parole, tralasciando le sue peccanti fieramente ne' modi usati della Lingua Volgare, e poco atti a significarli»⁴³. A differenza di Giraldis, che aveva riconosciuto il suo debito nei confronti del Castelvetro, citandolo senza nominarlo per evitare di offenderlo, Pigna «ha udite, e raccolte in Ferrara dalla mia bocca tutte le cose mie, che ha tenute tra le sue nel suo Libro»⁴⁴. Benché Castelvetro fosse amico di Giraldis, da lui lo separavano una diversa concezione della poesia e un diverso approccio metodologico alla conoscenza: consapevole della loro distanza critica, Pigna si andava a cercare un riferimento antagonista proprio nel campo del maestro, nel tentativo di sviluppare una distanza che non fosse solo gene-

⁴² Cfr. E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche* (1954), Bari, Laterza, 1984, p. 129; E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola* (1961), in ID., *Rinascimento inquieto* (1966), Torino, Einaudi, 1994², pp. 5-17; G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni*, cit.

⁴³ L. CASTELVETRO, *Parere sopra l'ajuto che domandano i Poeti alle Muse*, cit., p. 81. Sulla triangolazione Castelvetro-Giraldis-Pigna cfr. G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)* (1985), in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-57; S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento*, cit., pp. 249-56; G. ALFANO, «Rechimisi creta». *Castelvetro, le Muse e il "fatto" poetico*, «Filologia e Critica», XXVI (2001), 1, pp. 114-27; S. JOSSA, *All'ombra di Renata. Giraldis e Castelvetro tra umanesimo ed eresia*, «Schifanoia», 28/29 (2007), pp. 247-54; S. JOSSA, *Ariosto o Boiardo? Giovan Battista Giraldis Cinzio critico dell'«Orlando furioso»*, in *Volteggiando in su le carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, a cura di E. GARAVELLI, Helsinki, Helsinki University Press, 2011, pp. 45-71.

⁴⁴ *Ivi*, p. 87.

razionale, appunto, ma anche e soprattutto ideologica. Senza successo, però, a quanto pare, se Castelvetro chiariva subito la sua opinione, accusandolo senza mezzi termini di «furto».

Se Castelvetro non poteva avere simpatia per il Pigna, il suo opportunismo e la sua sfrontatezza, altri interlocutori si rivelavano più adatti ai fini della formazione di un sapere alternativo a quello del maestro: prima di tutto quello Sperone Speroni, che con Giraldi aveva già aperto un fronte polemico a partire dall'inizio degli anni Quaranta del secolo, quando la polemica sulle rispettive tragedie, la *Canace* del primo e l'*Orbecche* del secondo, li aveva radicalmente divisi, fino all'accusa di bestialità rivolta dallo Speroni al rivale⁴⁵. A Speroni si aggiungeva il più anziano Achille Bocchi, che era uno dei protagonisti di nuove ricerche sapienziali nella cultura del tempo, «poeta, filosofo, filologo, cultore di antichità, interessato alla cabbala cristiana e ai temi del platonismo rinascimentale», allievo e amico a sua volta del Pomponazzi⁴⁶. L'interesse verso l'area padana, tra Modena, Padova e Bologna, dove si affermava un aristotelismo più strutturato e normativo, dove si ragionava su macchine, alberi e simboli, dove si sviluppavano una poetica della regola e un'ermeneutica dell'allegoria, rivela come Pigna andasse alla ricerca di modelli alternativi da contrapporre alla lezione del maestro: se Giraldi, nella pagina più fortemente polemica dei suoi *Discorsi*, si era scagliato contro le macchine e le ruote del lullismo e della cabala, è proprio alle macchine e alle ruote che Pigna si rivolge, consapevole dei maestri che stanno sviluppando una direzione più logica e meno umanistica del sapere contemporaneo⁴⁷. Proprio perciò Pigna non avrà difficoltà a rivendicare come suo unico maestro quel Vincenzo Maggi che era stato anche lui, sì, amico del Giraldi, ma soprattutto era stato maestro di un aristotelismo che Giraldi leggeva ancora in chiave umanistica, formativo e fluido, mentre Pigna spostava in una direzione scolastica, normativa e prescrittiva:

Et perche nella miglior parte della mia età con lui solo son sempre

⁴⁵ «Fu dunque una bestia quel che in Ferrara compose l'*Orbecche*» (S. SPERONI, *Opere*, cit., vol. V, p. 177). Poco dopo Speroni avrebbe attaccato Giraldi anche a proposito delle sue posizioni critiche sui romanzi: «È una gagliofferia il dir come dice il Giraldo de' romanzi» (*ivi*, p. 521).

⁴⁶ Cfr. A. ANGELINI, *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003; il passo citato è a p. 15.

⁴⁷ Il quadro di fondo andrà sempre ricostruito a partire da C. VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. «Invenzione» e «metodo» nella cultura del XV e XVI secolo* (1968), Napoli, La Città del Sole, 2007².

conversato, da lui solo l'importanza delle lettere apparando; veramente posso lui solo chiamar mio maestro. & con tanta mia maggior sodisfazione mi consolo d'avermilo ritrovato maestro & amorevolissimo; quanto è piu grande la sua bontà & dottrina & riputazione. percioche hoggi egli è da tutto il mondo havuto per una delle meglio compiute persone de nostri tempi⁴⁸.

Siamo sempre nell'ambito di quella ricerca di autorità antitetiche al padre accademico, il Giraldi, ma a lui vicine, per consuetudine, parallelismo o antagonismo: costruendo il salto generazionale, insomma, Pigna si appoggia ai "nonni" e agli "zii" contro i "padri", in maniera da determinare il recinto delle appartenenze e delle esclusioni. Se si considera che il Bocchi è del 1488, il Maggi del 1498, Speroni del 1500 e Castelvetro del 1505, è evidente che più passa il tempo più Pigna va a ritroso, verso la generazione precedente a quella del Giraldi dopo aver esplorato l'antagonismo tra i coetanei del suo maestro.

La generazione si costruisce naturalmente non solo sostituendo al padre naturale altri padri putativi, ma anche costruendo una solidarietà coi propri coetanei: Pigna si affannava infatti a costruire un sodalizio col duca ereditario Alfonso II, a sua volta proteso verso un conflitto generazionale col padre Ercole II. Sintomo forse significativo della costruzione di un sistema di alleanze trasversali che tende a isolare il Giraldi può essere quella lettera che il 25 gennaio 1556 scriveva al Pigna Annibal Caro⁴⁹, proprio nel pieno della polemica con il Castelvetro sulla canzone *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro*: nel momento in cui i parametri si fanno più rigorosi e i perimetri più stretti, mentre Giraldi e Castelvetro si arroccano sulla difesa del vecchio modello di intellettuale umanista, aperto al mondo ma radicato nella tradizione municipale, Pigna e Caro s'incontrano proprio nella ricerca di nuovi modi di fare poesia e nuovi modelli di partecipazione pubblica. Discutendo un libro inviatogli dal Pigna e prossimo alla stampa, certo non *I romanzi*, già pubblicato da due anni, forse la *Poetica Horatiana* o *Gli Heroici*, entrambi destinati a comparire nel 1561, Caro si prodigava a professare il proprio amore e la propria devozione al destinatario, che già qualche anno e qualche mese prima, in due lettere a Silvio Antoniano del 25 ottobre 1551 e del 14 agosto 1555, aveva prima considerato «per acquistato» e poi definito «dotto, e studioso molto»⁵⁰. Se

⁴⁸ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 86.

⁴⁹ A. CARO, *Lettere familiari*, Padova, Comino, 1748, vol. II, pp. 94-96.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 14 e 84.

si pensa che la divaricazione che si stava consumando tra Caro e Castelvetro si muoveva tutta all'insegna dell'antitesi tra allegoria e realismo, non sarà forse improprio proiettare la stessa ombra sulla rivalità tra Pigna e Giraldi. Caro non è neppure lui un coetaneo di Pigna, essendo nato nel 1507, ma proprio la teoria generazionale, ad esempio nell'analisi di Heberle, ha spiegato che la generazione non è tanto un fatto anagrafico, quanto culturale e politico. Pigna diventerà ben presto, d'altra parte, un punto di riferimento per i più giovani, come attesta la scelta di Torquato Tasso, appena arrivato a Ferrara, di dialogare intellettualmente e poeticamente con lui, fino ad approdare, nel 1572, alle *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate 'Le tre sorelle', nelle quali si tratta dell'Amor divino in paragone del lascivo.*

3. Un conflitto ideologico

Nonostante le continuità tra i due trattati, dovute al comune ambiente culturale, l'assenza di vere sovrapposizioni testuali e l'apertura di profonde divaricazioni ideologiche favorisce una lettura in chiave di conflitto intellettuale anziché di sfida personale. Qui farò solo tre esempi, relativi a tre problemi fondamentali nelle discussioni contemporanee: il rapporto tra utile e diletto, il rapporto tra verisimile e meraviglioso e il rapporto tra uso e norma⁵¹. Le tre questioni riguardano lo statuto della poesia, le sue modalità conoscitive e le sue procedure genetiche. Nel *Discorso del comporre de i romanzi* Giraldi proclama a più riprese che la funzione della poesia è di tipo educativo:

[...] disse Aristotile che il fine del poeta era indurre buoni costumi negli animi degli huomini [...] L'officio, dunque, del nostro poeta, quanto ad indurre il costume, è lodare le attioni virtuose et biasimare i vitii, et col terribile e col miserabile porgli in odio a chi lui legge [...] il poeta dee sempre havere l'occhio al decoro [...]⁵².

Tra l'*utile* e il *dulce* di oraziana memoria Giraldi opta decisamente per il primo: *est modus in rebus*, certo, ma il diletto è funzionale all'in-

⁵¹ Per una disamina più approfondita, con le ingenuità dovute all'entusiasmo di chi intraprende indagini critiche per la prima volta, ma anche la forza che discende da questi stessi ingenuità ed entusiasmo, rimando al mio *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

⁵² G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., pp. 66, 69 e 75.

segnamento, in una prospettiva pedagogica. Pigna afferma invece fin dall'inizio che la poesia appartiene all'orizzonte del diletto: certamente il poeta «alletta e insegna», ma, «essendo il vero diletto nell'imparare», tra le due attività vi è coincidenza anziché una subordinazione propedeutica e strumentale del piacere al giovare⁵³. Se per Giraldi il diletto è sempre finalizzato alla lezione morale, per Pigna esso è il proprio della poesia, il suo orizzonte specifico e costitutivo:

[...] il giovamento nasce dall'apparare il tenore della vita umana, e quanto instabile sia la prosperità, e dal contrario massimamente c'insegna. Ciò tuttavia fa diletto, essendo la scienza una perfezione, e rallegrandosi perciò l'anima che il suo suggello ritrovi; e natural cosa è il voler sapere, e quello che è naturale e che viene ne dà piacere⁵⁴.

Pigna sta parlando qui della peripezia, che è una delle caratteristiche narrative precipue dei romanzi: non si tratta più di vedere il diletto come uno strumento ai fini della conoscenza, ma di riconoscere che la conoscenza è un piacere. Le gerarchie sono cambiate, perché sull'uomo attivo di tradizione umanistica sta prevalendo l'uomo contemplativo: «ora, conchiuder dobbiamo, che la peripezia, recando piacere, reca insieme utilità grandissima»⁵⁵. La conclusione sembra simile a quella di Giraldi, l'utilità raggiunta attraverso il piacere, ma è in realtà antitetica, perché l'utilità per Pigna non è di tipo morale, bensì di tipo estetico: è il godimento della conoscenza, il piacere del sapere, senza nessuna ricaduta di tipo pratico.

Di qui discendono due concezioni antitetiche della poesia, che per Giraldi dovrà accordarsi coi valori dominanti del proprio tempo, rispettando l'uso, il costume e il decoro, mentre per Pigna dovrà oltrepassare il noto alla ricerca del nuovo. Giraldi invita perciò lo scrittore di romanzi a conformarsi alle abitudini dominanti del suo tempo, a quella che potremmo gramscianamente chiamare l'egemonia culturale preesistente:

E tengo io meglio seguire l'uso de' tempi, al quale habbiano dato riputatione degni scrittori, che seguire le vestigia di coloro che a que' tempi scrissero, ne' quali simile uso non era introdotto. Perché l'uso delle cose, che l'età et il tempo ci apporta, è di grandissimo momento in tutte le attioni del mondo⁵⁶.

⁵³ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 8.

⁵⁴ *Ivi*, p. 32.

⁵⁵ *Ivi*, p. 36.

⁵⁶ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 58.

Pigna, al contrario, ritiene che l'obiettivo del poeta sia la novità che suscita meraviglia: «il che per aver del nuovo, fa meraviglia, e dietro alla meraviglia il desiderio ne segue, il quale, perché è un antecedente dell'amore, per conseguenza fa nascere il diletto»⁵⁷. I romanzi secondo Giraldi confermano, quelli secondo Pigna sorprendono. L'antitesi poetica è evidente: da un lato c'è il tentativo di rivendicare il valore della continuità e della tradizione, dall'altro c'è una politica della rottura e del superamento. Il poeta giraldiano procederà perciò nell'alveo della tradizione, mentre quello di Pigna la oltrepasserà a ritroso, andando alla ricerca della regola «con cui romanzevolmente scriver si richieda»⁵⁸. Giraldi è convinto infatti della storicità della poesia: «sarebbe gran vizio volere seguitare Homero in quelle cose che, come al suo tempo convenivano, così rimasero nella maestà di Roma sconvenevoli, et similmente sconvenevoli sono ne' nostri tempi»⁵⁹. Di qui il rifiuto della norma poetica, che arriva al rigetto delle poetiche classiche: «io mi sono molte volte riso di alcuni c'hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori de' romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotele et da Horatio, non considerando che né questi, né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre. Et però non sono da essere chiamati questi componimenti in tutto sotto tali leggi et tali ordini, ma si deono lasciare tra que' termini tra' quali gli hanno posti chi ha data tra noi autorità et riputatione a queste specie di poesia»⁶⁰. Questo è il punto su cui sarà massimo il dissenso del Pigna, che alla fine del primo libro esibisce il suo riferimento teorico, norma assoluta e inderogabile:

[...] quantunque d'Aristotile mai menzione fatto abbia, non è stato però che di tutta la sua *Poetica* servito non mi sia, tutta maneggiandola. Et come in tutto *Il duello*, non mai da lui veduto, lume ne diede esso Aristotile, così quivi ne' romanzi è stato la nostra guida, benché egli mai non ne parlasse⁶¹.

L'autorità non dipende né dall'esperienza né dalla storia. Aristotele può fare da guida per un trattato sul duello e uno sui romanzi senza aver mai conosciuto né l'uno né gli altri, perché la sua forza sta nella logica, che precede ogni sviluppo delle forme storiche: di qui due concezioni opposte della poesia, che per Giraldi è unità di sostanza e tecni-

⁵⁷ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 22.

⁵⁸ *Ivi*, p. 20.

⁵⁹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 43.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 54-55.

⁶¹ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., p. 68.

ca, contenuto e forma, «la Poesia è tutta imitatione, et solo la imitatione, et il verso fa il Poeta»⁶², mentre per Pigna è una forma di conoscenza autonoma, indipendente dalla filosofia, senza referente oggettivo, al punto da sentire il bisogno di ribadire per ben due volte che Empedocle e Lucrezio, benché abbiano scritto in versi, non sono poeti, perché il poeta «alla filosofia non s'obliga» e «perche di dilettere principalmente s'ingegna il poeta»⁶³. Decretato il primato dell'arte sulla storia e del diletto sulla referenzialità, Pigna potrà definitivamente distaccarsi dai maestri per proclamare l'autonomia e la superiorità della nuova generazione. Il trattato verrà infatti inviato, subito dopo la pubblicazione, a quello Speroni che da qualche tempo aveva intrapreso una polemica serrata proprio col Giraldi, accusato di essere «una bestia» e «un gaglioffo»: una bestia perché ha preteso di educare con la sua tragedia *Orbecche*, invece di riconoscere il valore contemplativo dell'arte; e un gaglioffo perché ha preteso di svincolare i romanzi della regole dell'arte, che sono metastoriche anziché mutevoli a seconda dei tempi.

Sta crescendo, insomma, a partire dal Pomponazzi e intorno allo Speroni, una nuova generazione che, come ha spiegato Mazzacurati nel *Rinascimento dei moderni*, guarda all'autonomia della letteratura per esaltare la specificità di nuove funzioni sociali, che non sono più organiche al potere, secondo gli orizzonti della vecchia cultura umanistica, ma puntano al diletto del pubblico, di modo che l'intellettuale da cortigiano diventi scolare, esaltando l'abilità e la tecnica rispetto agli orizzonti della partecipazione a una cultura già data. La poesia non possiede nessuna sapienza nascosta per Giraldi, in questo in sintonia con l'amico Castelvetro, mentre è sempre è solo allegoria, al punto che «una bugia di un buon poeta ogni verità seppellisce», per Pigna⁶⁴, vicino agli orizzonti cabalistici e misteriosofici di un Bocchi. Tra realismo e sapienza, adesione al dato di realtà e suo oltrepassamento nel nome di una verità che è al di là e altrove, si apre una partita che forse non si è ancora conclusa.

STEFANO JOSSA
(Royal Holloway University of London)

⁶² G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 63.

⁶³ G. B. PIGNA, *I romanzi*, cit., pp. 24 e 57.

⁶⁴ *Ivi*, p. 27.

IRENE ROMERA PINTOR

Giraldi Cinthio en su Carteggio: «cum omnibus omnium horarum homo»

Through the analysis of Giraldi's public and private correspondence, this study shows how the depiction applied by Erasmus to Thomas More ("a man for everyone and for all seasons") is proved appropriate to reveal Giraldi's true nature. Thus, in his correspondence, Giraldi unveils his moral rectitude, in good times as well as in bad, not only towards his own family, friends and foes, but also towards the Dukes of Ferrara.

Un hombre para todas las horas

Si bien es cierto, como dijo el cardenal Newman, que «la vida de un hombre está en sus cartas», conviene distinguir entre las cartas escritas en el quehacer diario de la vida pública de Giambattista Giraldi Cinthio en calidad de alto funcionario de la Corte estense, y aquellas escritas por él mismo en calidad de titular de una Cátedra en la Universidad de Ferrara, así como las que se refieren a su férvida actividad literaria¹ y también las más personales dirigidas a amigos que conciernen su ámbito estrictamente privado.

Aunque el corpus epistolario que nos ha llegado de Giraldi no sea de los más importantes, es sin embargo lo suficientemente nutrido e interesante como para que pueda surgir ante nosotros – en el ejercicio de un atento "intus legere" – la figura de un hombre entrañable que con coraje, sensibilidad y enorme generosidad supo entregarse a los demás. Cuando Erasmo, en una carta dirigida en 1521 a su amigo, el gran heleanista, Guillaume Budé, definía a otro insigne humanista, Tomás Moro, como hombre «para todas las horas y para todos los hombres»², parece

¹ No olvidemos que Giraldi estuvo presente en todas las disputas literarias de su época, dejando ampliamente constancia de sus posturas ideológicas tanto en sus escritos como en su correspondencia.

² Carta citada en Á. SILVA, *Tomás Moro, un hombre para todas las horas*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 62.

que se anticipaba a la opinión que de Giambattista Giraldis Cinthio tenían sus contemporáneos³. De ahí que hayamos elegido para el título de nuestro estudio precisamente esta cita de Erasmo, «cum omnibus omnium horarum homo», en la medida en que Giraldis demostró ser un “hombre para todas las horas”, tanto las buenas como las malas, “para con todos”, ya fuesen éstos rivales y enemigos, ya amigos o parientes de su mayor obligación.

Walter Moretti, en su edición *L'uomo di corte*⁴, ponía en apéndice un recorrido de la vida de Giraldis desde sus años felices en la década de los 40 hasta la aciaga amargura de sus dos últimas décadas de vida, sobre todo la del duro exilio piamontés donde tuvo que recorrer varias ciudades, pasando por la cruelísima prueba de la acusación de plagio, tanto más cruel y dolorosa cuanto que no procedía de un extraño, sino de un discípulo querido y amado como a un hijo, al que había colmado siempre de beneficios.

Por nuestra parte, en lugar de centrarnos en las peripecias vitales de Giraldis, haremos hincapié en la sensibilidad de este hombre que – precisamente por haber experimentado en su propia carne el dolor tras padecer las consecuencias de la envidia, del olvido y de la enfermedad – estaba capacitado para comprender las penas ajenas. Todo ello lo rastreamos en su *Carteggio* para hacer surgir – a través de sus escritos epistolares – la personalidad, el temple y la hondura moral de un Giraldis que hace gala de un ánimo generoso. A partir de la información que nos proporcionan sus cartas, llegaremos a confirmar que Giraldis fue un hombre “para todas las horas”, que supo olvidarse de sí mismo para volcarse en el dolor ajeno. En este sentido podríamos parafrasear con un simple cambio de género el hermoso verso que Virgilio atribuye a Dido: «non ignarus mali miseris succurere disco».

El Carteggio

La correspondencia de Giraldis estaba destinada, si no a ser publicada, como en algún caso lo fue, sí a tener una amplia difusión, no

³ Tal efectivamente es la sensación que se desprende de todas sus actuaciones públicas y privadas, al tiempo que se pone ya de manifiesto a través de su correspondencia en el *Carteggio* que tan magníficamente y con escrupulosidad ha editado la insigne giraldista Susanna Villari. *Carteggio de Giovan Battista Giraldis Cinzio*, ed. de S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996.

⁴ Cfr. W. MORETTI, *L'uomo di corte*, Módena, Mucchi Editore, 1989.

sólo en su ámbito de trabajo y su ciudad, Ferrara, sino también en algunos de los focos intelectuales activos que constituían algunas ciudades italianas de este tardo Renacimiento, como Florencia, Bolonia y Venecia. De todos es sabido que Giralaldi fue un hombre cuya vida privada estuvo íntimamente ligada a su vida pública, y así se refleja en su correspondencia. Desde el primer momento, Giralaldi estuvo presente en todos y cada uno de los debates culturales suscitados en su época. Al lado de comentarios literarios y críticos, se desliza algún apunte más personal o algún desahogo de una vivencia punzante. Sin duda, muy pocas horas le quedarían para dedicar a su numerosa familia y al disfrute de su hogar. Seguramente robaría al sueño lo necesario para cumplir con sus numerosas obligaciones, tal y como confiaría a Bernardo Tasso: «sono oppresso dalla cura di sei figliuoli e dai negozii publici ed occupato nello officio del leggere publico»⁵.

Los destinatarios de sus epístolas destacan por su relevancia en el mundo de las letras y en general en los ambientes humanistas. Entre ellos se encuentran los nombres intelectualmente más brillantes de sus contemporáneos y dan testimonio del prestigio que Giralaldi supo adquirir desde muy joven. En efecto, sus corresponsales constituyen el elenco más representativo de aquella época: desde un Pietro Bembo hasta el poeta Bernardo Tasso, padre del genial y desafortunado Torcuato, pasando por Gabriele Ariosoto, hermano menor del gran Ludovico, sin olvidar por supuesto a su maestro Celio Calcagnini y a sus confidentes y amigos, el erudito filólogo Pietro Vettori y el también escritor Francesco Bolognetti, entre otros.

De otro lado, consecuencia de su labor administrativa, también se conserva en la cancillería ducal parte de la correspondencia oficial de Giralaldi, que siguió – como era corriente en su época – lo que podemos llamar el “*cursus honorum*” habitual. Tras distinguirse en los puestos que ocupó en la universidad y en los debates públicos en los que tomó partido – a menudo de forma audaz y original – fue llamado a desempeñar cargos de confianza en la administración ducal, sin dejar por ello su labor académica. Aquí tuvo la suerte de encontrar una afinidad espiritual con el Duque Hércules II, que fue para él más que un soberano respetado, un protector y amigo «*cuius nomen semper mihi in ore versabitur dulcissimum*»⁶.

⁵ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., pp. 275-276 (carta 74).

⁶ *Ivi*, p. 392 (carta 113). Así lo confiaría Giralaldi – ya en el destierro – a su amigo Pietro Vettori, años después del fallecimiento inesperado del Duque, en esta carta de julio de 1564, en donde deja libre curso a sus amarguras y desahogos, y al acer-

Clasificación de la correspondencia de Giraldi

Se puede desglosar el legado epistolar de Giraldi en tres grupos⁷. El primero de estos grupos consiste en lo que llamamos hoy en día “cartas abiertas”, escritas casi todas ellas en latín o en un “volgare” muy pulido. Como ya hemos apuntado, son las que se refieren a las grandes polémicas contemporáneas, a sus estudios, análisis y críticas diversas, así como también – por qué no – a ensalzar su propia obra. Entre las polémicas, destaca la querrela en torno a la conveniencia del uso del “volgare”, postura a la que Giraldi se adhiere con entusiasmo junto con Pietro Bembo, tal y como recuerda en su carta de agosto de 1553 a Pietro Vettori: «En cuanto a mí he optado hace tiempo por esta lengua que hoy en día vive y está pujante entre los italianos y que no tiene nada que envidiar en la expresión de su vigor y sentimientos ni a la griega, ni a la latina»⁸. También es notable la defensa a ultranza del *Orlando furioso* de Ariosto en el tan candente tema de la imitación de los antiguos, así como su carta en defensa de su tragedia *Didone*⁹, donde aprovecha para exponer su decidida postura desligada de Aristóteles, tanto en la dramaturgia como en la novelística.

En este grupo de cartas son de notar las que dirigió, muy joven todavía, a su maestro Celio Calcagnini, como la de julio de 1532 que fue su brillante primera intervención en un debate público sobre la polémica alrededor de la imitación de los antiguos. Tres años más tarde, en 1535, Giraldi recurre otra vez a su maestro para confiarle en otra larga carta en latín sus intenciones sobre las futuras vías de trabajo que quiere emprender. Empieza quejándose de las tretas de los envidiosos que lograron expulsarlo de su cargo de lector durante dos cursos lectivos. Seguidamente le anuncia su intención de abandonar defi-

bo dolor sufrido a consecuencia de las intrigas «inhumanaque ingrattissimi discipuli ἀχαριστία me vehementer vexarunt». El discípulo, como todo el mundo sabe, era Giambattista Pigna, al que siempre Giraldi había tratado como a un hijo y en cuya educación se había volcado.

⁷ Para la clasificación de la correspondencia de Giraldi hemos seguido a grandes rasgos la división establecida por Susanna Villari en la Introducción de su edición del *Carteggio*.

⁸ Ofrecemos nuestra traducción del original en latín. Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 246 (carta 58): «Ego iamdiu optavi, Victori, linguam hanc, quae inter Italos hodie vivit ac viget, qua passim ad animi sensa verbis exprimentur, ea esse in existimatione, ut nec graecae, nec latinae invideret».

⁹ Obra teatral escrita por Giraldi a petición expresa del Duque, como también lo fue la carta en defensa de la misma.

nitivamente los estudios científicos y filosóficos para dedicarse a la senda literaria¹⁰.

Se incluye aquí también todo el intercambio epistolar con su gran amigo y confidente Bernardo Tasso. Entre este grupo, señalaremos la larga carta del 10 de octubre de 1567, que dirige desde Ferrara a Bernardo Tasso, en la que despliega un auténtico panorama de su trayectoria intelectual y vital. Las cartas que escribe a Tasso así como el intercambio de respuestas del propio Tasso – que Susanna Villari tiene el buen tino de ofrecer en su edición – son ciertamente interesantes y ofrecen apuntes del quehacer literario y el “modus operandi” de Giralardi, al tiempo que dejan aparecer aspectos de la delicadeza de espíritu y generosidad que despliega hacia su destinatario.

Todas estas cartas fueron publicadas en vida de Giralardi, ya por separado, ya como en el caso de las dirigidas a Bernardo Tasso, en fascículo monotemático con las correspondientes respuestas.

El segundo grupo lo constituyen las cartas publicadas como modelos de escritura en antologías en vida de Giralardi. El polígrafo y amigo Ludovico Dolce incluye seis cartas en su volumen de 1554 *Lettere di eccellentissimi uomini*, precedidas de un breve resumen del contenido de las mismas. Se trata de una prestigiosa antología epistolar dirigida al público culto para su estudio y propuesta como modelo de correspondencia. La selección de las seis cartas giraldianas de Ludovico Dolce cubre un espacio de tiempo de 20 años: entre 1534-1554. Además de probar el gran prestigio intelectual del que gozaba Giralardi, Dolce las propone como referentes de escritura epistolar para distintas situaciones familiares o sociales: cartas de pésame, de consolación, mediación y consejo¹¹. Giralardi era muy amigo de Dolce por lo tanto es probable que el propio Giralardi seleccionara estas cartas. En todas ellas se pone de manifiesto dos de las mayores preocupaciones giraldianas que en filigrana aparecen en casi todo su epistolario: las nociones de “onore” y “utile”, conceptos que vertebran tanto sus relaciones humanas como su obra literaria. También tienen especial interés por hacer hincapié en su independencia hacia el poder, quizás para desligarse de los que podían acusarle de excesiva condescendencia o cortesía hacia el Duque.

¹⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit.: se trata de la carta 4, p. 91 y de la 9, p. 109.

¹¹ *Ivi*: se trata de las cartas 12, p. 116; 16, p. 132; 17, p. 135; 40, p. 210; 41, p. 213 y 63, p. 254.

La primera de las cartas incluidas en la antología de Dolce tiene una particular relevancia. Es la que Giraldi dirige al que fue su profesor en medicina en la Universidad de Ferrara, Giovanni Manardi. Contra lo acostumbrado, la carta no tiene fecha precisa y Susanna Villari la sitúa acertadamente en los años 30, cuando Giraldi todavía titubeaba sobre las vías que se abrían ante él. Es una “*excusatio non petita*” en donde se defiende de querer ser el historiógrafo del Duque, al tiempo que aprovecha para exponer su análisis de lo que debe ser un historiador: aquel que sabe desligarse del poder y permanecer lo suficientemente distante y lo suficientemente cercano como para poder ser imparcial: «Perché (per quanto io ho osservato) due sono i modi lodevoli di comporre l’istorie: l’uno stretto e raccolto, l’altro largo e diffuso»¹².

Además de ésta, Dolce incluye tres cartas de pésame, cuyo contenido varía según el destinatario: una dirigida al Cardenal Pisani para consolarlo de la pérdida de un joven sobrino (carta 63); y dos al hermano y a la jovencísima viuda de su alumno Luigi Trissino (cartas 40 y 41 respectivamente). Había dedicado a este mismo Luigi Trissino una carta de consejo (la 16) en la que le reprende por desobedecer a su padre al tomar esposa contra su parecer. Pero al mismo tiempo también le escribe una carta al padre de Trissino (la 17) abogando en defensa del hijo y su elección de esposa. Estas dos últimas ponen de manifiesto la exquisita delicadeza de Giraldi a la hora de mediar entre padres e hijos, y su profundo conocimiento de las razones que subyacen en el eterno y universal conflicto inter-generacional.

Más adelante, en 1561, Francesco Sansovino – el mismo que editó *El secretario*, otra antología de modelos de cartas – publicó las cartas que Giraldi dirigió a Bembo en un libro de homenaje póstumo a ese gran humanista, que reunía su correspondencia con personalidades literarias. Fue el propio hijo de Pietro Bembo quien facilitó a Sansovino las cartas de Giraldi para su publicación.

Por supuesto, Giraldi autorizó la publicación de la mayor parte de la correspondencia que se incluye en estos dos primeros grupos, tanto las siete cartas de su correspondencia con Bernardo Tasso, repletas de confidencias, de referencias personales y vivencias que se deslizan entre sus juicios y opiniones literarias, como las seis cartas de la antología de Dolce y las de Sansovino.

¹² *Ivi*, p. 117 (carta 12).

El tercer grupo está constituido por cartas de carácter más privado, algunas de ellas no publicadas, pero que se sabe circularon entre la comunidad intelectual y social del ducado, tal y como se desprende de los comentarios de sus contemporáneos. En este grupo se incluyen las de ámbito puramente familiar, cartas de recomendaciones para amigos, para él mismo y sus hijos, así como – en su último peregrinar existencial – las patéticas peticiones de exención de impuestos y las dirigidas al ingrato discípulo al que perdonó, en vísperas ya de su muerte.

Mención aparte merecen las cartas que Giraldi publicó de forma conjunta en 1543 con ocasión de la trágica muerte de su alumno Flaminio Ariosto, prometedor y joven actor asesinado la víspera de la representación de su obra *Altile*. Se trata de la carta de consuelo a Gabriele Ariosto, padre del infortunado joven, y otras a su discípulo Giulio Ponzoni, en las que deja sangrar su corazón con dramáticos lamentos.

También merece un tratamiento independiente la valiente carta de 7 de mayo de 1562, dirigida al obispo de Módena, Monseñor Foscherari, conocido por su apertura de mente y su tolerancia, con la clara intención de interceder en la causa del infortunado Ludovico Castelvetro; carta tanto más valiente cuanto que Giraldi ya había caído en desgracia en la corte de Ferrara. En dicha carta toma partido decidido y audaz – en plena Contrarreforma – a favor de Ludovico Castelvetro, sospechoso de herejía, comenzando con un rotundo “*Amo Ludovicum Castelvitrū*”¹³, tajante aseveración que lo posiciona de entrada y sin ambigüedad alguna en favor del desvalido acusado. En esta misma carta denuncia con vehemencia el uso y abuso de la tortura utilizada para obtener confesiones. Los acentos de su rechazo visceral a esa práctica no sólo corresponden a los de un humanista cristiano, sino también a los de alguien que la ha presenciado y la recuerda. Quizá el horrible suplicio público de Giovanni D’Artiganova¹⁴, atrocemente torturado, que tuvo lugar en los primeros años del siglo, quedara como terrible recuerdo en la memoria impresionable del entonces niño Giambattista Giraldi.

¹³ *Ivi*, p. 370 (carta 101).

¹⁴ La condena de Giovanni D’Artiganova se debió a su participación en una tentativa de conspiración en contra de Alfonso I, en la que también tomaron parte el hermano del Duque, Don Ferrante, así como su medio hermano, el infortunado Don Giulio, al que por despecho y envidia otro de sus hermanos, Hipólito, había hecho acuchillar los ojos.

Giraldi, víctima de la envidia

Si existe un rasgo que caracteriza la vida de Giambattista Giraldi Cinthio es sin lugar a dudas el haber sido víctima de la envidia, no sólo por su éxito profesional y su valía intelectual, sino también por su personalísima relación con el Duque de Ferrara. Bien es verdad que el ambiente de la corte proporcionaba un caldo de cultivo idóneo para personajes ambiciosos, que no dudaban en conspirar o en urdir maquinaciones e intrigas con objeto de alcanzar la confianza ducal. Y así, desde los primeros años de su vida pública, Giraldi padeció las consecuencias de la envidia y las intrigas insidiosas tan frecuentes en los ámbitos universitarios y cortesanos de todos los tiempos. La primera de estas consecuencias fue la de verse apartado de su puesto de lector de filosofía en la Universidad de Ferrara durante dos cursos académicos, ya en los comienzos de su andadura universitaria. Todo ello se puede rastrear perfectamente a lo largo de su correspondencia, en la que plasmará – unas veces con ingenuo asombro, otras con sentido dolor y siempre con profundo malestar y disgusto – las injusticias a las que se vio sometido por obra de quienes le envidiaban.

Ejemplo de ello lo encontramos en la carta, ya mencionada, a su maestro Calcagnini, de noviembre de 1535, en la que Giraldi dará rienda suelta a su dolor, dejando traslucir cierta ingenuidad al mostrarse incrédulo ante tanta inquina: «[...] la envidia de mis adversarios, mayor de la que creía pudiera ser»¹⁵. Es ésta la carta en la que se reafirma en su postura definitiva de abandonar sus estudios científicos para dedicarse de lleno a la actividad literaria, tal y como señalamos en su momento.

Y en otra carta a su amigo Galeazzo Estense Tassoni, de 1536, se asombra de nuevo ante la injusticia que le infligieron gratuitamente y por envidia al apartarlo de la universidad: «sin que hubiese ninguna culpa por mi parte, me infieren tan grave injuria»¹⁶.

Más adelante también en su carta del 20 de mayo de 1543, dirigida al propio Duque, después del éxito obtenido por la representación de su tragedia *Orbecche*, le descubre sin preámbulo esta herida siempre abierta:

¹⁵ Ofrecemos nuestra traducción del original en latín. Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 109 (carta 9): «[...] adversariorum meorum invidia, plus quam credi possit [...]».

¹⁶ Ofrecemos nuestra traducción del original en latín. Cfr. *ivi*, p. 131 (carta 15): «me tam gravi iniuria, praesertim nulla mea culpa constata».

Dura cose è, illustrissimo Signore, a scrittori di qualunque sorte fuggire a questi tempi i morsi della invidia, la quale, como nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere e lacerare chi scrive¹⁷.

Su independencia respecto de Aristóteles y la nueva concepción de la tragedia de Giraldi también levantaron ampollas y una oleada de críticas reiteradas:

Ed ancora ch'Aristotile ci dia il modo di comporre, egli, oltre la sua natia oscuritade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre per non vi essere gli auttori de' quali egli adduce l'autorità e gli essempli per confirmazione degli ordini e delle leggi ch'egli impone agli scrittori d'esse ch'affatica è intesa non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la diffinitione ch'egli dà della tragedia. Ciascuna di queste cose [...] mi deuea fare restare di por mano in cosa di tanta fatica e sì facile a dare materia ad altrui di biasimarmi. [...] [La tragedia *Orbecche*] si ponesse a rischio di dispiacere e di essere a membro a membro lacerata da' morsi degli invidi nel publico¹⁸.

Su miedo a ser pasto de las críticas envidiosas le lleva a preferir que su *Orbecche* no sea más representada y sólo por obediencia y amistad hacia el Duque aceptará que lo sea.

Estas intrigas y envidias lo perseguirán a lo largo de toda su vida culminando al desaparecer el que había sido su "fortissimo scudo", el Duque Hércules II, tras una muerte prematura e inesperada. Se produce entonces la expulsión de Giraldi de todos sus cargos oficiales en la administración ducal y en la universidad, instigada por su exalumno Giambattista Pigna, el joven lobo¹⁹, que lo suplantaría en todo, incluso en el discurso fúnebre oficial que Giraldi ya había elaborado para honrar a su Señor.

Giraldi, hombre de honor y diplomático de raza

En todos los escritos giraldianos surgen con reincidencia tres palabras que, ya abiertamente, ya de manera velada, demuestran ser el centro de sus preocupaciones y ocupaciones. Son las de "onore", "uti-

¹⁷ *Ivi*, p. 179 (carta 33).

¹⁸ *Ivi*, pp. 180-181 (carta 33).

¹⁹ Pigna proporcionará a Giraldi el personaje más logrado psicológicamente de su corpus dramático, el intrigante Acaristo de su tragedia *Euphimia*, modelo de ingrato por antonomasia.

le" y "onesto". Efectivamente se trata de los tres conceptos que constituyen los cimientos de su ser más profundo y que condicionaron toda su conducta vital. Así, cuando reprende a un jovencísimo Luigi Trissino, apenas salido de la adolescencia, por no atender el consejo paterno en asunto tan delicado como el matrimonio, Giraldi recurre a los términos "onore" y "utile" como argumento supremo para convencer al encaprichado muchacho: «[...] che sono le due prime cose che si considerano in tutte le azioni umane, e spezialmente in questa»²⁰.

Vale la pena detenerse en estas dos cartas, la primera dirigida al joven Trissino y la segunda la que poco después – una vez el matrimonio formalizado – escribirá al padre del muchacho, Morando. Ambas cartas fueron seleccionadas por Ludovico Dolce en su antología de modelos de escritura. En la época de este intercambio epistolar, Giraldi tenía poco más de 30 años y Luigi Trissino unos 17. Le llevaba, pues, apenas 15 años a su joven y precoz alumno. Por esta misma razón, empieza maravillándose de que Luigi le pidiera consejo:

Mi è parga la più maravigliosa cosa del mondo ch'avendo voi padre e parenti prudentissimi e molto più giudiciosi, per la matura età e per la molta esperienza del mondo, che non son'io, lasciato il loro parere da parte, vi siate venuto a pigliar consiglio da me di cosa tanto importante, quanto è il prender moglie ²¹.

Antes de proceder a aconsejar al muchacho, Giraldi aprovecha para introducir, como acostumbra, una breve nota personal a modo ilustrativo haciendo observar que él mismo había contraído matrimonio con la aprobación de todos los suyos: «Onde mi sono giunto a donna tale, che me ne rimango contentissimo» (p. 134). Con sensatez le recuerda el fracaso de tantos matrimonios fruto de una excesiva precipitación y producto de caprichos juveniles que se revelaron pasajeros. En comparación con la prolijidad de la carta dirigida al padre del joven, ésta es más corta y contundente.

Por lo que respecta a la carta que dirige al padre de Luigi, Morando Trissino, Giraldi ya desarrolla lo que constituye uno de sus puntos fuertes de reflexión en las relaciones paterno-filiales: la importancia de no caer en el error tan frecuente de verse reproducido en los hijos, así como la necesidad de dejarles vivir libremente, aún a sabiendas de que incurrirán en errores, por cuanto éstos configurarán el bagaje exis-

²⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 134 (carta 16).

²¹ *Ivi*, pp. 132-133 (carta 16).

tencial que les permitirá madurar: «se ben voi generaste un simile a voi, non generaste però un voi stesso»²². Con acierto, Giraldi hace observar que un exceso de autoridad puede acarrear funestas consecuencias, especialmente si se apoya en motivos fútiles –como era en este caso el hecho de que la muchacha elegida por el hijo fuese oriunda de Ferrara y no de Vicenza, como lo eran los Trissino –. En apoyo de la decisión de su joven alumno, alega las magníficas dotes intelectuales del muchacho y su precoz madurez, que le auguran un brillante futuro, así como la belleza y buena educación de su elegida, intercediendo hábilmente para obtener el perdón del viejo Trissino para ambos. Aquí también Giraldi introduce una observación que nos ilumina sobre un rasgo de su carácter que intentó corregir a lo largo de toda su vida: su primer pronto de indignación: «ché io so troppo bene che i primi empiti non sono in podestà degli uomini»²³. Para dar más fuerza a su argumentación, tampoco duda en hacer un ejercicio de imaginación y anticiparse a una hipotética situación paralela con sus propios hijos. Por aquellas fechas, sólo le habían nacido los dos mayores:

E se mi diceste ch'egli è facil cosa dar consiglio nelle cose altrui, e che, s'io fossi in tale stato, direi altrimenti, vi dico che così mi lasci Iddio avere intiera contentezza di due figliuoli ch'io ho, come io mai, per simile cagione, non vorrei essere la ruina loro; e mi terrei a maggior grazia che commettessero simili errori e pigliassero una donna tale e fossero per riuscire, come riuscirà il vostro figliuolo, che s'avessero moglie a mia scielta²⁴.

Y como no podía faltar en su correspondencia aquella mezcla sutil de alabanza y reprensión que todo diplomático de raza – y Giraldi lo era – destila en sus cartas para conseguir su propósito, el alegato final de su carta a Morando Trissino combina con maestría una sucesión de veladas exhortaciones y amonestaciones revestidas de súplica cortés y amistosa:

Però vi prego di nuovo ad accettar il buon volere di questo vostro gentil figliuolo [...], appigliandovi a quel consiglio che so che voi dareste a un altro in simile caso. Perché sarebbe troppo contra la pietà paterna e contra la vostra singolar prudenza, che così rifiutaste e sdegnaste vostro figliuolo, che fosse costretto a lasciar gli studi [...]. Ché [...] ve ne trovereste anco, in processo di tempo, sì mal contento, dato che

²² *Ivi*, p. 140 (carta 17).

²³ *Ivi*, p. 136 (carta 17).

²⁴ *Ivi*, p. 139 (carta 17).

avesse luogo l'ira alla ragione, che ne sentireste continovo dolore. Laonde, acciò che questo non avvenga, e siate voi ed il figliuolo e la nuora contenti, lasciate più tosto che 'l vostro saggio giudicio, che l'ira, vi regga e vi consigli²⁵.

Nadie podía sospechar por aquel entonces la muerte del prometedo Luigi muy pocos años después. Pero entretanto, en estas dos cartas, Girdaldi reproduce con ejemplar sagacidad la manida exhortación de San Pablo – hijos, obedeced a vuestros padres; padres, no exasperéis a vuestros hijos –, a través de un discurso muy cuidado en su formulación que pone de manifiesto sus dotes de hábil diplomático.

Girdaldi sensible al dolor ajeno

La muerte prematura del joven Luigi Trissino fue la ocasión para dos de las más bellas “cartas de consolación” salidas de la pluma de Girdaldi, dos epístolas que Dolce también incluye en su antología: las dirigidas al hermano mayor de Luigi, Gabriel Trissino, y a la jovencísima viuda, Casandra Minota. Con todo, estas dos cartas no están escritas en latín, a diferencia de otras más solemnes, como las que dirigió a Gabriele Ariosto por la dramática muerte del joven actor Flaminio, también alumno suyo, o a Ludovico Bonaciolo con motivo de la muerte de su hermano²⁶, entre otras.

Por supuesto, Girdaldi sigue las pautas de la retórica clásica, retomando los “topoi” de un Séneca o un San Jerónimo, a saber: que toda vida humana es una “paideia” del dolor; que el “homo viator” debe saber resignarse; o que en lugar de entristecerse por la pérdida de un ser querido, debe alegrarse por haber podido disfrutar de él. Con todo, Girdaldi los individualiza y personaliza de manera entrañable, recordando los momentos únicos vividos juntos. A la joven Casandra le aconseja con paternal cariño que abandone el llanto y su dolor para honrar al difunto marido que así lo hubiera querido y por el bien de su hijita pequeña:

Concedete questo [...] all'anima del vostro caro marito [...]; e per compiacerlo non meno in cielo, che faceste in terra, vogliate dar fine alle lagrime ed alle angoscie. Non negate, vi prego, questo alla cara vostra

²⁵ *Ivi*, p. 141 (carta 17).

²⁶ *Ivi*, p. 121 (carta 13).

figliuola, che [...] vi prega che siate contenta ch'ella in voi si consoli della perdita del padre²⁷.

Ahora bien, si esta carta a Casandra, tan larga y cargada de buenas intenciones y consejos, constituye una buena muestra de la preocupación de Giraldi por los problemas y el dolor ajeno, las expresiones giralidianas más desgarradoras explotan desde lo más profundo de su alma con motivo de la muerte por asesinato del casi niño Flaminio Ariosto en la carta en latín que escribe al desgraciado padre: su amigo, confidente y compañero, Gabriele Ariosto. En dicha carta²⁸, que cierra el opúsculo editado por Giraldi el 10 de noviembre de 1543 en homenaje al malogrado Flaminio, da rienda suelta al llanto por un hijo tan dotado de virtudes, con la simpatía y la empatía que nacen de la comunión de un padre con otro padre. Amargo es también el lamento que vierte en otra carta, no por breve menos sentida, dirigida a Giulio Ponzio Ponzoni (un condiscípulo de Flaminio²⁹), y nacida no tanto del deseo de consolar a su destinatario, cuanto de la necesidad de abrir su propio corazón entumecido por el dolor. La concluirá confesando que su congoja es tan grande que no puede seguir escribiendo:

[...] il nostro Flaminio, che per la sua virtù e per la sua gentilezza era degno non pure degli anni della matura età, ma della immortalità istessa [...]. Povero figliuolo! [...] Io mi sento così serrato il core dall'affanno che non mi posso estender più oltre³⁰.

Giraldi, padre y hombre de familia

Quizá el rasgo más entrañable que se desprende de la correspondencia privada de Giraldi sea la de su profunda ternura paternal. Si durante sus años jóvenes y de madurez sólo entremezcla breves apuntes que traducen su cariño y orgullo paterno, más tarde cuando el desfavor ducal lo golpea, sus cartas rebosan de preocupación material por sus hijos. En su carta de 18 de junio de 1561³¹, Giraldi pide ayuda a Alfonso II para que le acoja a él, y por consiguiente a su familia, bajo la protección ducal. Es de reseñar la enternecedora ingenuidad con la

²⁷ *Ivi*, pp. 217-8 (carta 41).

²⁸ *Ivi*, pp. 186-196 (carta 36).

²⁹ Tanto Flaminio como Giulio Ponzoni fueron alumnos de Giraldi.

³⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., pp. 182-183 (carta 34).

³¹ *Ivi*, p. 369 (carta 100).

que menciona a sus hijos («quattro miei figliuoli ed una povera mia figliuola»), a los que ensalza apostillando «allevati nelle virtù» con la clara intención de inclinar favorablemente el ánimo de su Señor. Y es que en 1561 una tormenta había arruinado la cosecha con la que Giral-di esperaba poder mantener a la familia. Se deduce de ello que tanto estos cuatro hijos varones, como su hija Fulvia, la malmaridada, dependían económicamente de él. Situación muy de nuestros días en donde tantos padres tienen que recoger y ayudar a sus hijos.

Tenemos una carta suya particularmente conmovedora por la ingenuidad de su ardid. Es la que dirige a su protector, Antonio Maria Savoia, Conde de Collegno, el 24 de julio de 1563. Se trata de una carta de cortesía escrita sólo y para su postdata. So pretexto de enviarle al conde «alcune poche mie cosucce», se despide protocolariamente de él para a continuación exponer en el postdata la causa de su hijo mayor, Lucio Olimpio, lector de griego en la Universidad de Ferrara³² durante 10 años, pero ahora sin trabajo. La finalidad no es otra que la de rogar al conde que apoye a Lucio Olimpio en su deseo de obtener un puesto en la universidad de Mondoví ante el “reverendissimo Monsignore di Tolone”. Con esta misma finalidad le adjunta una carta dirigida al obispo y redactada por Giral-di en latín – carta que se ha perdido – con objeto de que el conde se la haga llegar, al tiempo que le descubre sin tapujos su penosa situación financiera para dar mayor peso a su petición de ayuda:

Prego Vostra Signoria che degni dargliele e favorire questa causa, sì per rispetto del figliuolo che si vada avanzando nelle letere, sì perché ho bisogno di qualche sollevamento per la grave famiglia che io mi ritrovo addosso³³.

Este Lucio Olimpio³⁴, primogénito de Giral-di, era el más cercano a él mismo por sus aptitudes intelectuales y por haber vivido más de cerca – al ser el mayor de sus hijos – tanto las horas buenas como las malas, y en particular la áspera contienda con Pigna, que supuso el inicio del desfavor paterno y, por ende, familiar. Es a su instigación que Giral-di escribe en tres días su “Discorso”, dedicado a Pietro Bat-

³² Los puestos en la universidad dependían directamente del soberano. Por consecuencia, el desfavor de Giral-di redundó también en detrimento de su hijo.

³³ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., p. 379 (carta 105).

³⁴ Lucio Olimpio es el hijo mayor de Giral-di. Fue también poeta y lector de griego y latín en la Universidad de Ferrara mientras su padre estaba en activo en la misma universidad. Era el hijo con el que más afinidades tenía.

tista Lomellini, «intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe»³⁵, compendio y legado de sus más de 30 años de experiencia vital en la corte ducal. Será también Lucio Olimpio el hijo que Giraldi elegirá como interlocutor en el diálogo ficticio que sustenta la carta-prólogo dirigida a un anónimo gran personaje de su obra inconclusa “Historia de sus tiempos”, que el ferrarés preparaba junto con el poema “Ercole”. Ambos escritos, destinados a la mayor gloria de los Este, quedaron inacabados. En realidad, este recurso dialógico constituye un magnífico pretexto para “sibi vindicare” – como aconsejaba Séneca –, o – parafraseando al Cardenal Newman – para convertirlo en una auténtica “apología pro vita sua”³⁶. Bajo el recurso retórico del diálogo, su hijo lo exhorta con filial cariño a acometer una nueva obra histórica, al tiempo que rechaza las objeciones que le presenta el padre: su edad avanzada, su cansancio y sus achaques físicos. Todo ello queda rebatido por Lucio Olimpio, que le recuerda que siempre se ha crecido en la adversidad. Con elegancia, puesto que no nombra a nadie, pero con suficiente claridad, alude a los aciagos momentos que le acarreó Pigna, dura etapa vital de Giraldi durante la cual, sin dejarse abatir, había preparado con alegría la boda de su hija. Y si bien es verdad que la edad no perdona – sigue argumentando Olimpio – su padre tiene, a pesar de sus achaques, una mente que sigue “acris et vivax”³⁷. A continuación, Olimpio hace un recorrido por las vivencias existenciales de Giraldi y muestra con filial orgullo cómo siempre fueron todas ellas coherentes y honradas, y cómo supo transmitir a sus hijos estas virtudes, calificando a su padre de “honestum tu quoque inter honestos”³⁸, siendo su propia vida ejemplo inigualable de honradez moral e intelectual.

Giraldi, siempre “cortese” y siempre humano

La excesiva emotividad de Giraldi – que tanto sufrimiento le causó – se pone de manifiesto en una constante que aflora en sus cartas, incluso cuando discute diversos puntos de literatura con sus numerosos

³⁵ Este “Discorso” es el que Walter Moretti editó bajo el título: *L'uomo di corte*, cit.

³⁶ Susanna Villari la califica acertadamente de “testamento spirituale”. G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., Appendice II, nota 1, p. 463.

³⁷ *Ivi*, p. 467.

³⁸ *Ivi*, pp. 463-469.

amigos: las referencias personales. En sus cartas a Bernardo Tasso y a Francesco Bolognetti, con los cuales se siente más íntimamente ligado, tanto por afinidad espiritual como por edad, se desahoga a menudo, ya sea en contra de Pigna – herida siempre abierta a pesar de los años transcurridos – ya para dejar traslucir su orgullo de clase, sin poder evitar cierto desaire hacia los que no pertenecen a ella, como hará en una carta dirigida a Tasso en 1555: «Ma così va chi a ingrato serve; ed è gran ventura che un vilmente nato nobilmente proceda»³⁹.

Los desahogos más íntimos los reserva a sus amigos con los que sabe que puede compartir no sólo anhelos literarios, sino los de su propio corazón, algo que ciertamente era de importancia capital para un hombre de una sensibilidad tan afectiva como Giraldi, sobre todo en la etapa de su “grave ed inferma vecchiezza”⁴⁰. Además de Bernardo Tasso y del humanista Pietro Vettori, será sobre todo el poeta Francesco Bolognetti el que reciba sus confidencias más íntimas. En una carta dirigida a este último le confía su angustia sobre un asunto más doloroso por tratarse de su única hija, Fulvia, y el de su desgraciado matrimonio:

[...] di molte cure, fra le quali mi è acerbissima questa della figliuola mia, per averla impiegata in messer Matteo, scoglio nel quale han fatto naufragio tutte le mie contentezze, per non curare costui né sé, né lla moglie, né utile, né onore, e consumare tutto il suo e non saper come, con poco onore e con continui miei travagli [...]⁴¹.

Giraldi se extiende en su discurso sobre la prodigalidad e inutilidad de su yerno, de tal forma que se ve obligado a excusarse por haberse explayado tanto con sus quejas: «onde me ne sto discontentissimo, non possendo avere questa piaga rimedio che la sani; ché non posso fare che non sfoghi con Vostra Signoria, come con un altro me, questo mio mortale affanno»⁴².

Agudos dolores físicos se añadieron a sus angustias familiares y

³⁹ *Ivi*, p. 273 (carta 74). Para Giraldi la vileza humana se presenta emparejada con un estrato social bajo, algo que se percibe también en sus personajes. Es el caso de Acaristo, al que calificará de “vil pagetto”.

⁴⁰ *Ivi*, p. 391 (carta 112). Carta dirigida al Duque Alfonso II para rogarle que interviniera en el interminable pleito que venía durando 14 años, ya a su favor ya en su contra, pero con el deseo de que concluyera el proceso, fuese cual fuese el resultado.

⁴¹ *Ivi*, p. 417 (carta 123).

⁴² *Ibidem*.

penurias económicas: la gota y la artritis lo atormentaron durante más de 20 años hasta el final de sus días. Giraldi mencionará sus dolencias, en más de una ocasión con sentido del humor, a lo largo de su epistolario, como en la carta de 14 de septiembre de 1556: «I medici gli han dato nome di gotta, ma io [...] non mi ha lasciato sino ad ora dare lor nome, e gli ho chiamati con l'universale, dolori»⁴³.

Pero sus cartas más dolorosamente emotivas son las de sus últimos años. Viudo, sin trabajo fijo por los avatares de la política educativa saboyana, que ceden al poder cada vez más creciente de los Jesuitas, con cinco hijos prácticamente a su cargo, la situación de Giraldi roza la penuria. Verdaderamente patéticas son sus cartas mendigando la exención de las tasas de viaje, peregrinando de ciudad en ciudad cuando había alcanzado ya la vejez, en esa etapa vital en la que sin duda se necesita más ternura, como comentaba Montaigne «or, la vieillesse a besoin de plus de tendresse». A pesar de ello, Giraldi no mostrará nunca signos de desfallecer en su fe en la Providencia Divina, ni en la capacidad de bondad del ser humano y, lo que es todavía más sorprendente en un hombre de su edad y achaques, su mente creadora sigue ideando nuevos retos, con un vigor y una pujanza propios de un hombre joven. Lo prueba al retomar, en su destierro, empresas que no había tenido tiempo de acabar por sus múltiples ocupaciones en Ferrara y al emprender, como hemos visto, otra nueva: escribir la “Historia de sus tiempos”; además, continúa y termina la redacción de las *Ecatommiti*, y se propone concluir su poema “Ercole” en honor de la Casa de Este. Con este último poema, Giraldi pretende obtener una justa revancha y sobre todo dar un mentis glorioso a Pigna. Deja constancia de ello en una carta de 1565, dirigida a Francesco Bolognetti, en la que – además de aludir de nuevo a sus dolencias – no olvida tener un recuerdo lleno de afectuosa gratitud hacia su Duque Hércules II.

Io penso di porre anch'io fine all'*Ercole* mio, per tanto tempo trallasciato (se non per altro, almeno in memoria dell'eccellentissimo Signore mio di felice memoria ed a confusione di chi tanto mi deveva e mi ha fatto il palese oltraggio, che ha manifestato a che rischio si pone chi si dà ad allogar gran beneficio in vile ed ingrato animo), se tanto mi potrò schermire da' dolori delle gotte, che mi affliggono il corpo, e dagli acuti

⁴³ *Ivi*, p. 294 (carta 80). Cfr. asimismo la carta 104, p. 377: «Ed io era molto fastidito, sì per ritrovarmi indisposto per la gotta, che ha indugiato per lo spazio di duo anni di darmi noia d'importanza per venirmi ora ad assalire fieramente in barca, sì per [...]».

stimoli delle cure che mi traffigono l'animo, che ritorni a porvi mano⁴⁴.

En este contexto, es de notar que cuando se dirige a Alfonso II, Giraldi conserva el mismo respeto protocolario que empleaba con el viejo duque. Sin duda un rasgo característico de su correspondencia es que nunca olvida aquello que preconiza al «joven caballero que quiere servir a un gran príncipe»: conservar sus “maniere cortese” y su “gentile ironia”. No olvidará hacer uso de ambas, ni siquiera cuando se queja del áspero clima piamontés y de la rudeza de sus gentes («Io mi vo comportando quanto meglio posso sotto questo cielo non molto amico alla natura ed all'età mia»⁴⁵), ni cuando se hacen casi insostenibles los dolores físicos de la gota y de la artritis que lo atormentaron durante más de 20 años, dolencias que despacha con velado sentido del humor: «Ma certi dolori che mi ha portati, non so se dir mi debba la mia mala ventura, o l'età, o le soverchie fatiche, mi han fatto sino ad ora inutile»⁴⁶.

Sin embargo, volviendo al tratamiento que otorga a Alfonso II, Giraldi nunca le llega a dedicar expresiones tan afectivas como las que utilizaba para dirigirse al padre de Alfonso, el Duque Hércules II. El afecto que le unía a este último se pone incluso de manifiesto en las cartas que le dirigió en latín, siempre más formales por su propia naturaleza. En ellas, Giraldi se despide de su Señor haciendo uso de posesivos afectivos que evidencian una expresiva complicidad: «Vale, decus meum, [...] tui Gyraldi [...]»⁴⁷.

Las “maniere cortese” de Giraldi se dejarán sentir incluso con Pigna, cuya actuación efectivamente envenenó la vida del ferrarés durante más de 20 años, pero al que sin embargo siempre trata de “figliolo”. Es de notar su generosidad al considerarlo como a un hijo pródigo hasta el punto de que Giraldi, ya viejo, enfermo y en el destierro, se desahoga con él de sus dolores con total confianza. Será también a Pigna a quien encargue – junto con su hijo Cinthio – que le resuelva unos asuntos pendientes en Ferrara en una carta fechada en 1571: «Cynthium filium meum ad te mitto, qui tecum, meo nomine, de iis aget quae imminent et ad te scribere adversa prohibet valetudo»⁴⁸. Es

⁴⁴ *Ivi*, p. 405 (carta 117).

⁴⁵ *Ivi*, p. 417 (carta 123).

⁴⁶ *Ivi*, p. 294 (carta 80).

⁴⁷ *Ivi*, p. 116 (carta 11).

⁴⁸ *Ivi*, p. 430 (carta 129).

significativa la cariñosa despedida de Giraldi en la que le recuerda cómo siempre lo considera como a un hijo: «qui te [...] in carissimi filii dilexit loco»⁴⁹.

Conclusiones

Esta correspondencia giraldiana que hemos rastreado cubre un espacio de tiempo de más de 30 años, pero asombra el vigor mental de Giraldi y su ímpetu de luchador que conserva a lo largo de toda su vida. Desde un juvenil y prometedor Cinthio, conocedor ya de la envidia que suscitaba, pero lleno de un justo sentimiento de su valía, que se entrega con entusiasta generosidad en todos los debates culturales del momento, hasta un Giraldi disminuido y apaleado – tanto por sus dolores físicos como por la edad y los embistes de la fortuna – pero con una mente siempre joven, “acris et vivax”, dispuesto a acometer y a llevar a término nuevas empresas.

En su epistolario se nos muestra exquisitamente atento a las necesidades ajenas, quedando postergados sus propios deseos y aspiraciones, y haciendo abstracción de sus preocupaciones angustiosas para acercarse a las de los demás. Lo hará desde las situaciones más nimias, como cuando minimiza sus propias obras para explayarse en los méritos ajenos (por ejemplo en las cartas a Bernardo Tasso y a Bolognetti), hasta en las más duras de la vida, como es la muerte y el dolor ante la pérdida de un ser querido.

Su empatía se refleja a lo largo de todo el epistolario. De hecho, este saber poner las situaciones ajenas por pasiva, podríamos decir, es una constante en todas sus actuaciones y es también lo que le hace tomar partido sistemáticamente por los que considera más desprotegidos: los hijos frente a la autoridad despótica de algunos padres; las mujeres en una sociedad eminentemente masculina y jerarquizada; los perseguidos por cualquier causa.

Con todo, también esta misma correspondencia giraldiana nos ha permitido constatar la angustia de los últimos años de Giraldi, que quedan perfectamente sintetizados en la amarga y dolorida reflexión que su hijo Celso, el único de los seis que le sobrevivió varios años, publicó en el prólogo a la edición completa de las tragedias de su pa-

⁴⁹ *Ibidem.*

dre, una edició que havia preparat amb filial carifio: «ebbe anco una vita tragica, tutta d'angoscie ed acerbità ripiena e colma»⁵⁰.

Para concluir y rescatando la frase que habíamos elegido para dar título a nuestro estudio, el análisis del *Carteggio* corrobora la calificación de Giraldi recogida en aquella frase erasmiana pensada en principio para Tomás Moro: «un hombre para con todos los hombres y un hombre para todas las horas». De hecho, salvando las distancias y guardando todas las proporciones, no cabe duda de que existe cierto paralelismo entre ambas figuras. Uno y otro fueron llamados por su prestigio intelectual a ejercer altos cargos diplomáticos del Estado, ambos sufrieron desgracias y desengaños (mucho más dramático en el caso de Tomás Moro porque perdió la vida por su fidelidad a sus principios morales) y ambos fueron recordados por sus contemporáneos por su bondad e integridad.

IRENE ROMERA PINTOR
(Universitat de València)

⁵⁰ Dedicatoria a las tragedias, 1583.

JEAN BALSAMO

Les Dialogues philosophiques traduits de Giambattista Giraldi Cinzio et leur contexte français

This topic argues that the translation of Giraldi's three *Dialoghi della vita civile*, published in a bilingual edition in Paris (L'Angelier, 1583), was a turning point in Chappuys' productive career, in the seeking of new patronage, but in the same time was a delusive experience in the publisher's catalogue: this new essay of moral literature did not find space between more prominent translated Italian texts in the field of trattatistica civile and Montaigne's recent *Essays*.

Les trois *Dialoghi della vita civile* furent publiés en 1565 dans le cadre des *Ecatommithi*, en tête de la seconde partie des nouvelles. Ils comportaient une dédicace particulière au prince de Piémont, le jeune Charles-Emmanuel, alors âgé de trois ans, l'ensemble du recueil étant dédié au duc de Ferrare, Alphonse II¹. Ils firent l'objet d'une traduction française séparée, due à Gabriel Chappuys, qui fut publiée en une édition bilingue par le libraire-éditeur parisien Abel L'Angelier, au mois de septembre 1583. Le volume venait après la traduction du *Premier volume des cent excellentes nouvelles* traduit par le même Chappuys et publié au mois de juin, et il précédait le *Second volume des cent excellentes nouvelles*, publié au mois de février de l'année suivante. L'ensemble connut une seconde émission – et nullement une réimpression ou une réédition, contrairement à ce que l'on a pu affirmer – à la date de 1584. Avec la version bien connue de l'*Orbecche-Oronte*, adaptée par Jean-Edouard du Monin, qui fut publiée l'année suivante, en 1585 dans le recueil *Le Phoenix*, ces titres introduisirent le nom et l'œuvre de Giambattista Giraldi Cinzio dans le panorama des lettres françaises de l'époque². Cette conjonction, en trois années, de deux traductions

¹ G. B. GIRALDI CINZIO, *La Seconda parte degli Hecatommithi nella quale si contengono tre dialoghi della vita civile*, Mondovì, L. Torrentino, 1565, pp. 1-132.

² R. GORRIS CAMOS, 'Jean Baptiste Giraldi Cynthien Gentilhomme Ferrarois', *il Cinthio in Francia*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentilhuomo ferrarese*, actes du collo-

et d'une adaptation des *Ecatommithi*, des *Dialoghi* et de l'*Orbecche* a pu inciter la critique italienne à évoquer une «immediata e notevole circolazione delle opere del Giraldis in Francia»³, dans les versions originales et dans leur mise en français. Les choses toutefois demandent être regardées de plus près.

Les publications de Chappuys chez L'Angelier et celle de Du Monin sont distinctes, dans leurs intentions, leur diffusion et leurs auteurs: les deux traductions de Chappuys correspondent au travail d'un professionnel de la traduction et entrent dans le cadre de la politique éditoriale d'un libraire-éditeur. L'adaptation de l'*Orbecche*, en revanche, probablement publiée à compte d'auteur, était l'œuvre d'un érudit et d'un poète, une récréation poétique et dramatique, une expérimentation littéraire isolée jouant des ressources d'un sénéquisme sanglant, combinant par contamination le texte de la tragédie de Giraldis avec le récit homonyme tiré des *Ecatommithi*. Du Monin avait-il même consulté la traduction française? L'argument de sa pièce précise que «ce sujet se lit en l'Hecatomythi, ou cent contes Italiens» et semble exclure toute référence au titre de la traduction de Chappuys⁴. Il dédiait certes sa pièce au duc de Guise, père de Charles «Monsieur» de Lorraine, le dédicataire à qui Chappuys avait adressé les *Dialogues philosophiques*. Mais ce n'était là sans doute qu'une coïncidence liée au prestige d'une famille princière, à laquelle écrivains et traducteurs adressaient systématiquement leurs œuvres.

Les *Cent excellentes nouvelles*, les *Dialogues philosophiques*, l'*Orbecche* concentrent ce qu'on pourra considérer comme l'essentiel de la réception française de Giraldis⁵. Ils prennent sens moins dans leur relation à celui-ci et à sa réputation savante ou d'écrivain que dans un contexte spécifiquement français, au point de rencontre de trois perspectives complémentaires: d'une part, des travaux d'auteurs français, des italianisants, bons connaisseurs de l'italien et des lettres italien-

que, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI, M. TEMPERA, Firenze, L. S. Olschki, 2008, pp. 77-129.

³ *Dizionario biografico degli italiani* [notice de S. Foà], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, vol. 56, pp. 442-447.

⁴ J. E. DU MONIN, *Le Phoenix*, Paris, G. Bichon, 1585, f. 73. Sur l'auteur, voir J. P. BARBIER-MUELLER, *Jean Edouard du Monin voleur de feu ... d'artifice. Essai biographique*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXVI (2004) n. 2, pp. 311-330.

⁵ On rappellera, pour mémoire, que la traduction des *Cent nouvelles* par Chappuys eut elle-même une certaine réception anglaise, voir C. AZZOLINI, *Giraldis, Chappuys e Shakespeare: la fonte e il testo dell'Othello*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 221-227.

nes, et en particulier un traducteur de métier, qui bâtissait sa carrière sur l'exploitation systématique de ce fonds; d'autre part, la politique éditoriale des libraires parisiens, insignifiante dans le cas du modeste Guillaume Bichon, éditeur du recueil de Du Monin contenant l'*Orbecc-Oronte*, mais déterminante dans le cas de L'Angelier; enfin, de façon plus générale, les exigences propres à la culture française en langue vernaculaire, à la fois dans sa relation d'imitation et d'émulation aux lettres italiennes, mais surtout dans son développement propre, à travers la fiction narrative, en prose ou en vers, et l'essai d'une réflexion morale. Le cas de la nouvelle à l'italienne a été étudié et est assez bien connu. La tragédie, qui a fait l'objet d'une édition récente, est bien connue⁶. Je traiterai donc plus particulièrement du cas des trois *Dialoghi della vita civile*, qui n'ont guère été étudiés depuis les quelques pages que Louis Berthé de Besaucele leur avait consacrées en appendice à sa monographie sur l'auteur ferrarais, dans leur traduction, leur contexte éditorial, leur place dans la culture littéraire et philosophique française de leur époque⁷.

La traduction des Dialogues dans l'œuvre de Gabriel Chappuys

Par son auteur, Gabriel Chappuys (1546-c. 1613), la traduction des *Dialoghi della vita civile*, publiée sous le titre de *Dialogues philosophiques et très-utiles italiens et françois touchant la vie civile*, relève d'un mode particulier de traduction, comme elle s'inscrit dans un projet littéraire mis au service d'une ambition sociale. Chappuys en effet n'était pas un simple traducteur, un médiateur neutre entre le texte italien et une version française derrière laquelle il s'effacerait; il était le traducteur par excellence, un traducteur hors norme qui, dans les années 1575-

⁶ Pour une présentation de la pièce, on se reportera à J. E. DU MONIN, *L'Orbecc-Oronte*, éd. G. BANDERIER, «Théâtre français de la Renaissance», *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, II^e série, vol. 4, Firenze-Paris, L. S. Olschki-PUF, 2005, pp. 106-210, ainsi qu'à A. GABLE, *Du Monin's tragedy Orbecc-Oronte (1585). Its debt to Garnier and Giraldi Cinthio*, «Renaissance Drama», 11 (1980), pp. 3-25. On a pu supposer que la pièce italienne avait été jouée en France, E. FORSYTH, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Didier, 1962, p. 127 et pp. 255-260; R. GORRIS, *La poetica giraladiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 201-213.

⁷ L. BERTHE DE BESAUCELE, *J. B. Giraldi. 1504-1573. Etude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle. Suivie d'une notice sur G. Chappuys, traducteur français de Giraldi*, Paris, A. Picard, 1920.

1590 monopolisa en quelque sorte la production dans ce domaine, orientant et infléchissant le genre, en relation aux libraires lyonnais puis parisiens, selon des choix et dans des domaines particuliers.

Le XVI^e siècle a été le grand siècle de la traduction en France, dans ses différentes formes et quels qu'en aient été les résultats. Celle-ci, en tant que mode particulier de l'imitation, apparaît comme une pratique liée à l'apprentissage des lettres comme à l'invention poétique et rhétorique, en une conception belliqueuse, celle d'une prise de possession textuelle, d'une conquête d'œuvres littéraires étrangères et non pas comme un hommage rendu à une autre langue ou une autre littérature. Le but de la traduction, dans cet esprit, était moins de faire connaître à des lecteurs prévenus par un préjugé favorable les œuvres et les dernières productions des libraires transalpins que de faire servir celles-ci au développement d'une littérature française, à la fois nourrie des thèmes que lui offraient imitations et traductions, et lentement formée par ce travail sur elle-même que représentait le fait même de traduire et de plier à des formes plus subtiles d'expression et à des conceptions étrangères une langue dont tous déploraient encore la rudesse. Mais le XVI^e siècle peut aussi être considéré comme un siècle de traducteurs, au sens précis du terme, dans la mesure où il vit se développer une véritable profession, fondée sur une compétence particulière, accompagnant le développement des langues vernaculaires en même temps que l'activité éditoriale. C'est assez tardivement, vers 1550 seulement, qu'apparut la figure sociale du traducteur littéraire professionnel, qui vit ou cherche à vivre (assez modestement du reste) de sa plume, et dont la fonction et le champ d'activité se distinguent progressivement tout à la fois des autres pratiques non littéraires de traduction et des autres métiers du livre⁸. Une grande partie des traductions publiées à l'époque étaient des œuvres uniques, dues à un auteur amateur qui s'exerçait aux lettres. D'autres traductions, souvent les plus soignées, étaient le complément de l'activité de secrétaires ou d'interprètes au service des Grands. Enfin, certains libraires-éditeurs faisaient mettre en chantier des séries de traductions des langues anciennes et modernes, et ils fondaient sur elles leur «politique éditoriale», en confiant à des collaborateurs la charge de traduire des livres dont ils assuraient la distribution. Parmi ceux-ci, Gabriel Chappuy, dont l'activité hors norme dépassait en termes quantitatifs tout

⁸ M. SIMONIN, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

ce qui se faisait alors. En quarante ans de carrière, dont vingt années très actives, à Lyon et à Paris, il concentra sous son nom l'essentiel des traductions de l'italien et de l'espagnol. Mais si les procédés stylistiques qui permettaient un travail en série destiné à alimenter en nouveautés le marché éditorial firent de la traduction un genre particulier, soumis à des lois spécifiques, ils contribuèrent aussi, paradoxalement, à discréditer ce genre et à faire oublier la contribution de premier plan qu'il avait offerte à la culture française de son temps, par l'originalité, le caractère novateur ou l'importance littéraire et spirituelle des ouvrages traduits, mais le plus souvent traduits à la hâte.

Chappuys publia soixante-dix traductions, dont près de quarante de l'italien⁹, auxquelles s'ajoutaient une dizaine d'ouvrages personnels, le plus souvent des compilations ou des traductions dissimulées, ainsi que quelques pièces de vers et des contributions à des ouvrages collectifs, le tout à un rythme de plus en plus soutenu, qui culmina entre 1584 et 1586, avec une dizaine de publications avérées par an, représentant plus de 8000 pages de format in-8:

1582: *Les Actes des apostres par figures*, Lyon, E. Michel

1582: *Les Figures de la Bible*, Lyon, Honorat

1582: L. Ariosto, *Les Cinq chants*, Lyon, Honorat

1582: J. de Montemayor, *La Diane (seconde et troisième parties)*, Lyon, Cloquemin

1582: A. de Torquemada, *Hexaméron*, Lyon, A. de Harsy

1583: *L'Enfer des Ingrats*, Lyon, B. Honorat

1583: 19-31 janvier: G.B. Pescatore, *La Suite de Roland furieux*, Lyon, Honorat

1583, 31 mai-22 juin: Panigarola, *Leçons catholiques*, Lyon, Stratius & Tardif

1583, 5 juin-21 juin: Giraldi, *Les Cent excellentes nouvelles*, Paris, L'Angelier

1583: 10-16 septembre, Giraldi, *Dialogues philosophiques*, Paris, L'Angelier

1583-1584, 21 juin-février: Giraldi, *Second volume des Cent excellentes nouvelles*, Paris, L'Angelier

1583: Alvisé Pasqualigo, *Lettres amoureuses*, Paris, L'Angelier [ouvrage perdu]

1583-1584, 20 novembre-6 avril: Cesare Rao, *Lettres facétieuses*, Lyon, Stratius & Tardif

⁹ Recensées dans J. BALSAMO, V. CASTIGLIONE MINISCHETTI, G. DOTOLI, *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, Fasano-Paris, Schena Editore-Hermann Editeurs, 2009.

- 1583, 20 novembre: Domenico Delfino, *Le Sommaire de toutes les sciences*, Lyon, Tardif [ouvrage perdu]
 1584: Alessandro Sardi, *Suite de l'histoire des inventions*, Lyon, J. Stratius
 1584, 15 janvier: Cornelio Musso, *Les Sermons*, G. Chaudière
 1584, 1^{er}-3 février: Leonardo Fioravanti, *Miroir universel des arts et sciences*, Pierre Cavellat
 1584, 11 avril: *Les Facétieuses journées*, J. Houzé
 1584, 15 mai: Cornelio Musso, *Les Sermons, tome second*, G. Chaudière
 1584, 1^{er} juin: Mario Equicola, *Les Six livres de la nature d'amour*, J. Houzé
 1584, 30 novembre-7 décembre: Remigio Nannini, *Considérations civiles*, Paris, L'Angelier
 1584: Boccace, *La Fiammette*, L'Angelier
 (Les dates correspondent aux prises de privilèges, aux épîtres de dédicace ou aux achevés d'imprimer).

Cette production est telle qu'on pourrait se demander si Chappuys ne dirigeait pas en fait un véritable atelier de traductions.

Une vue d'ensemble, permise par la bibliographie des œuvres de Chappuys, en cours de publication par les soins de Marc Dechaud, fait apparaître la variété et la diversité des œuvres traduites, leur caractère de nouveauté, l'attention portée par le traducteur et les libraires pour lesquels il travaillait à rendre en français les livres récents, les plus originaux et les plus importants qui venaient de paraître en Italie et en Espagne; elle confirme ainsi la connaissance que le traducteur avait, non pas de l'activité littéraire proprement dite, mais de l'activité éditoriale, à Venise comme à Madrid, sinon à Mondovì; sa traduction de Giraldi en effet semble avoir été établie non pas sur l'édition originale confidentielle de 1565, mais sur la version vénitienne de 1574, qui porte pour la première fois le titre *Ecatommithi overo Cento novelle*.

Cette bibliographie révèle enfin la cohérence de cette œuvre de traducteur et de vulgarisateur. La traduction des *Ecatommithi* prend place dans une suite ininterrompue de versions de textes narratifs, ouverte dès 1577 par les suites de *Primaléon* et d'*Amadis*; elle trouve son pendant, la même année 1584, avec la publication des *Facétieuses Journées*. De la même manière, sa version du *Courtisan* de Castiglione était complétée par celle de la *Civile conversation* de Stefano Guazzo, publiée la même année 1579, en concurrence avec celle de François de Belleforest, et c'est probablement en relation avec ces deux œuvres que doit se comprendre la traduction des *Dialogues philosophiques*, que l'on a pu mettre en relation également avec une autre suite d'ouvrages «de di-

vulgarisation des connaissances»¹⁰. La traduction des *Sermons* de Cornelio Musso entraîna celle des *Sermons* de Francesco Panigarola, qui furent suivis de la traduction de l'*Art de prescher* du même auteur, puis des *Sermons* de Gabriele Inchino et d'autres prédicateurs tridentins. De façon plus nette encore, la spiritualité espagnole et les ouvrages de Juan de Avila, d'Alphonse de Madrid ou de Louis de Grenade, trouvèrent un subtil complément profane dans la version de *Guzman d'Alfarache*, le génial roman picaresque de Matteo Alemán, fondé sur la conception augustinienne de la grâce et du repentir, que Chappuys publia en français, dès 1600, un an à peine après l'édition originale espagnole. La bibliographie de Chappuys fait enfin apparaître d'étonnants succès de librairie, qui permettent de recomposer en termes moins scolaires le panorama des lettres françaises sous Henri III et Henri IV: les quelque neuf éditions en 18 émissions d'*Anacrise* (1580) traduit de Juan Huarte par exemple, celles de la traduction des *Colloques* de Mathurin Cordier, et surtout celles des *Leçons catholiques* de Panigarola, mettent en lumière, par contraste, le peu de succès ou du moins la dimension confidentielle et peut-être expérimentale des recueils narratifs ou de certaines traductions littéraires, dont précisément les traductions de Giraldi. Vue dans son ensemble, l'œuvre de Chappuys apparaît ainsi comme une œuvre au sens propre du terme, fût-ce celle d'un traducteur, jusque dans ses travaux personnels, dans son évolution et dans sa continuité, en élargissant la double perspective narrative et italianisante trop étroite dans laquelle elle avait jusqu'ici été considérée, et qui, par un faux effet de perspective, a longtemps conduit à faire de quelques titres emblématiques la conséquence visible de l'*influence* italienne sur la culture française.

Les *Cent excellentes nouvelles* et les *Dialogues philosophiques* de Giraldi sont les deux premières traductions de Chappuys publiées à Paris; elles sont liées à son établissement dans la capitale, seconde étape de sa carrière, et elles correspondent à la politique éditoriale d'un grand libraire du Palais. Mais, compte tenu des dates de leur publication, peu après l'arrivée de Chappuys, au printemps de 1583, elles avaient probablement été élaborées dès l'année précédente à Lyon, où le traducteur travaillait alors dans différents ateliers. Recommandé par la version d'un ouvrage religieux, Chappuys avait été appelé à Paris pour poursuivre un chantier laissé inachevé par la mort de Fran-

¹⁰ P. DE CAPITANI, *Un traducteur de textes italiens à la fin de la Renaissance: Gabriel Chappuys*, in *La Lettre, le secrétaire, le lettré de Venise à la cour d'Henri III*, «Filigrana», vol. 6 (2000), 1, pp. 193-194.

çois de Belleforest, la traduction des *Sermons* de Musso. Il apportait sa compétence linguistique aux libraires parisiens, et il chercha en même temps à se faire connaître des cercles lettrés de la capitale. Les différentes traductions qu'il publia en 1583-1584 correspondent ainsi, d'un côté, à des commandes spécifiques (G. Chaudière) et de l'autre à des travaux personnels ou du moins dont il avait eu l'initiative et qu'il proposait à des libraires dont ils pouvaient enrichir les collections (A. L'Angelier).

De surcroît, à titre personnel, Chappuys, ainsi qu'il n'avait pas cessé de le faire à Lyon, jouait systématiquement des dédicaces, non plus adressées aux marchands qui avaient été ses premiers protecteurs, mais à des Grands. Il dédia ainsi ses traductions de Giraldi à trois personnages de premier plan, suivant en cela l'exemple même de l'auteur ferrarais qui avait adressé chacune des parties de son recueil à un destinataire particulier. Le premier volume des *Cent excellentes nouvelles* était offert à la comtesse de Clermont, qui tenait le plus brillant salon littéraire de la capitale; Chappuys faisait son éloge, en la comparant à Costanza Sforza et aux autres Dames savantes d'Italie. Faut-il sans doute d'avoir reçu de celle-ci l'appui souhaité, il adressa le second volume au duc d'Épernon, en même temps que le *Miroir universel* de Fioravanti. Les *Dialogues philosophiques* enfin furent dédiés au prince de Joinville, alors âgé de 12 ans¹¹. Cette dédicace, datée du 16 septembre 1583, entre dans une explicite démarche de sollicitation et suit la topique du genre. Chappuys à vrai dire ne demande rien; il doit, dans une première étape, chercher à se faire connaître d'un personnage dont lui-même n'est pas connu. Il se réclame ainsi de l'oncle du dédicataire, le duc de Mayenne, qu'il avait rencontré quelques années plus tôt à Lyon et à qui il avait alors présenté quelques poèmes en forme d'anagramme. Dans sa dédicace, Chappuys ne donne aucune justification de son choix, qui obéit à des raisons de prestige, sans qu'il mette en évidence un lien particulier, d'affinité ou d'intérêt, entre le dédicataire, l'auteur italien et le texte traduit. Au contraire même; reprenant un élément topique du genre, destiné à prévenir toute équivoque, il rappelle que si les *Dialogues* proposent une leçon morale et sont destinés à instruire la noblesse, le prince n'a pas à être instruit car il possède toutes les vertus que le livre cherche à former, de même qu'il

¹¹ Charles de Lorraine-Guise (1571-1640), aîné des quatorze enfants du duc Henri de Guise et de Catherine de Clèves. Il devint chef de la maison de Guise après l'assassinat de son père par Henri III. Retenu prisonnier à Tours, il ne put s'échapper qu'en août 1591 pour rejoindre les ligueurs à Paris.

a déjà reçu la meilleure éducation et la plus digne de son rang. Sur ce point aussi, Chappuys paraphrasait simplement une partie de la dédicace originale adressée au prince de Piémont, à qui Giraldi avait pris soin de préciser qu'il offrait ce texte, «*non già per aggiungere cosa alcuna alla reale educatione*»¹². Le dédicataire de l'ouvrage ne se confond pas avec son destinataire ni avec son lecteur; il assume la fonction de garant, son rôle est de protéger l'ouvrage de son prestige, de susciter un intérêt pour lui, fondé sur une forme de mimétisme social. Dans une autre dédicace, Chappuys rappelait: «car voyant le titre d'un livre, on tourne incontinent le feuillet pour voir à qui on le dédie»¹³. La dédicace a un rôle fonctionnel; elle s'adresse à une personnalité plus qu'à une personne.

La relation au prince de Joinville toutefois peut apparaître moins impersonnelle qu'il n'y paraît et d'une manière plus justifiée, à la fois en rapport à l'expérience du voyage d'Italie, dont la traduction du dialogue de Giraldi, selon Chappuys, devait dispenser les nobles français, et en rapport à Ferrare. Le prince de Joinville, au moment où le traducteur lui adressait sa dédicace, venait de rentrer de Ferrare, où il avait séjourné à la cour du duc Alphonse, son grand oncle¹⁴. À cette occasion, Torquato Tasso avait composé pour lui un sonnet, recueilli dans la quatrième partie de ses *Rime e prose* (Venise, Vasalini, 1586). Le prince de Joinville, en effet, ce que Chappuys ne pouvait pas ignorer, était le petit-fils d'Anne d'Este, elle-même née en 1531, fille d'Hercule d'Este et de Renée de France, et partant, sœur du duc Alphonse, le dédicataire principal des *Ecatommithi*. Elle avait épousé par procuration à Ferrare, au mois de septembre 1548, François de Lorraine-Guise, alors duc d'Aumale¹⁵. Ce fut à l'occasion de ces noces, mais à une date non précisée, que Giraldi avait fait représenter ses *Antivalomeni*¹⁶. Cette tragédie à *lieto fine*, célébrant le triomphe de l'amour, développait

¹² G. B. GIRALDI CINZIO, *La Seconda parte degli Hecatommithi...*, cit., épître au prince de Piémont, f. ***3.

¹³ J. BALSAMO, *Les traducteurs français d'ouvrages italiens et leurs mécènes (1574-1589)*, in *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, actes du XXVIII^e colloque international d'Études humanistes de Tours, Paris, Promodis, 1988, pp. 122-132, en particulier p. 123.

¹⁴ C. MAGONI, *I Gigli d'oro e l'aquila bianca. Gli Estensi e la Corte francese tra '400 e '500: un secolo di rapporti*, Ferrara, «Deputazione provinciale di storia patria. Atti e memorie», serie IV, vol. 18, 2001, p. 135.

¹⁵ Sur ces noces, voir L. ROMIER, *Les Origines politiques des guerres de religion. I. Henri II et l'Italie (1547-1555)*, Paris, Librairie académique Perrin, pp. 57-77.

¹⁶ R. GORRIS, *La poetica giraladiana dell'orrore...*, cit., p. 205; G. B. GIRALDI, *Gli*

un sujet qui fut repris dans la nouvelle IX, 2 des *Ecatommithi*; elle correspondait parfaitement à la célébration des noces princières. Anne d'Este joua elle-même à la cour de France le rôle d'une princesse lettrée et, selon les historiens, elle renforça étroitement les liens, politiques et artistiques, avec la cour de Ferrare. Après l'assassinat de son époux, en 1563, elle se remaria avec Jacques de Savoie-Nemours et prit une part active au cours de la Ligue. Elle mourut à Paris en 1607. En 1583, au moment de la dédicace de Chappuys, les relations entre les Guises et la cour de Ferrare étaient particulièrement étroites, Ferrare représentait un enjeu majeur pour les princes lorrains champions du parti catholique: le duc en effet était sans enfant et ils pouvaient espérer bénéficier de sa succession, en la personne même du prince de Joinville, explicitement reconnu comme un des héritiers possibles¹⁷. On ne trouvera toutefois dans le texte de Chappuys aucune allusion à ces questions et ces enjeux politiques.

Les Dialogues philosophiques dans le catalogue L'Angelier

L'ordre de publication des traductions de Giraldi s'explique aisément. Chappuys avait traduit le premier volume des *Ecatommithi*, puis les *Dialoghi* qui ouvrent le second volume, enfin la suite du second volume; il ne semble pas s'être servi d'une édition séparée des *Dialoghi*, même si le privilège de l'ouvrage, daté du 9 septembre 1583, est distinct de celui qui couvre les *Cent excellentes nouvelles*, daté du 21 juin. L'acte avait été pris par le libraire parisien Abel L'Angelier. Le document, qui garantit la diffusion commerciale, ne donne aucune précision sur l'initiative à l'origine de la traduction et la part respective du traducteur et du libraire dans ce choix. Il est probable, en relation avec ce que l'on connaît des pratiques de chacun d'eux, que l'initiative de traduire les ouvrages de Giraldi revenait à Chappuys, alors à Lyon, et que celui-ci aurait proposé ses textes *in progress* à L'Angelier, qui à son tour aurait pris en charge leur édition et leur diffusion. En 1583 en effet, Chappuys n'était pas un collaborateur du célèbre éditeur installé au «Premier pilier de la Grand'Salle du Palais». Il le devint, pour deux ans et sans exclusivité, à l'occasion de ses traductions de Giraldi, qui marquaient le début de leur provisoire association. Ces

Antivalomeni, éd. I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. XIX.

¹⁷ C. MAGONI, *I Gigli d'oro e l'aquila bianca...*, cit., p. 147.

deux traductions en effet, par leur sujet, pouvaient plaire au libraire et entrer dans ses collections, sans qu'elles fussent des commandes.

L'Angelier a pu être considéré comme le principal libraire «italianisant» à Paris. Il avait bâti sa réputation depuis le début des années 1570 sur un catalogue composé en premier lieu de traductions de l'italien, d'abord des réimpression d'ouvrages plus anciens livres de droits, puis des ouvrages nouveaux, que lui procuraient des traducteurs occasionnels et un véritable traducteur de métier, Pierre de Larivey. Ce dernier publia chez lui, entre 1575 et 1581, plusieurs titres qui connurent un certain succès. Chappuys arrivait au bon moment à Paris, alors que Larivey, pourvu d'un canonicat à Troyes, s'était retiré de l'activité littéraire. D'une certaine manière, les ouvrages de Giraldi traduits par Chappuys s'inscrivaient à la suite des traductions de Larivey: les *Cent excellentes nouvelles* se comprennent dans la continuité des *Facétieuses nuits* de Straparola, de mêmes que les *Dialogues philosophiques* pouvaient compléter *L'Institution morale* d'Alessandro Piccolomini. Ils constituaient précisément ce que L'Angelier recherchait alors, des nouveautés éditoriales, en l'occurrence des traductions d'un auteur italien pour ainsi dire inconnu en France, dans deux domaines qui intéressaient particulièrement le public qui fréquentait la boutique du Palais et qu'il cherchait à compléter: d'un côté la fiction narrative en prose, de l'autre, la littérature de civilité, esquisse d'une littérature morale à la française destinée aux Dames et aux gentilshommes. C'est dans un même contexte que l'on peut également comprendre le choix d'une édition bilingue pour les *Dialogues philosophiques*. L'ouvrage se prêtait parfaitement à une utilisation didactique, sa leçon morale se complétant d'un exercice linguistique. Ce choix avait peut-être été déterminé par une suggestion de Chappuys lui-même, dont un libraire lyonnais avait donné quelques années plus tôt une édition bilingue du *Cortegiano*, qui renouvela le genre¹⁸. Reprenant cette suggestion, voire même comme s'il avait voulu esquisser une nouvelle collection, L'Angelier publia quelques mois plus tard une édition bilingue de la *Fiammetta* de Boccace, procurée par Chappuys, qui proposait comme modèle de langue, adressé «aux nobles et vertueuses Dames», un roman sentimental qui était également un texte italien classique, et ce n'est sans doute pas un hasard s'il finit par rééditer le *Cortigiano* bilingue,

¹⁸ N. BINGEN, *Le Maître italien (1510-1660). Bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de langue française, suivie d'un répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles, Van Balberghe, 1987.

en 1592, à un moment où il avait définitivement rompu avec Chappuys.

Les deux titres de Giraldi s'inscrivaient ainsi au point de rencontre de la carrière de Chappuys et la politique éditoriale de L'Angelier, comme des essais de librairie¹⁹. C'est en ces termes qu'il faut les comprendre, comme des œuvres de circonstance, comme des œuvres expérimentales et provisoires, qui ne portent pas leur propre fin, mais complètent des séries engagées et annoncent d'autres œuvres dues à d'autres traducteurs. Les *Dialogues philosophiques* furent suivis par deux ouvrages de civilité traduits par Antoine Le Fèvre de La Boderie: en juillet de la même année, le *Traicté de la noblesse*, une traduction du *Nennio, nel quale si ragiona della nobiltà*, de Giovanni Battista Nenna, adressée aux «Vrais gentils-hommes français», et l'année suivante, avec un privilège du 2 décembre 1583, le *Dialogue de la noblesse*, traduction du *Forno ovvero della nobiltà* du Tasse²⁰.

L'imprimeur des deux traductions n'est pas connu. Le format in-12 est original et constitue une quasi-nouveauté à cette date dans le catalogue L'Angelier. Ce format distingue le volume des *Dialogues philosophiques* de ceux des *Cent excellentes nouvelles*. Le texte est découpé en paragraphes, qui correspondent au sens et qui en même temps servent à assurer la correspondance approximative entre les deux versions en regard, la traduction française, d'un style moins concis que l'original italien, prenant plus de place sur la page. Le texte italien comporte des coquilles; Chappuys s'en expliqua dans l'avis au lecteur accompagnant l'édition de *La Fiammette*. Les dernières lignes du texte français des *Dialogues* sont imprimées en petit corps, pour tenir sur la page 474, témoignant d'un mauvais calibrage ou d'une mesure d'économie, qui confirme que l'impression avait été faite en hâte, ou que pour ce coup d'essai, le libraire était déterminé à limiter ses coûts. On notera surtout l'absence de manchettes et d'une table en forme de lieux communs. Tel quel, le livre n'était pas adapté au but didactique qu'il revendiquait, celui d'un ouvrage de morale, au contraire de la belle édition italienne soigneusement imprimée par Torrentino, avec

¹⁹ Les différentes émissions sont décrites par J. BALSAMO & M. SIMONIN, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la Veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, n^{os} 85, 86, 109, 110, 111.

²⁰ D. COSTA, *La prima traduzione francese del Forno tassiano: il Dialogue de la Noblesse di Antoine Le Fèvre de La Boderie*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di M. MASOERO, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 221-231.

un caractère raffiné, parfois difficile à lire, mais pourvue de ces manchettes si utiles, à la fois aides à la lecture et aides à la conceptualisation, permettant la mise des notions en «lieux communs».

La traduction française reprend la totalité du texte italien; toutefois Chappuys abrège considérablement le prologue, résumant en quelques lignes, en français, la *cornice* des *Ecatommithi*, pour commencer, *in medias res* (p. 7 de l'édition italienne), avec l'évocation des débats des philosophes concernant la vie civile. La traduction est littérale et suit des modes de traduire qui ont été bien étudiés²¹. Chappuys en particulier renonce à traduire les *canzoni* qui concluent les dialogues et les nouvelles «à cause qu'on ne peut leur donner en nostre langue la grâce qu'elles peuvent avoir en Italien». Cette pratique ressortit à la fois au système particulier du traducteur et à une conception plus générale de réticence à l'égard de la traduction des vers, réservée à des essais ponctuels. Toutefois, les vers italiens non lyriques et non rimés de Giraldi, eux-mêmes déjà traduits de l'épître aux Pisons d'Horace, sont rendus en vers français:

*Il Giovane, ch'anchor non metta barba,
Tosto, ch'è fuor della custodia altrui,
Gode di haver cavalli, et di haver cani,
Et con lor girsi per gli herbosi campi,
Atto è a piegarsi, come cera, il [1565 al] vitio
Et si dimostra à chi il riprende acerbo,
Tardi è conoscitor dell'util suo,
Et allo spender, fuor di moda, largo,
Hà il core altiero, et pien di desideri,
Et quel, che dianzi amò, tosto disfama²².*

Le jeune homme n'ayant encor barbe au menton
(Lequel se frise encor d'un tendrelet coton)
Delivré de celui qui en avoit la charge
Pour aller s'esjouir au champ herbu et large,
Est bien aise d'avoir des chiens et des chevaux:
Comme cire, il se plie aux vices et aux maux,
Envers son repreneur, il a un cœur hostile,
Il recognoist trop tard ce qui luy est utile,
Il est, trop volontiers, à dépendre excessif,

²¹ G. CHAPPUYS, *Les Facétieuses Journées*, édition établie et annotée par M. BRIDEAUX, Paris, H. Champion, 2003, pp. 153-163; P. DE CAPITANI, *Un traducteur de textes italiens à la fin de la Renaissance...*, cit., pp. 89-115, en particulier, pp. 107-113.

²² G. B. GIRALDI CINZIO, *La Seconda parte degli Hecatommithi...*, cit., pp. 68-69.

Il a le cœur hautain, plein d'un desir lascif,
Et à ce qu'il aymoît, soudain il porte haine²³.

*Inberbus iuuenis tandem custode remoto
Gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi,
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilum tardus provisor, prodigus aeris,
Sublimis cupidusque et amata relinquere pernix²⁴.*

C'est dans ce contexte éditorial et en termes éditoriaux que peuvent donc s'apprécier les deux traductions de Giralaldi, et en particulier les *Dialogues philosophiques*. La traduction des *Dialogues philosophiques* reste un assez livre rare, comme les deux tomes des *Cent excellentes nouvelles*. Cette rareté relative ne permet pas d'inférer du tirage ni de la diffusion réelle. Elle ne signifie pas non plus que les livres n'auraient pas eu de lecteurs français. L'exemplaire des *Dialogues* conservé à l'Arsenal, outre la marque du bibliothécaire Nyon, porte un ex-libris manuscrit de Claude Guiot, celui des *Cent excellentes nouvelles*, avant d'appartenir à la comtesse de Verrue, grande bibliophile du XVIII^e siècle qui goûtait en particulier la fiction romanesque, avait été acquis par un certain Claude Bourgeoys. Mais il convient de prendre en compte la logique du collectionnisme et de la bibliophilie, qui mettent en valeur des ouvrages rares pour leur seule rareté, au risque pour nous de surestimer la réception *littéraire* de ceux-ci.

Replacées dans le contexte de la nouvelle italienne en France, les *Cent excellentes nouvelles* représentent moins un cas de réception que la fin d'une réception liée à un genre particulier dont elles marquent l'épuisement. Après 1580 en effet, les grands modèles narratifs italiens n'étaient plus une nouveauté et le goût avait changé. En 1584, la même année que le second tome des *Cent excellentes nouvelles*, Chappuys fit paraître ses *Facétieuses Journées*, un recueil narratif publié sous ses initiales, mais qui était en fait une adaptation des *Cento novelle scelte* (1561) de Francesco Sansovino²⁵. Le titre lui-même était une claire référence au recueil de Straparola, traduit par Larivey et publié chez L'Angelier. Manifestement, L'Angelier, en homme d'affaire avisé con-

²³ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialogues philosophiques et très utiles Italien-François*, trad. G. CHAPPUYS, Paris, A. L'Angelier, 1583, p. 130.

²⁴ Q. HORATIUS FLACCUS, *De arte poetica liber*, vv. 160-165.

²⁵ G. CHAPPUYS, *Les Facétieuses Journées*, cit., pp. 165-167; L. BERTHE DE BESAUCELE, J. B. Giralaldi..., cit., p. 271, qui prend encore *Les Facétieuses Journées* pour un ouvrage original, en ignorant sa source.

naissant le marché, n'avait pas pris le risque d'éditer le recueil narratif de Chappuys, qui connut une diffusion confidentielle et ne fut jamais réédité. Il s'agissait d'un échec, qui à la fois mettait en lumière les défauts littéraires du traducteur et de son écriture trop hâtive, et d'autre part qui révélait aussi l'obsolescence d'un genre, incapable de toucher les nouveaux publics mondains. La traduction des *Cent excellentes nouvelles* de Giraldi ressortissait encore à cette intention facétieuse, ainsi que Chappuys le précise dans son épître à la comtesse de Clermont, en vantant le seul pouvoir de divertissement du recueil de nouvelles dans son ensemble, sa traduction servant à «derider le front, serrer la face, et donner congé à la mélancolie», selon une topique de l'utilité, à portée commerciale, qui correspondait encore à certaines de ses traductions de la période lyonnaise. Toutefois, Chappuys était conscient d'une évolution. Ce n'est pas un hasard s'il prit soin d'indiquer sur le titre, non sans contradiction mais en comprenant plus justement la véritable portée littéraire du recueil de Giraldi, qu'il s'agissait d'«histoires tragiques», les rangeant dans un genre nouveau, mis à la mode quinze ans plus tôt par François de Belleforest dans ses suites aux *Nouvelle* de Bandello. Ce genre lui-même conservait une certaine capacité de séduction et même de renouvellement, ainsi que l'attestent à la fois la longue durée éditoriale des *Histoires tragiques* de Belleforest et les créations françaises originales dans le premier tiers du XVII^e siècle. Les *Cent excellentes nouvelles* en revanche, hésitant entre deux intentions esthétiques, facétieuse ou tragique, semblent avoir disparu à peu près complètement du panorama éditorial et littéraire français.

Les Dialogues de Giraldi et la littérature morale en France

Le problème lié à la réception des *Dialogues philosophiques* se pose en termes différents de ceux des *Cent excellentes nouvelles*. En tant que manuel de langue bilingue, l'ouvrage ne rencontra guère de succès et ne fut pas réimprimé. Il n'en rencontra pas davantage en tant qu'ouvrage de civilité. Cet insuccès, pour autant qu'on puisse en juger, n'était pas dû au sujet traité par Giraldi, qui était parfaitement en phase avec le développement de la littérature morale sous le règne de Henri III; il était dû à des effets de concurrence, à la fois au sein même du catalogue L'Angelier, et face à des ouvrages français de même nature, qui mettaient en lumière l'obsolescence ou du moins les inflexions d'un genre, le dialogue à portée didactique dans sa relation avec une nouvelle forme de conversation civile.

L'ouvrage original, sous le titre de *Tre Dialoghi dell'allevare ed ammaestrare i figliuoli nella vita civile* avait été composé par Giraldi vers 1550, avant d'être intégrés dans les *Ecatommithi*. Les interlocuteurs sont les personnages de la *cornice* et les narrateurs des nouvelles, Fabio, Lelio, Torquato, des gentilshommes romains. Réfugiés à Gênes, où ils attendent le navire qui devrait les mener à Marseille, ils passent le temps à deviser sur des questions morales, en compagnie d'un quatrième interlocuteur, le noble génois Giannettino Doria. Les deux premiers entretiens portent sur l'enfance et l'adolescence, et traitent de l'éducation; le troisième est consacré à l'homme d'âge mûr, au moment où il doit diriger sa vie selon un but, la perfection morale. À travers ses personnages, c'était pour l'auteur l'occasion d'une vulgarisation de la philosophie classique, un exposé détaillé des vertus selon de l'éthique aristotélicienne, ordonnée en une célébration de la magnanimité. Cette vulgarisation toutefois n'était ni gratuite ni hors de propos dans le recueil des *Ecatommithi*. Les dialogues auraient «quelques rapports avec les dernières décades²⁶» selon Berthé de Besaucele, en donnant en quelque sorte le cadre moral permettant l'interprétation des nouvelles. Le texte de Giraldi toutefois ne se réduit pas à un simple cours de philosophie; il s'affranchit du cadre scolastique pour s'orienter vers une tendance mondaine, plaçant dans l'honneur la véritable fin de l'action humaine. Les vertus qu'il prône sont les vertus héroïques et chevaleresques qui mènent à la gloire: la bonté, le pardon des injures ne viennent qu'après le culte de l'honneur; la chasteté même n'a de prix que parce qu'elle en est la sauvegarde. Tels quels, ils apparaissent comme une codification précise de l'éthique aristocratique des cours italiennes, parallèle à la codification poétique du genre du *romanzo* tentée par Giraldi au même moment. En outre, la version définitive du texte nuance cette synthèse de l'humanisme aristotélicien et de l'idéal chevaleresque en termes chrétiens, selon les décrets tridentins; l'ensemble du texte des *Ecatommithi* fut été révisé dans cette perspective²⁷. Les *Dialoghi* proposent en particulier une longue réflexion sur le libre arbitre, seul à même de garantir l'intention morale, ainsi qu'un développement sur l'ange gardien²⁸. On notera surtout les nombreuses discussions concernant la violence et le contrôle de celle-

²⁶ L. BERTHE DE BESAUCELE, *J. B. Giraldi...*, cit., p. 144.

²⁷ U. ROZZO, *La Letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, pp. 183-244.

²⁸ G. B. GIRALDI CINZIO, *La Seconda parte degli Hecatommithi...*, cit., p. 101.

ci, la réflexion critique sur le duel, la démythification de la vaillance guerrière au profit des vertus intérieures.

Comme tel, au risque d'estomper son originalité et les tensions qu'il porte, le dialogue de Giraldi a pu être rangé dans la longue suite, exprimée en termes de production éditoriale, des héritiers du *Cortegiano*, texte fondateur de la «*forma del vivere*» définissant le modèle social italien de la Renaissance²⁹. De façon plus générale, il peut être considéré comme une contribution au processus de civilisation mis en lumière par Norbert Elias, qui se développa à la Renaissance et dont le *Cortegiano* marqua une étape décisive. Mais en 1574, l'édition séparée des *Dialoghi* tout en confirmant l'identité du dialogue, faisait aussi apparaître une évolution et des limites, qui s'éclairaient par comparaison à deux autres avatars du dialogue de Castiglione: d'un côté, à la différence de *l'Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile* d'Alessandro Piccolomini, le passage de l'humanisme civil, synthèse d'aristotélisme et de platonisme, en héroïsme aristocratique et chrétien; de l'autre, un texte de vulgarisation philosophique qui s'affichait encore comme tel, au contraire de *La Civile conversazione* de Stefano Guazzo, publiée la même année, qui accomplit le passage au dialogue mondain.

Dans sa forme italienne originale, l'ouvrage de Giraldi ne pouvait connaître qu'une réception confidentielle en France et c'est précisément parce qu'il était peu connu, de même que les *Ecatommithi* dans leur ensemble, que Chappuys pouvait se proposer de les traduire. En passeur de textes avisé et perspicace, celui-ci, alors qu'il traduisait l'ensemble du recueil, isola les dialogues de leur contexte narratif pour en faire un livre séparé et il leur donna du même coup une visibilité particulière, en les inscrivant dans un mouvement intellectuel français diffusé par une production éditoriale spécifique, plus porteuse en termes commerciaux que la nouvelle facétieuse, et pour laquelle L'Angelier joua un rôle déterminant. Dans sa dédicace au prince de Joinville, Chappuys précisait l'objet des *Dialogues* et le lecteur auquel il était destiné: il en faisait un livre d'éducation pour la noblesse, à qui il le proposait comme un substitut économique au voyage de formation en Italie, à un moment de transition, avant la vague de critiques qui portera sur cette expérience³⁰.

²⁹ A. QUONDAM, *La Conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 253.

³⁰ Sur cette expérience, voir R. BADY, *L'Homme et son 'institution' de Montaigne à Bérulle. 1580-1625*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1964; J. BALSAMO, *Le*

Habituer à la vertu presque autant ou plus que s'ils avoient couru toute l'Italie, que l'on dit être l'escole de toute vertu, civilité et honnêteté.

De façon plus générale, les *Dialogues* prennent sens dans le contexte d'une philosophie morale en langue française qui se développe dans les années 1575-1580, à partir d'une initiative royale, sous le règne de Henri III, comme une tentative de répondre à la crise des valeurs civiles, conséquence des guerres civiles et religieuses: la violence publique, à l'œuvre dans la rébellion et les combats entre les différentes factions s'accompagnant d'une violence privée visible dans la vague de duels qui sévissait en ces années. Cette crise contribua au développement d'une littérature pédagogique, destinée à l'éducation de la noblesse, à la fois impliquée dans la rébellion et première victime des dérèglements liés à un culte perverti de la vaillance, un certain nombre de textes cherchant à donner une nouvelle définition des devoirs et proposaient une réflexion sur les passions et les vertus civiles, selon un syncrétisme combinant au cadre moral classique d'origine aristotélicienne et corrigé par Platon, une forte empreinte néo-stoïcienne, pour l'orienter progressivement selon une perspective chrétienne. Ce courant, conçu en ces termes et examiné pour la première fois de façon systématique par René Bady, a été assez bien étudié, même si la référence italienne, à l'exception de quelques généralités sur la *trattistica* de cour dans son ensemble reste mal connue; Giraldi en tout cas n'est jamais mentionné, ni pour lui-même ni en tant que source d'une œuvre française.

La version des *Dialogues philosophiques* avait l'ambition d'offrir une contribution inédite à cette réflexion morale. Cet essai péchait par deux défauts. Sa présentation, due à une élaboration éditoriale hâtive et médiocre, était inadaptée à un véritable propos pédagogique sans l'appareil critique et la disposition textuelle qui l'auraient rendu lisible et surtout utilisable pour la constitution d'une doctrine morale en forme de lieux communs. Il manquait surtout à la version de Chappuys la grâce et la variété d'une création originale, indispensables pour parler à la noblesse son propre langage. De ce point de vue, cette version pouvait souffrir de la comparaison avec les autres traductions d'ouvrages italiens de civilité publiés par L'Angelier, l'*Institution morale* de Piccolomini, le *Nennio* et *Le Dialogue de la noblesse*, mieux traduits, dus à des traducteurs d'une tout autre autorité littéraire et savante, et pour le

voyage d'Italie et la formation des élites françaises, «Renaissance & Réformation», XXVII (2003), n. 2, pp. 9-21.

dernier, dû à un auteur, Le Tasse, qui concentrait déjà sur sa figure malheureuse tout le prestige des lettres italiennes. Enfin, même si quelques libraires mineurs ou quelques traducteurs amateurs publiaient encore des ouvrages de civilité italiens, ainsi les *Discorsi* d'Annibale Romei sous le titre de *La Settimana*, par le sieur du Pré, la forme du dialogue, étroitement liée à un modèle littéraire italien pouvait elle-même apparaître en voie d'obsolescence, au moment où se développait la forme française de l'essai montaignien, présenté comme genre «noble». À partir de 1588, dans le catalogue L'Angelier, les *Essais* se substituèrent définitivement aux ouvrages de littérature morale à l'italienne.

Dès la première édition de son livre, en 1580, Montaigne avait consacré un long développement à un autre Giraldi, Lelio Gregorio, dont il déplorait la pauvreté:

J'entens avec une grande honte de nostre siecle, qu'à nostre veue, deux très-excellens personnages en sçavoir, sont morts en estat de n'avoir pas leur saoul à manger: Lilius Gregorius Giraldus en Italie, et Sebastianus Castalio en Allemagne³¹.

Il ne semble pas, en revanche qu'il ait connu les œuvres ni même le nom de Cinzio, le neveu de Lelio. Le nom de Giraldi n'est pas évoqué dans les études consacrées à la culture italienne de Montaigne, où la part ferraraise pourtant est dominante³². Même Hugo Friedrich, qui définit si précisément la relation de Montaigne à la science morale, ne le mentionne pas³³. Dans la table des références figurant dans l'édition municipale des *Essais*, Pierre Villey cite bien le titre des *Dialogues philosophiques* traduits par Chappuys, sans toutefois l'accompagner d'une

³¹ M. De MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. J. BALSAMO, M. MAGNIEN, C. MAGNIEN SIMONIN, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2007, p. 229. Voir A. LEGROS, 'Michaelis Montani annotationes decem'. *Le Giraldus de Montaigne et autres livres annotés de sa main*, «Journal de la Renaissance», vol. 1 (2000), pp. 18-88.

³² De façon plus générale, cette part ferraraise de l'italianisme français au XVI^e siècle, minorée au profit d'une composant florentine, exagérément mise en valeur de façon par l'historiographie du XIX^e siècle, demande à être justement évaluée, voir E. BALMAS, *Ferrara e la Francia nel XVI secolo: uno sguardo d'insieme*, in *Alla Corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 5-7 marzo 1992), a cura di M. BERTOZZI, Ferrara, Università degli Studi, 1994, pp. 355-364.

³³ H. FRIEDRICH, *Montaigne*, Paris, Gallimard; [1949] 1968; *Montaigne e l'Italia* (1991); M. TETEL, *Présences italiennes dans les Essais de Montaigne*, Paris, H. Champion, 1992; C. CAVALLINI, *L'Italianisme de Michel de Montaigne*, Fasano, Schena Editore, 2003.

référence précise au texte de Montaigne³⁴, et il ne reprit pas cette indication, dix ans plus tard, dans son étude aujourd'hui classique sur les sources des *Essais*. Toutefois, plusieurs rapprochements peuvent être faits entre les *Essais* et les *Dialogues philosophiques*, où l'on trouvera des développements similaires, concernant la vaillance, le duel, ou l'éducation des enfants.

Dans le célèbre chapitre «De l'institution des enfans», nourri de l'exemple paradoxal de sa propre éducation fondée sur un modèle que son père aurait rapporté d'Italie³⁵, Montaigne, alléguant Quintilien, proposait une éducation fondée sur une «severe douceur», destinée à la fois à donner le goût des lettres aux enfants par le plaisir et à former en eux un caractère généreux conforme à leur nature aristocratique. Il réfutait les pratiques brutales des régents des collèges, où

Au lieu de convier les enfans aux lettres, on ne leur presente à la vérité, qu'horreur et cruauté: Ostez moy la violence et la force; il n'est rien à mon advis qui abatardisse et estourdisse si fort une nature bien née. Si vous avez envie qu'il craigne la honte et le chastiment, ne l'y endurecisez pas³⁶.

Dans la dernière rédaction de son texte, Montaigne allait amplifier la satire des collègues et d'une éducation à coups de fouet par un ajout probablement inspiré de la *Declamatio pueris statim ac liberaliter instituendis* d'Erasmus, véritable source d'un art d'éduquer européen. Montaigne reprit le même argument dans un contexte et une intention quelque peu différents, celui des relations familiales du chapitre «De l'affection des pères aux enfans» (II, 8), l'un des plus marqués par la *trattatistica* italienne de la *civile conversazione*, en un dense réseau d'intertextualité, liant son argumentation à toute la culture classique et moderne. Dans un ajout de l'édition de 1588, il amplifiait un argument de sa démonstration consacrée à la possibilité d'une «amitié» entre père et fils; celle-ci ne pouvait être fondée que sur la raison et la douceur et devait exclure toute violence:

³⁴ M. DE MONTAIGNE, *Les Essais. Tome quatrième. Les Sources des Essais et éclaircissements*, par Pierre VILLEY, Bordeaux, Imprimerie nouvelle F. Pech, 1920, t. IV, p. XXXVI.

³⁵ M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, cit. (éd. 2007), p. 182; sur cette question, voir R. TRINQUET, *La Jeunesse de Montaigne*, Paris, A. G. Nizet, 1972, p. 206; Gibaldi n'est pas mentionné parmi les modèles pédagogiques italiens qui ont pu inspirer l'éducation de Montaigne.

³⁶ M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, cit. (éd. 2007), p. 172.

J'accuse toute violence en l'éducation d'une ame tendre, qu'on dresse pour l'honneur et la liberté. Il y a je ne sçay quoi de servile en la rigueur, et en la contraincte: et tiens que ce qui ne se peut faire par la raison, et par la prudence, et adresse, ne se fait jamais par la force. On m'a ainsin eslevé: ils disent qu'en tout mon premier aage, je n'ay tasté des verges qu'à deux coups, et bien mollement. J'ay deu la pareille aux enfans que j'ay eu [...] J'eusse esté beaucoup plus religieux encores en cela vers des masles, moins nais à servir, et de condition plus libre: j'eusse aymé à leur grossir le cœur d'ingenuité et de franchise. Je n'ay veu autre effect aux verges, sinon de rendre les ames plus lasches, ou plus malicieusement opiniastres³⁷.

Ces deux développements, rédigés à plusieurs années de distance, peuvent être rapprochés d'une argumentation des *Dialogues philosophiques* traduits par Chappuys:

Celuy donc auquel, après la nourrice, sera baillé la charge de l'enfant, usera de grande dextérité, à le duire et appeler à meilleurs mœurs, et laissera la rigueur et le battre, qui enduret plustost l'esprit de l'enfant, qu'il ne l'induit à ce à quoi il se doit induire: et la crainte servile, et indigne d'un esprit bien nai, que celuy qui le gouverne rudement, luy met en l'esprit avec les verges, luy fait avoir en haine ce qui luy doit estre enseigné, avant qu'il le cognoisse et l'aime³⁸.

La publication des *Essais* étant antérieure à la traduction de Chappuys, Montaigne ne pouvait avoir utilisée celle-ci, si du moins il l'avait connue, que dans les derniers ajouts, à moins qu'il ne connût, ce qui est peu probable, le texte dans une édition italienne. Les rapprochements qui peuvent être faits correspondent à ce qu'au XVI^e siècle ont appelé des «rencontres», et sont liés à la pratiques d'une culture commune, à travers ses sources classiques et ses lieux communs. Dans son premier *Discours de l'Ire et comment il la faut modérer*, prononcés devant le roi à l'Académie du Palais, Guy de Pibrac rappelait que «Senèque veut qu'on commence dès l'institution des enfans, ne les laissant dresser par maîtres coleres et violans»³⁹. Il mettait en évidence l'origine de cette conception et soulignait la primauté de la référence antique sur toute référence italienne, toujours conçue comme un simple intermédiaire vers les Anciens.

Il est sans doute impropre de parler d'insuccès ou d'infortune à

³⁷ *Ivi*, pp. 408-409.

³⁸ G. B. GIRALDI CINZIO, *Dialogues philosophiques...*, cit., p. 60.

³⁹ Cité par E. FREMY, *L'Académie des derniers Valois*, Paris, E. Leroux, p. 281.

propos de la traduction française des *Dialogues philosophiques* de Giraldi par Chappuys. L'ouvrage, replacé dans son contexte éditorial, avait valeur d'un essai, au sein d'une production variée qui assura la notoriété et la carrière du traducteur, qui finit par obtenir l'emploi à la cour auquel il aspirait. Du point de vue de la doctrine qu'il proposait et de la diffusion de celle-ci, il serait assez vain de chercher des échos précis attestant sa réception. Il n'avait de sens qu'en tant qu'ouvrage de vulgarisation, destiné à filtrer le legs antique en un discours commun. Sa réception ne pouvait que se confondre dans ce discours commun. Ce n'est pas un hasard si dans sa dédicace au prince de Joinville, Chappuys évoquait les «grande doctrine et sçavoir» de Giraldi. Sa traduction du moins a contribué à mettre en évidence la figure de Giraldi comme homme de lettre, et à lui confirmer sa dignité savante, alors qu'elles étaient à peu près inconnues en France, et cette première mention apparaît en même temps comme un premier éloge. Mais quinze ans plus tard en dressant le catalogue des «bons auteurs, lesquels puissent estre offerts à la Noblesse pour les former à la vertu», Alexandre de Pontaymery n'accordait pas de place à Giraldi, entre Alessandro Piccolomini, «parfait en la doctrine des bonnes mœurs» et le Tasse, auteur d'un dialogue *De la Noblesse* «assez joly», les deux principaux auteurs italiens du catalogue de L'Angelier⁴⁰.

JEAN BALSAMO
(Università di Reims)

⁴⁰ A. DE PONTAYMERY, *L'Académie ou Institution de la noblesse française*, Paris, J. Richer, 1599, pp. 43-44.

CHRISTIAN BIET

Orbecche. *Version française.*

La tragédie d'Orbecc-Oronte de Du Monin, 1585

Jean Edouard Du Monin, in 1585, writes an adaptation of Giral di Cinzio's *Orbecche*, for the French stage. Then, tragedy, amid the Religious wars, holds a signification which collides with the contemporaneous violences. As a catholic author involved in the parisian «Ligue» of this time, Du Monin finds, in Cinzio's story, the elements able to perform, on a theatrical scaffold, a terrible and bloody spectacle. And in the same time, he provides an emotional impact and a political message to his audience

France 1585: un certain Jean Edouard Du Monin, enseignant d'un des collèges de la Montagne-Sainte-Geneviève à Paris, publie *Orbecc-Oronte, tragédie*. Sur l'échafaud tragique de ce temps, se jouent alors, et se joueront ensuite, et pendant une quarantaine d'années encore, un grand nombre de fables sanglantes, de drames cruels, qui scandent des préoccupations d'époque. Mais il s'agit ici d'une histoire horrible, celle d'Orbecche¹: l'intrigue vient des *Novelle* et de la tragédie de Giral di, jouée en 1541 à Ferrare devant Hercule d'Este, duc de Ferrare, puis répandue en Italie et bientôt dans l'Europe de l'Ouest, et même, si l'on en croit Giral di, jouée devant le roi de France... Il était donc logique qu'elle fût traduite, ou adaptée, ou recyclée, selon les habitudes de ce temps. Mais si l'on a rapproché cette *Orbecche* française de l'esthétique de Sénèque et du mythe de *Thyeste*, si la critique a parfaitement élucidé les liens que la pièce française entretient avec les sources italiennes, dont évidemment celles de Giral di, mais aussi de Trissino (*Sofonisba*, 1524) ou de Rucelai (*Rosmunda*, 1525), on s'est moins souvent demandé quel pouvait être, en 1585, l'impact de l'adaptation de Du Monin sur des spectateurs et des lecteurs qui vivaient, eux, très

¹ L'ouvrage portant sur Giral di et s'adressant à des lecteurs de Giral di, je ne résumerai pas ici précisément l'intrigue d'*Orbecche* et la considérerai comme connue.

directement, les horreurs des guerres de religion. C'est ce que je tenterai d'observer ici.

Je rappellerai en effet que la Saint-Barthélemy (nuit du 23-24 août 1572) n'est pas le seul moment d'extrême violence du temps et que, du cannibalisme sancerrois aux massacres réitérés par les deux partis, dans toutes les provinces, l'heure était à l'horreur. Les années 1585, en effet, marquent l'un des grands moments de crise qui ponctuent les trente années de troubles propres aux Guerres de religion. Et pour mieux comprendre ce que Du Monin vit, et les idées qu'il côtoie dans une capitale en ébullition, on notera en quelques mots le fil de l'Histoire. Le 10 juin 1584, le duc d'Anjou, François d'Alençon, meurt. Henri III, roi de France, n'a pas d'héritier mâle et légitime si bien que la dynastie des Valois est menacée de disparaître. Le successeur légitime est ainsi le chef du parti protestant, Henri de Navarre, ce que les catholiques redoutent, ou excluent. Les Guise, signent alors, avec les Espagnols, le Traité de Joinville qui stipule que le successeur d'Henri III sera le cardinal de Bourbon et qui engage Philippe II à verser 50.000 écus par mois pour payer les soldats de la Ligue. Au printemps 1585, la Sainte Ligue prend le contrôle de nombreuses villes et s'impose face au roi si bien qu'Henri III se déclare, le 7 juillet 1585, chef de la Ligue et qu'il publie dans la foulée, le 18 juillet 1585, l'édit de Nemours. Cet édit interdit le culte protestant et déchoit Henri de Navarre et Condé de leurs droits, choses que le pape Sixte V apprécie hautement. La guerre recommence donc entre les trois Henri (III, Navarre et Guise) avec une alliance entre les Guise et la couronne, une série de victoires pour le camp catholique, jusqu'à ce que Guise se fasse acclamer par le peuple de Paris, et que, après la journée des barricades du 12 mai 1588, la ville se déclare entièrement pour la Ligue, fasse sa révolution, humilie et rejette le roi hors de ses murs. C'est ensuite, après l'assassinat à Blois, en décembre 1588, des deux chefs de la Ligue, le duc de Guise et le cardinal de Lorraine, que Paris ira un pas plus loin en rompant tout contact avec le roi déclaré tyran et traître à la cause catholique, et se placera sous la gouvernance du duc de Mayenne, frère des deux victimes.

C'est donc à partir de cet état des choses, de ce moment de violence et de doute sur le pouvoir et les institutions, que cette intervention cherche à évaluer, sinon l'impact direct, du moins le poids des mots et des actions déterminés par la tragédie de Du Monin. Une tragédie où l'un des mots les plus fréquents est le mot de «sang» accompagné de la cohorte saignante de son champ sémantique. Je ne me livrerai donc

pas au ridicule, au milieu de mes collègues «Giraldiens», de parler directement des textes de Giraldi, ni d'entreprendre une étude philologique, ou d'entamer un travail sur le problème de la traduction-adaptation². Je me contenterai d'examiner la pièce de Du Monin en fonction de sa date probable de 1585 (date probable puisque l'édition est sans lieu ni date). Je remarquerai en outre qu'à cette période on n'adapte pas vraiment Giraldi sous le prétexte que Cinzio est un grand auteur respectable, mais parce que l'Italie est d'abord une référence littéraire nécessaire, en particulier pour la théorie et la pratique de la tragédie, et parce que la fable développée dans *Orbecche* donne à penser la crise présente. Si bien qu'un auteur français, contemporain des Guerres de religion, trouve à l'évidence l'histoire d'Orbecche est *intéressante*, utilisable, actualisable, parce qu'elle peut résonner esthétiquement et politiquement au sein de ce nouveau théâtre qui s'élabore durant ces années-là.

Du Monin, on le rappellera aussi, est catholique. On connaît un peu le poète Jean-Edouard Du Monin grâce aux mentions contemporaines de son mystérieux et violent assassinat, sur la Montagne Sainte-Geneviève à Paris en novembre 1586. La critique a ainsi commenté ces huit plaquettes ou opuscules, tombeaux³ publiés à sa gloire, après sa mort tragique à l'âge probable de 29 ans: «le petit monde des régents et des élèves [avait alors] tenu à célébrer l'Apollon de collègue disparu – à exorciser aussi sans doute cette violence homicide, banale, quasi quotidienne assurément dans un pays déjà déchiré par sept guerres fratricides, mais qui n'avait peut-être pas jusque là franchi l'enceinte des collèges. Cette floraison d'hommages typographiques illustre d'abord la transmission aux disciples de cette rage de publier et de dédier qui avait saisi du Monin dès sa prime jeunesse (seize ou dix-sept ans selon ses dires, mais plus probablement vingt⁴): depuis 1578,

² On consultera donc A. GABLE, *Du Monin's Revenge Tragedy Orbec-Oronte (1585): its Debt to Garnier and Giraldi Cinthio*, «Renaissance Drama», XI, 1980, pp. 3-25, et C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*. *Le contrôle du discours tragiques dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci editore, 1984.

³ M. MAGNIEN, *Du Monin au miroir de ses tombeaux, Une lecture catholique de la Première Semaine: Du Monin traducteur de Du Bartas*, in *Du Bartas, poète encyclopédique du XVIe s., sous la direction de J. Dauphiné*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 195-210; et M. MAGNIEN en collaboration avec I. PANTIN, *Du Monin au miroir de ses tombeaux*, in *Les Funérailles à la Renaissance*. Actes du XIIe Colloque international de la SFDES (Bar-Le-Duc, 2-5 déc. 1999), J. BALSAMO éd., Genève, Droz, 2002, pp. 443-467. Les notes qui suivent sont celles des auteurs de ce second article.

⁴ Dans le *Manipulus poeticus* qui accompagne la *Beresithias* (1579) figure son

elle l'avait poussé à déverser périodiquement sur les lecteurs les torrents généreux d'une poésie aussi ardue qu'intarissable⁵, et à en offrir des spécimens à une cohue hétéroclite de personnalités: gentilshommes et dignitaires, gloires littéraires consacrées, professeurs illustres (et parfois défunts), jeunes plumes déjà bien avancées dans la carrière⁶, et finalement, le bataillon moins reluisant de ses véritables fami-

portrait "à vingt-deux ans". A son statut de jeune poète, il ne renonce manifestement qu'à contrecœur; dans les *Nouvelles œuvres* de 1581, il se donne 23 ans. Mais en 1585, il n'en avoue que vingt-six. Après sa mort l'un de ses chantes pensera qu'il n'en a pas encore vingt-cinq (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).

⁵ Outre un grand nombre de pièces liminaires, Du Monin ne publiera pas moins de six gros recueils poétiques en sept ans: 1 - *Miscellaneorum Poëticorum adversaria, tomum alterum, in quo lyra cothurno plenius forsan nubet, comitem accitura. Interjecta sunt philosophica pleraque, ex Platonis, Aristotelis, D. Thomae et Jul. Scaligeri, legitimi philosophorum dictatoris, penu <sic> eruta. Ad Claudium de La Baulme, Vesontinum ante archiepiscopum, Cardinalem recens...*, Paris, Jean Richer, 1578 [BnF. Yc. 8009; Besançon]. 2 - *Beresithias, sive Mundi Creatio, ex gallico G. Salustii Du Bartas Heptamero expressa... Ejusdem Edoardi Manipulus poëticus non insulsus*, Paris, Jean Parant et Hilaire Le Bouc, 1579 [BnF. Yc. 20552; Yc. 8377; Besançon]. 3 - *Nouvelles oeuvres [...] contenant Discours, Hymnes, Odes, Amours, Contramours, Eglogues, Elegies, Anagrammes, et Epigrammes*, Paris, J. Parant, <1582> [BnF. Rés. Ye. 2053; Besançon]. 4 - *L'Uranologie, ou le Ciel de Jan Edouard Du Monin PP. contenant, outre l'ordinaire doctrine de la Sphaere, plusieurs beaux discours dignes de tout gentil esprit. A Monseigneur Philippes Des-Portes*, Paris, Guillaume Julien, 1583. - S'annonce comme tome IV. Epigraphe en hébreu: Haschamaïm mesapri... k'bod (les cieus racontent la gloire de Dieu). [BnF. Rés. Ye. 5537; Maz. 45862; Ars. BL 8528; Besançon; Bordeaux; Nantes; Brit. Libr. A.F.D. (78); Rothschild V, n 3272]. 5 - *Le Quarême de Jan Edouard Du Monin, divisé en trois parties: premiere, le triple amour, ou l'amour de Dieu, du monde angélique et du monde humain; seconde, la Peste de la Peste, ou le jugement divin, tragédie, et troisieme, la consuivance du Quarême en vers françois*, Paris, Jean Parent, 1584 [Ars. 4° B. 3145; Ste Gen. Rés. Y. 426 -10; Amiens; Angers; Avignon; Besançon; Brit. Libr.]. 6 - *Le Phoenix de Jan Edouard Du Monin PP. A Monseigneur l'illustrissime Phoenix de France, Charles de Bourbon, Cardinal de Vandome, et Archevêque de Rouen. Tome sixieme*, Paris, Guillaume Bichon, 1585 [BnF. Rés. Ye. 1926; Ars. BL 8487; Maz. 22016 Rés.; Besançon; Le Mans BL 2020, avec dédicace autographe] (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).

⁶ Du Monin chercha toujours de brillantes protections par des dédicaces multipliées: sans succès, et avec une conviction faiblissante. Le *Quarême* est ironiquement offert à Quasimodo, mais le *Phenix*, très sérieusement, à Charles de Bourbon, et l'*Orbecc-Oronte* au duc de Guise. En 1578, il semblait en passe de s'intégrer dans le monde des lettres; quelques pièces lui sont dédiées par Dorat et Goulu (fidèle, pour le premier au moins, jusqu'à la fin), Du Bartas (suivi de son ami Jean du Chemin, gentilhomme limousin), Baïf et le prometteur Du Perron. Parmi les dédicataires du *Manipulus poeticus* (1579) beaucoup de personnages de premier plan (Ronsard, Buchanan), mais aussi un mort (Joannes Stadius). De 1579 à 1583, du Monin figure dans les recueils de Flaminio de Birague ou de Marie de Romieu. *L'Uranolo-*

liers: ses amis bourguignons ou non⁷, sa mère et sa sœur, divers ecclésiastiques⁸, ses élèves et ses collègues de l'université⁹.

L'Apollon du collège de Bourgogne, proche de Du Bartas, est ce jeune lettré parisien et catholique, polygraphe et «polypoète» et, pour ce qui nous intéresse, auteur de l'*Orbecc-Oronte*, tragédie de l'inceste particulièrement sanglante¹⁰ dont à l'époque, et particulièrement dans les tombeaux écrits lors de sa mort, on vante les meilleurs moments: récit

gie, en 1583, sera dédiée à Desportes. La même année, Du Monin participe au *Tumulus* de Jean de Morel; pour 1585, le nom de La Boderie figure dans son *Phoenix* et il parviendra même à glisser 11 distiques liminaires en tête de la réimpression de l'*Abbrégé de l'Art poétique françois* du grand Ronsard (Paris, Linocier; éd. Laum. XIV, p. 38). Toutes ces relations semblent illusoire ou fugaces (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).

⁷ Parmi les relations un peu durables de Du Monin, un espagnol, Don Pedro Hernandez de Vadillo (qui écrit dans les *Adversaria* de 1578 ou l'*Uranologie*, et dans le tombeau de Fiancé) ou Joannes Roemus Rotomagensis (le plus constant) (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).

⁸ Du Monin a entretenu d'étroites relations avec les gens d'Eglise et les catholiques militants: il écrit pour le tombeau de Firmin Douri, curé de Saint-Candre à Rouen (1578); dans la *Beresithias* (1579), il rend grâce à l'influence de Jean Boucher, futur ligueur, et celui-ci lui dédie une pièce; en 1581, Du Monin écrit des vers pour l'*Oratio pro jure Pergameni* du même Boucher. Un poème de l'*Uranologie* est consacré à la théologie du Fr. Jean Benedicti, et en 1584, Du Monin écrit des vers grecs et latins pour *La Somme des pechez* de celui-ci (Lyon, Thibaud Ancelin). Pour les *Oeuvres morales* de Jean des Caurres (1584), il compose une ode; à quoi s'ajoutent plusieurs pièces publiées dans l'*Uranologie* et le *Phoenix*. Paraissent aussi, soit dans ses propres livres, soit dans ses compositions liminaires, le jésuite Arnoldus Saphorius, Edmond de la Croix, abbé de Citeaux (*Phoenix*), frère Noël Taillepie, Simon de Bullandre, archidiacre de Beauvais. Jean Morel, dans son éloge funèbre, va encore plus loin: «*Cum primum igitur Edoardus Moninus apud Burgundos ex honesto loco ortus, admodum puer, sed jam altitudine quadam animi praeditus... in hanc celeberrimam Academiam... appulisset... hoc unum sibi semper quam diligentissime curandum ac providendum existimavit, ut in patria et avita religione, ad quam illum domestica disciplina instituerat, constantissime permaneret. Quare falsam et impiam Calvinii Theologiam semper summo studio est execratus, et acerrimi suis scriptis, dum vixit, insectatus; nationemque eorum hominum qui ad hostes Ecclesiae transiissent, (quod jure et merito in prima commendatione pono) non solum infestis oculis perpetuo, si qui occurrerent, aspexit, sed eos etiam implacabili atque inexpiabili odio prosequatur... Praecipue vero libenter et inductione quadam animi se ad amicitias Bernharditarum, Augustiniensium, Dominicanorum...» (L., p. 64-6) (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).*

⁹ Dès 1578, Du Monin associe largement ses élèves à son œuvre: il y accueille même le tombeau d'un de ceux-ci, Claude Demongenot, auquel l'*Uranologie* rend encore hommage; deux des livres de ce poème sont dédiés aux régents de l'Université de Paris et au Collège de Bourgogne (note de M. MAGNIEN et I. PANTIN, art. cit.).

¹⁰ Voir A. GABLE, *Du Monin's...*, cit.

d'un messenger¹¹, prologue où surgit l'ombre affreuse de l'assassinée, ou «Vers tragiques» bien frappés. Du Monin, auteur méprisé par l'éditeur moderne de cette pièce¹² – Gilles Banderier qui, de manière fort surprenante pour son lecteur, ne cesse de pester contre l'auteur qu'il a la charge de commenter –, mais qui pour nous est bien intéressant.

Il s'agit donc de la fable d'Orbecche adaptée à la manière française... Certes, *Orbecche* n'a pas, en France, l'éclat de *Sophonisbe* et, semble-t-il, n'est traduite ou adaptée qu'une seule fois – par Du Monin – sans qu'on sache si elle a pu être jouée ainsi (cela dit c'est fort probable, en particulier dans les collèges et au collège de Bourbon où officiait l'auteur). La *Sophonisbe* du Trissino, en revanche, est souvent traduite ou réécrite au XVI^e et XVII^e siècles¹³. La peur de la reine numide (si son époux est défait, elle sera emmenée en esclavage à Rome, et pour ne pas perdre son honneur elle préfère la mort et le suicide), le contentement de Scipion, la désolation du roi Sifax, enfin les idées de résistance, utile ou inutile et vaine, ou de beauté de la révolte, semblent plus intéresser les auteurs de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle que les déboires de sa rivale Orbecche, même si l'une comme l'autre viennent de l'immense réservoir qu'est, à l'époque, la littérature italienne¹⁴. Pour

¹¹ Selon Michel Magnien, ce dispositif proprement dramatique se retrouve dans deux des pièces les plus longues: le *Discours funebre* de J. de Pois (P., f. Bij v) et *Les Larmes...* de Granchier (G., f. Bij r).

¹² *Théâtre français de la Renaissance*; 2, 4; *La tragédie à l'époque d'Henri III*. Deuxième série. 4, 1584-1585 [Texte imprimé], textes éd. et présentés par Gilles Banderier, Mariangela Miotti, Florence, L. S. Olschki; Paris, Presses universitaires de France, 2005.

¹³ Traduction du Trissino par Meslin de Saint-Gelais en 1559: *Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfrie et R. Breton, 1559.

- Nouvelle traduction: Claude Mermet, *La Tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie traduite d'italien en français par Claude Mermet, de Saint-Rambert en Savoie*, Lyon, L. Odet, 1584.

- Antoine de Montchrestien, *Sophonisbe, tragédie par A. Montcrétien*, Caen, Vve Jacques Le Bas, 1596, remaniée pour être republiée en 1601 et 1604 (sous le titre de *La Carthaginoise ou la liberté* in *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une bergerie et un poème de Susane...* Rouen, J. Petit, 1601).

- Nicolas de Montreux, *La Sophonisbe, tragédie, par le sieur du Mont-Sacré, Guillaume du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601.

- Sans compter, plus tard, de nombreuses reprises dont la tragédie de Mairet en 1634 ou celle de Pierre Corneille en 1663.

¹⁴ On sait en effet que le théâtre français du temps ne cesse de lire les Italiens, non seulement les récits, les *Novelle* de Bandello en tête, mais aussi les auteurs poètes et dramaturges, Le Tasse, L'Arioste, Trissino, et Gibaldi.

tant, bien que la tragédie de Du Monin n'ait pas le lustre et la notoriété des *Sophonisbe*, il semble aujourd'hui fort intéressant de l'observer, non en commentateur du texte italien, ni en comparatiste, ces choses ont été déjà faites¹⁵, mais en se reportant à la date portée sur sa publication, 1585, lors du règne problématique de Henri III (assassiné en 1589), au moment où le théâtre se cherche, se renouvelle, passe sans ambages du sanglant au philosophique, de l'humanisme à la cruauté, du récit-discours à la représentation violente, et tout cela dans la même pièce.

Argument pour un sanglant spectacle

L'argument, qui parle de «sanglant spectacle» donné sur «notre échafaud», donne une première piste permettant de faire ces liens. L'intrigue de la pièce y est traditionnellement exposée: Du Monin présente tour à tour le prologue de Séline souhaitant se venger du double assassinat dont elle et son fils ont été l'objet et du rôle qu'y a joué Orbecce, l'histoire du mariage d'Orbecce et Oronte face à la volonté de Sulman, enfin le dénouement terrible (qui fait se succéder la vengeance de Sulman, l'assassinat horrible d'Oronte et de ses deux fils – narrée par un messenger –, la présentation des trois têtes à Orbecce – sur scène –, la vengeance d'Orbecce tuant son père, puis son suicide – toujours sur scène –, enfin la mort de la nourrice). Reprenant Giraldi puis l'actualisant, Du Monin, dans son argument, note que «ce sujet se lit en l'*Hecatomythi* [d'Abstemius, un recueil de fables du XV^e siècle rédigé par un humaniste italien et traduit en français en 1572], ou cent contes italiens, qui nous pourra ramener en souvenance quelque histoire que notre France depuis quelques ans nous a fait voir ou ouïr» (p. 121). On comprendra que, plus que de quelque fait divers, il s'agit ici surtout de ce que la France, depuis les années 1560 produit: une suite d'horreurs et de violences civiles et religieuses qu'il est impossible de ne pas entendre et de ne pas voir. Reste à savoir la manière dont cette histoire, fable, histoire sanglante romaine, antique, italienne, peut dire en 1585 sur l'horreur du présent, sur ce qu'est la légitimité ou l'illégitimité d'un roi, ou d'un tyran, sur ce qu'est la «foi» (la croyance, la confiance), ou la «Foi» (majuscule, morale, politique et religieuse) dans les rapports entre les hommes, enfin de ce que peut être, encore, la justice dans le monde comme il va, et comme il va si mal.

¹⁵ En particulier par A. GABLE, *Du Monin's...*, cit.

C'est ainsi à partir des sources et en les revendiquant, en imitant Giraldi et en le suivant de près, que Du Monin, jeune érudit de la Montagne Sainte-Geneviève, opère, par un «savant» décalage qui, de fait, actualise, «contemporanéise», des actions sanglantes en principe situées dans la Perse antique.

Généralités et spécificités

Il faudra donc que le chœur (dont au moins dans les derniers actes on sait qu'il est composé de «dames» de la cour) commente le déroulement de l'intrigue. Il le fait grâce aux maximes générales propres à tout chœur, qu'il soit antique ou moderne, mais il aligne encore une série d'actualisations particulièrement destinées à peindre ce monde sombre, oscillant, en balance et incertain qu'est le monde de 1585: un monde en «merveilleuse balance» qui, *via* le cas d'Oronte et Orbecce, fait qu'on peut craindre toujours que l'amour doux et fécond finisse dans un «lit de sang». On peut donc craindre le pire lorsqu'on est au plus haut du bonheur. Certes. Mais si la formule, reprenant Aristote, convient évidemment au genre de la tragédie, elle s'applique aussi, spécifiquement, à cette double fortune conventionnelle et infiniment actuelle qui est celle des dames du chœur comme celle des spectateurs, puisque toujours un «feu rigoureux» les menace...

De même, le grand poème liminaire de l'acte II sur l'homme (v. 391 et sq.), prononcé par Oronte, est d'abord général, puisqu'il montre la manière dont les hommes se donnent à eux-mêmes leurs propres maux en grossissant de leurs discours leur situation. Il dit aussi combien il faut savoir maîtriser ses paroles faute de quoi elles peuvent répandre le danger. Rien de très original: tout cela sent la routine et la pédagogie. Et ce grand moment de rhétorique, typique des poèmes qui semblent insérés dans les tirades, ou qui font tirades à cette époque, est aussi proleptique, puisqu'il s'applique à la tragédie: en parlant, la nourrice grossit les maux des deux amants et les mène à la mort. Ce grand poème dit encore que la situation de l'homme, en général, est fragile, puisque d'un bonheur, il peut passer au malheur, comme on l'a déjà vu: l'homme, quoi qu'il fasse, est voué à la mort, c'est d'ailleurs ce que le chœur ajoutera en parlant de l'homme comme «fils de Pluton» à la fin de l'acte. Ces généralités, bien évidemment, s'appliquent à la situation d'Oronte, infiniment fragile au point qu'il a raison de craindre et de sentir une menace, mais il est évident

pour tout spectateur parisien de 1585 que ce même grand poème peut sans nul doute s'appliquer à la réalité directement actuelle.

Du Monin, bon suiveur de Du Bartas et poète de la «mi-nuit» (préface p. 8), cultive ainsi dans son poème dramatique le référentiel topique, la référence d'actualité, l'horreur sanglante contemporaine et l'inquiétant clair-obscur baroque. Tout en laissant la vengeresse Séline, en Mégère ou en Furie conventionnelles abonnées aux prologues de ce temps, déclamer la prolepse de l'intrigue à venir en jetant sur son ennemi force invectives, Du Monin répand sur les spectateurs et les lecteurs un flot ininterrompu de sang: «Je tends à tes [Sulmon] grandeurs l'inévitable trappe / Où s'entête ton sang, Orbecce rouge au sang / Que, bourreau, tu puises en ton sang et mon flanc. / Orbecce fréricide, Orbecce méricide, / Tu seras péricide, et ore fillicide!» (vv. 180-184). Dans cet acte I-prologue, l'ombre de Séline apparaît ainsi pour rappeler la manière dont elle a été dénoncée par Orbecce et tuée, elle avec son fils bien-aimé, par Sulman, mari et tyran, et combien il est temps pour elle de se venger. Loin de regretter un inceste qui n'est pourtant pas occulté, quoique peu commenté, elle demande son aide à Tisiphone: «je ferai qu'en la cour de ce tigre exécration, / Rien ne pleuvra que sang à bonde inépuisable. / La félonne Enyon bondissant d'un grand saut, / Sanglante, y troublera le sanglant échafaud» (vv. 119-122). Et pour cette vengeance terrible, outre l'aide de Tisiphone, Séline, en Jocaste sans remords, convoque encore les mânes de son fils défunt, son «beau mignon».

Le vocabulaire et les effets français, on en conviendra, s'accordent à l'écriture de Giraldi et la récurrence du sang fait merveille. Toutefois, les palais italiens deviennent aussi des lieux parisiens puisque le roi Sulmon, comme il est d'usage, occupe bien un «Louvre». Si le terme est générique en ce temps-là, il se trouve que dans la formule adressée aux Erynnies «Embrasez cette cour de vos ardentes flammes, / Noyez de mille pleurs les seigneurs et les dames, / Qui font croire à Sulmon, chef des traîtres maudits, / Que son Louvre lui est l'unique paradis» (vv. 131-134), le Louvre, tel qu'il est cité, est aussi celui qui, en ce temps-là, n'a plus rien d'un paradis puisqu'il est strié par les combats et occupé par Henri III, un roi dont la force, la légitimité et la valeur sont terriblement contestées.

De la famille de Thyeste à la dynastie des Valois

Inceste mère-fils (Séline et son fils), puis matricide et infanticide

(Sulman tue Séline et son fils), puis parricide (Orbecce tue Sulman), puis suicide (Orbecce se poignarde et sa Nourrice se suicide), l'enchaînement dramatique est implacable au même titre que dans l'ensemble des tragédies sénéquiennes. Cette famille est donc perdue, damnée et *rien ne peut la sauver*. Quant à ceux qui s'y adjoignent, comme Oronte, ou qui en proviennent, comme les deux fils d'Oronte et Orbecce, ils finissent, eux aussi, dans le sang (Sulman supplicie Oronte, lui coupe les mains et tue ses fils devant ses yeux). Or la «noyade» de la race maudite, son naufrage et sa fin, sont directement en rapport avec ce qu'on peut dire, alors, de la race des Valois. La famille des Valois est une dynastie en danger, sans rejeton, sinon illégitime (Charles IX a un fils, Charles d'Angoulême né en 1573). C'est encore une dynastie en déclin, agonisante, qui a souvent été dominée par une reine-mère de presque 70 ans (en 1585) mais toujours prête à sauver ses fils, dont le lignage est touché par la mort. Elle a vu son roi et mari, Henri II, mourir par accident dans un tournoi, en 1559, son fils François II mourir à 16 ans de maladie après un règne d'un an et demi marqué par le déclenchement des Guerres de religion, son autre fils, Charles IX, mourir à 24 ans de pleurésie, et le nain vérolé François de France, duc d'Alençon – le benjamin – mourir à 29 ans de tuberculose, en 1584 justement.

Les Valois peuvent ainsi apparaître, *a fortiori* pour un catholique de collège, comme un lignage marqué par le sang et le mal, dont on dit que le seul survivant mâle et légitime, Henri III est prêt à soutenir les protestants et à s'allier à L'Angleterre pour mieux combattre le catholicisme espagnol, alors triomphant. Et s'il s'est dernièrement engagé, par un retournement d'alliances lors du Traité de Nemours, à bouter les hérétiques hors du royaume et à combattre le roi de Navarre –héritier déclaré mais huguenot de croyance –, c'est sous la pression des Guise. C'est pourquoi un poète parisien, catholique au demeurant, et probablement proche des ligueurs, ne peut pas *ne pas* penser à cette dynastie en crise lorsqu'il adapte l'*Orbecce* de Giraldi. Quant à ses lecteurs et à ses spectateurs, c'est encore plus probable tant l'équivalence entre les deux familles est remarquable.

De la foi / de la Foi, qu'il faut, ou ne faut pas, avoir

Qui plus est, le double-jeu du roi, la coupable dissimulation si souvent reprochée à Henri III, trouvent dans cette pièce une illustration cruelle, aussi bien théorique que pratique. Sulman en effet dissimule,

joue un double-jeu, tient une double-parole. Certes, il ne trompe pas Chambellan, le mauvais et machiavélique conseiller, ni Peraudin qui sait se taire (il est le «secrétaire de vrai, qui sait le secret taire», v. 1241) et disparaître un moment, quand il en a trop dit (v. 1370 et sq.). Mais il trompe Oronte, Orbecce, la Nourrice – à qui il extorque la vérité en lui promettant d'être magnanime –, le chœur qui tombe dans le piège un moment, ses conseillers les plus naïfs, et surtout Zostre, le philosophe, dont il se joue et qu'il bannit de la cour. Et c'est là qu'un différend théorique et politique est véritablement mis en scène puisqu'à la théorie classique de l'union mystique de l'État, ou de la Souveraineté fondée sur la Foi, Du Monin oppose la pratique machiavélique du roi-tyran.

Zostre, s'il connaît sa philosophie politique classique (sénéquienne, v. 1552 et sq.) et la valeur de la magnanimité, de la clémence, du pardon et de la générosité des Princes qui ne doivent pas s'abaisser à se venger mais, au contraire pardonner pour mieux gouverner, ne saisit en effet pas qu'il a affaire à un tyran insensible à la raison et aux plaidoyers, qui, sous couvert d'entendre, se révèle manipulateur et dissimulateur. Si bien que le roi de cette tragédie est tout entier engagé *via* une «ruse» qui «s'appelle un subtil stratagème» (v. 1665), vers une vengeance personnelle: «Je masquerai mon front d'une étrangère image. / un ris sardonien rouant sur mon visage / Leur sera l'hameçon, qui doux de miel au bord, / Avaler leur fera les appâts de leur mort» (vv. 1710-1714). Dès lors, pour l'«Apollon (parisien) des collèges» le roi cruel d'*Orbecc-Oronte* peut, à l'évidence, figurer le roi Valois de l'actualité: un tyran qui se sert de la foi pour se jouer des crédules, qui joue à avoir la Foi, enfin en qui l'on ne peut avoir foi.

L'acte III est, en cela, exemplaire de l'utilisation du mot «foi» et des conséquences de son ambiguïté. Zostre, ce «vieux rêveur» philosophe (v. 1668) énonce donc un principe essentiel, à l'époque, à la théorie de la souveraineté monarchique: un roi doit être cru par ses sujets pour que les sujets puissent se faire eux-mêmes confiance, mais pour qu'il y ait cette *confiance*, la condition absolue est que le Souverain ait Foi en Dieu et que cette Foi l'habite absolument. Un Souverain est garanti par sa Foi, et si ce n'est pas le cas, c'est un tyran puisqu'il agit contre Dieu. Enfin, c'est à partir de cette Foi en Dieu que la *confiance* des sujets entre eux peut être possible. Dans la tragédie, pour qu'Oronte puisse avoir foi en Zostre, il faut donc que l'un et l'autre croient en la foi du roi. Zostre aura donc foi en Sulman si Sulman présente la garantie d'une Foi intangible et sûre en Dieu, autrement dit une Foi, une créance en quelque sorte, sur laquelle on peut compter, qu'on peut

croire absolument, en laquelle on peut se confier (v. 1771 et sq.) et qui commande l'ensemble des rapports *avec* ses sujets et *entre* les sujets. Cette foi qu'on *prête* au roi est donc gagée sur le fait que le roi ait Foi en Dieu et qu'il ne joue pas avec elle, ni avec la foi qu'on a en lui, puisque le roi est l'image humaine de Dieu.

Or les spectateurs savent déjà, grâce à un monologue qui précède la scène, qu'il n'en est rien (v. 1655 et sq.) et que le roi dissimule, qu'il entraîne Zostre et Oronte à croire en lui, à avoir foi en lui, pour supplicier l'un puis bannir l'autre. À la Foi, Sulman a donc substitué la ruse, le double-jeu, la dissimulation politique (telle qu'elle apparaît dans les traités machiavéliens), et c'est ainsi qu'il se dresse aussi contre Dieu: sa foi apparente, sa demande et sa prétention de créance cachent donc le meurtre, le sang, la violence, la vengeance et l'intérêt particulier. On le voit, le dispositif est transparent: Du Monin reprend ici l'accusation ultra-catholique (ou après l'édit de Nemours, des protestants) selon laquelle Henri III, afin de retourner les alliances, ne cesse de faire en sorte qu'on croie en sa foi pour qu'on ait foi en lui. Si bien qu'il ne faut plus avoir foi dans un roi qui n'a pas de Foi, sinon celle qu'il a en lui.

Cette discussion sur la foi et la Foi, aussi importante pour la disposition de la tragédie que pour théorie monarchique et la destinée de la France, entamée à l'acte III par Zostre devant Oronte et Orbecce, se poursuit à l'acte suivant, alors que dans le hors-scène de l'entracte le supplice du père et de ses fils a eu lieu, lors même que le chœur, lui aussi convaincu que Sulman est sincère, a imaginé un heureux retournement de fortune et s'est pris à espérer un mariage bienheureux.

La scène, en ce début d'acte IV, occupée par Sulman et ses deux ministres (le mauvais conseiller Chambellan et l'opportuniste Peraudin) se transforme ainsi en schématique leçon de machiavélisme: les affaires de l'État ne supposent pas l'exercice de la vertu qui serait, en l'occurrence, une «douce mollesse»; la crainte doit prendre le pas sur l'amour des sujets car le roi est celui qui doit exercer sa foudre. C'est un premier pas. Le second touche à nouveau à la foi: «*Sulmon* – Qu'on reproche en mon fait que j'ai la banqueroute / À la foi qui de moi s'enfuit à vau-de-route, / Cela m'est un jouet. Hé, n'est-ce pas raison, / Que qui sous teint de foi fait boire le poison, / Ait pour poison la foi? *Chambellan* – Si quelque foi fidèle / Se doit ferme tenir, ce n'est à l'infidèle; / Et qui à l'infidèle, entier, garde sa foi, / D'une infidélité, sot, il use envers soi» (vv. 2008-2015).

C'est là une nouvelle variation sur la foi, à partir du texte italien, mais qui s'accorde absolument avec les réflexions politiques, morales et philosophiques du temps. En effet, ce qu'on reproche au roi, c'est de

ne plus avoir la Foi, et/ou de ne plus avoir de créance, puisqu'il ne fait ni ce qu'il dit ni ce qu'il promet. Mais, ajoute Sulmon, la chose n'est pas difficile à plaider puisque celui qui trompe sous le prétexte de la foi et de la confiance prend simplement pour outil de gouvernement le poison qu'est cette créance, cette confiance même, déjà manipulée et décrédibilisée. Le roi, donc, utilise la foi contre ceux qui l'utilisent aussi, pour que ceux qui trompent soient eux-mêmes trompés. Ce que le Chambellan confirme: il ne faut pas croire les infidèles qui n'envisagent que de vous tromper. En cela, l'un et l'autre ont raison pour ce qui est de l'intrigue, puisque l'on sait qu'Oronte et Orbecce ont voulu tromper le roi.

Ce qu'on retiendra de ce moment est qu'un travail dramaturgique, théorique et poétique particulièrement complexe, est mis en place par Du Monin. La tragédie postule ainsi un idéal développé par Zostre: celui de l'Union mystique de l'État et de la Souveraineté garantie par la Foi. C'est un modèle de légitimité classique, en l'occurrence retenu par le catholicisme ligueur. Mais la tragédie démontre ensuite, par son déroulement comme par les positions tenues par Sulman ou par le discours du roi et celui de ses proches conseillers, que cet idéal n'est pas appliqué par le souverain et qu'il est même systématiquement contourné, détourné, réutilisé à d'autres fins, en d'autres termes renié et blasphémé. Et logiquement, les sujets (ici Oronte et Orbecce), trahissent eux aussi la foi qu'on peut avoir en eux, puisqu'il n'y a plus ni foi, ni créance, ni confiance possible. On pourrait alors penser que cet état des lieux machiavélique (plus que machiavélien) est efficace dans un monde troublé et dans une situation politique désordonnée dans laquelle tout le monde trahit, joue et blasphème. Cependant, l'action suivante montre, tout aussi logiquement, que, puisqu'aucune foi n'est possible, tout vacille et s'abîme: le roi trompe Dieu et ses sujets et les sujets trompent le roi, ce qui confirme le fait que le roi est un tyran. L'ultime preuve est qu'il exerce, pour punir les sujets néanmoins coupables que sont Oronte et Orbecce, une rétorsion disproportionnée, passionnée, hyperviolente, au lieu de pardonner et d'exercer, à leur égard, le pardon.

De la comédie matrimoniale au mariage (contemporain) par simple consentement

Si bien que, personne, dans cette tragédie, n'est à l'abri du double-jeu, et en particulier pas le couple Orbecce-Oronte qui vit depuis long-

temps dans l'obscurité son mariage et élève ses deux enfants à l'insu du roi. Oronte dissimule, Orbecce aussi, la nourrice aussi, et tous sont en faute. Oronte, le tout premier, dissimule lorsque Sulman lui annonce qu'il veut que sa fille épouse Sélin, Orbecce cherche de bonnes raisons pour décliner l'offre de mariage, et la nourrice, Lucine, lui fournit un stratagème (jouer l'amour filial échevelé, avec force larmes). C'en est au point que Du Monin prévoit que les mots eux-mêmes mentent et soient chargés de sens sans que le locuteur ne le sache: lorsque Sulman ordonne à Oronte d'annoncer le mariage à Orbecce, il dit: «Fais ce qui gît en toi, quand tu auras dompté / Le cœur d'Orbecce enceint de quelque austérité / Avoie-la vers moi» (vv. 597-599). Non seulement Sulman, contrairement à ce qu'il dit n'a pas «tout mesuré de [son] juste compas» (v. 570), mais il n'entend pas ce qu'il dit à propos d'Orbecce: qu'elle a le cœur *enceint*, ou qu'Oronte a un *secret qui gît en lui*, par exemple. Le dramaturge dissimule ainsi dans les mots qu'il octroie, comme à leur insu, aux personnages, des aveux que d'autres personnages, pourtant construits pour être avertis en dissimulation, ne décryptent pas. On le voit, la question de la dissimulation est centrale, et partagée.

Mais on peut encore ajouter une chose qui concerne directement, sur ce sujet, l'actualité. On le comprend, ce qui est construit comme une nouvelle domestique voire comme une comédie matrimoniale classique (le père veut marier à sa fille à un homme qu'elle n'aime pas tandis qu'elle a déjà épousé un homme qu'elle aime, et la nourrice va établir un stratagème avec la jeune fille pour que le mariage soit reconnu et que tout se termine par un banquet, c'est là tout l'acte II), bascule à l'acte III dans la tragédie sanglante à partir d'une série de mots à double-sens, d'ambiguïtés qui sont construites pour dépasser leurs locuteurs et, ainsi, ouvrir la voie dramaturgique aux passions destructrices et aux actions horribles.

Mais ce qu'on peut aussi voir dans cette intrigue, c'est, au même titre que bien d'autres récits et tragédies du temps, dont *Roméo et Juliette* (nouvelle italienne, française, tragédie anglaise), la mise en question dramaturgique et pratique du mariage par consentement mutuel. En France et depuis les années 1556¹⁶, la monarchie et l'aristocratie ne cessent de vouloir encadrer le mariage en rendant impossible, sous peine d'exhérédation, le mariage par simple consentement mutuel,

¹⁶ Voir mon travail sur *La Princesse de Clèves* in *Droit et littérature sous l'Ancien régime, le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002.

que le droit canonique permet. En d'autres termes et comme il est dit dans *Orbecc-Oronte*, «Un clandestin hymen les tire à précipice» (v. 1267). C'est au sein de cette lutte qu'il faut aussi voir la tragédie telle qu'elle est adaptée par Du Monin. Elle figure l'un des épisodes malheureux de cette lutte entre la liberté de s'unir devant Dieu qu'ont les jeunes gens, et la nécessité de contrôle que les pères et la couronne veulent se donner.

C'est pourquoi les vers 924-927, dits par Orbecce, sont si importants. Après avoir stigmatisé le rôle tyrannique du père en matière de mariage, elle ajoute «Et si, dames de nous, de puissance absolue / Nous nous couplons au joug d'une part bien élue, / Un juge nous condamne et nous apprend comment / Pour pilote avons pris notre consentement». La tyrannie des pères, comme celle des rois, passe avec force, violence et même par de nouvelles lois, et la chose renforcée par ce nouveau pouvoir à régler les mariages: la loi est de 1556 (édit de Fontainebleau) et sera plaidée par les Français au concile de Trente. C'est pourquoi le stratagème imaginé par la nourrice porte sur l'hyperbolisation de l'amour que la fille doit au père, seul moyen d'empêcher le mariage parce qu'il invoque un devoir filial d'amour excessif, certes, mais supérieur à la simple obéissance qu'il y aurait à accepter la main d'un homme choisi par le père.

Adaptation scolaire d'une pièce italienne, actualisation ligueuse, tragédie théorique et politique, transparence de la référence au souverain contemporain, comédie matrimoniale, drame domestique et politique dans lequel un père-tyran met cruellement à mort des jeunes gens fautifs d'avoir choisi une liberté jadis permise par l'Église, Du Monin accumule les éléments tout en gardant son cap: celui d'une idéologie catholique combattant à tous les niveaux (aussi bien sur le plan du mariage par consentement mutuel que sur le plan de la Souveraineté liée à la Foi, et que, bien évidemment, sur la condamnation du supposé machiavélisme des Valois). Tout peut donc s'abîmer dans le sang, puisque tout est dans un désordre absolu.

De la comédie du mariage – avec à la clef une nourrice typique qui peut à la fois conseiller un beau stratagème et découvrir un dangereux secret tout en condamnant vertueusement l'inceste maternel et en justifiant la vengeance horrible du père et mari (vv. 989-994) – à la tragédie du mariage, il n'y a donc eu qu'un pas, *a fortiori* parce que la situation contemporaine entraîne à cette dramatisation et donne à voir un grand nombre de cas fictionnels et réels dont le théâtre, les nouvelles et les canards sanglants s'emparent. De la tragédie du double-jeu et de la double-entente, nous passons alors à la tragédie de l'excès, à cette

tragédie sanglante qui marque l'époque et dont, en France, cet *Orbecce* ou *Orbecc-Oronte* est l'une des toutes premières.

Du récit du messager et du tableau sanglant final

La tragédie se précise, la scène se remplit de sang et l'intrigue, en écho au monde hors du bâtiment de théâtre, se termine en catastrophe sanglante. «En notre cour je vois s'élever un théâtre, / Où les fureurs joueront trois à trois, quatre à quatre, / Mais avant que tirer leur tragique rideau, / (Si mon œil n'est voilé d'un Léthéan bandeau) / Leur ensouffré brandon s'épandra, détestable, / Au foyer malheureux de quelque misérable» (vv. 1209-1214).

Et pour cela, il faut une gradation: comme chez Giraldi, l'horreur doit être contrôlée¹⁷. Elle l'est d'abord par le passage au récit, horrible certes, mais non représenté, puis par un dispositif scénique commenté, celui de la présentation sanglante des éléments du martyre: les têtes sur un plateau. On pourra ainsi aller jusqu'à la figuration spectaculaire sanglante: le meurtre «légitime» de Sulmon par Orbecce, puis le suicide d'Orbecce malgré les cris du chœur et de la nourrice, enfin le suicide de la nourrice. Du récit avec *images frappantes*, on passe donc au *tableau saisissant* commenté par des «regardants» en pleine détresse, puis à la déploration, sorte de cérémonie des larmes cherchant à inclure les spectateurs dans les pleurs, pour enfin affronter la figuration de l'action de tuer tout en composant le commentaire, par le chœur et la nourrice (donc par les «messagers» du public), du spectacle sanglant...

Dès lors, s'interrogent ces commentateurs, comment peut-on ou a-t-on pu supporter (sans bouger de sa place) d'abord le récit, puis le tableau, enfin la violence meurtrière et auto-meurtrière? Comment a-t-on pu endurer ce qui était éclairé sur le théâtre? Les spectateurs et le chœur-commentateur des dames, et la Nourrice, sont alors unis dans un grand motif de déploration qui est aussi la déploration de leur propre impuissance à agir: ils ne sont bons qu'à édifier des tombeaux poétiques face au spectacle sanglant que le monde leur propose, et ils n'ont pu, à aucun moment «empêcher cela»... Ils n'ont pu que regarder, que voir (la multiplicité des occurrences de la vue et du regard est

¹⁷ Je renvoie ici aux travaux, déjà cités, de Corinne Lucas.

capitale sur ce point). «Vue, comment n'es-tu de mes yeux dépourvue, / Voyant cet échafaud?» s'interroge Orbecce. Et parallèlement elle interroge les spectateurs. Puis elle agit et se tue tandis que les spectateurs regardent. La nourrice, tirant les conclusions de l'action, se tue, elle aussi, alors que les autres spectateurs, ceux du chœur comme ceux du théâtre, n'attendent pas à leurs jours: ils regardent et sont émus. Peut-être se regardent-ils médusés et déplorants, mais ils ne font que regarder et s'émouvoir, c'est là leur place...

Les indications portant sur ce qu'on voit ou ce qu'on doit voir ne sont donc pas seulement des indications scéniques internes, ou des effets de dramatisation reconnaissant la validité des images frappantes, ou des actions frappantes. En les hyperbolisant par le commentaire, Du Monin en fait aussi des moyens de figurer l'inaction de ceux qui voient, de ceux qui ne font que regarder sans agir, de ceux qui ne font rien devant «la foi déloyale». Certes, Sulmon a exclu le chœur de la scène aux vers 2723-2724 de manière à rendre la violence qu'il entendait faire à Orbecce plus nette, plus personnelle, donc plus tyrannique, mais nous, spectateurs, ne sommes, en principe, pas sortis. Qu'avons-nous fait? Nous avons assisté au lever du voile noir sur les têtes d'Oronte et de ses deux fils. Avons-nous été saisis par le fait, scandalisés par la tyrannie, séduits par le dispositif, ou peut-être avons-nous apprécié l'effet frappant? Nous avons vu la scène se vider à mesure que les corps se vidaient de leur sang, nous avons vu ce monde qui ne peut plus croire, qui n'a plus d'assurance sur aucune foi, ni de créance en l'autre ou en l'avenir. Nous avons observé cette tragédie de la détresse où le songe, le tableau, le spectacle et le discours ont révélé, comme on lève un voile noir, l'état de catastrophe dans lequel est la Cité. Nous avons regardé tout cela, et peut-être même avons-nous joui de la force du spectacle sanglant, mais nous n'avons rien empêché. Avons-nous même pensé que de l'autre côté des murs du théâtre, et devant de telles situations de tyrannie, nous ne faisons rien?... Devant ces scènes déplorables, nous avons simplement déploré. Indignés, nous avons tremblé, peut-être même avons-nous condamné le tyran, mais nous n'avons pas agi puisque nous étions au théâtre.

Mais maintenant, alors que la pièce est terminée et que nous sortons du théâtre, et que nous savons que le double-jeu, le double-langage, la cruauté, le mensonge, la ruse, sont pratiquées par le pouvoir, que faisons-nous? Restons-nous au théâtre, à exercer nos passions et notre raison à *blanc*, ou agissons-nous?

Là est peut-être la principale interrogation de ce texte de 1585 qui,

on le voit, prend appui sur une fiction représentée à Ferrare pour agir, ou faire agir, à Paris. Sous l'Apollon des collèges poindrait ainsi, sinon un militant du moins un partisan, qui s'est plu à violemment détourner l'*Orbecche* de Giraldi pour la mettre au service de la Ligue. Mais sous l'Apollon des collèges et sous la tragédie réécrite qu'il produit, pointe aussi une déploration mêlant le sang et les pleurs, une sorte de désespoir, de détresse devant un idéal d'unité qui n'est plus.

CHRISTIAN BIET
(Université Paris Ouest-Nanterre. Institut Universitaire de France)

ROBERTO GIGLIUCCI

Perfezionamento del lieto fine fra Giraldi Cinzio e Shakespeare

This essay is involved in the tradition of *Epitia* by Giraldi Cinzio and *Measure for Measure* by Shakespeare; the focus is particularly on the scene of the dialogue between the heroine and her imprisoned brother, showing the passage from the perfect tragedy through an happy-ending tragedy to a modern, dark tragicomedy; some canevases of Commedia dell'Arte are also deeply examined and two of them are edited in the Appendix.

Un confronto fra *l'Epitia* e *Measure for Measure* rivela «la basilare differenza tra una “tragedia di lieto fine”, come la concepiva Giraldi, e una tragicommedia come *Measure for Measure*», ovvero «la fondamentale differenza tra una tragedia con happy ending e un dramma in cui elementi comici e tragici sono egualmente bilanciati»¹. Andrà precisa-

¹ P. R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Univ. Press, 1962, pp. 114, 115: nostra traduz.; cfr. la recensione di Carlo Dionisotti in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1963), pp. 114-121. Citiamo la commedia shakespeariana dall'ediz. a cura di N. W. BAWCUTT, Oxford, Univ. Press, 1991, fruendo anche assai dell'edizione Arden a cura di J. W. LEVER (London 1965). Per l'ipotesi di un testo del *Measure for Measure* (nell'in folio del 1623) riadattato da Thomas Middleton, cfr. l'ediz. a cura di J. JOWETT in T. M., *The collected works*, a cura di G. TAYLOR e J. LAVAGNINO, Oxford, Univ. Press, 2007, pp. 1542 sgg. Citiamo *l'Epitia* da *Le tragedie [...] cioè Orbecche. Altile. Didone. Antivalomeni. Cleopatra. Arrenopia. Euphimia. Epitia. Selene. [...]*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583 (ogni tragedia con frontespizio proprio e numerazione autonoma di pagine). Si veda poi *Epizia. An Italian Renaissance Tragedy*, a cura di P. HORNE, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996. Una bibliografia aggiornata sul Giraldi è offerta nelle più recenti edizioni delle tragedie a cura di I. ROMERA PINTOR; cfr. ad es. *Euphimia*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, pp. 127-159, cui aggiungere della stessa Autrice: «... *De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...*»: *el teatro de Giraldi Cinzio*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di EAD. e J. LL. SIRERA, València, PUV, 2011, pp. 275-291; cfr. anche L. RICCÒ, *Il teatro “secondo le correnti occasioni”*, «Studi italiani», XXXIV (2005), n. 2, pp. 5-39; F.

to, certo, che la definizione *tout court* di *Measure* come una tragicommedia non è affatto pacifica; il *play* è senz'altro prima di tutto una commedia, dall'inizio alla fine, ma una di quelle commedie problematiche che si meritano l'appellativo di *dark*, una commedia che flirta col tragico².

Tuttavia un processo verso il tragicomico dalla dimensione originaria del tragico segna tutto l'iter di trasformazione della vicenda drammatizzata in questi testi: il motivo narrativo in questione, forse rafforzato talora da qualche occasione cronachistica, ha comunque un archetipo ben lontano, già in Agostino (*De sermone Domini in monte I*, 16, 50), anche se nella pagina del santo d'Ipbona alla fine non muore nessuno e l'obiettivo morale è quello di giustificare un adulterio quando compiuto da una moglie che salva così la vita del marito. D'altra parte il *topos* del giudizio rigoroso con matrimonio riparatore e poi condanna a morte del neo-marito è già presente in Sercambi, per poi diffondersi nella novellistica seguente³. La vicenda è più volte raccontata, all'inizio del XVI secolo, con l'attribuzione del ruolo di giusto giudice a Carlo il Temerario, ovvero Carlo I di Borgogna⁴, e sono storici, cronisti, poeti (fra cui Hans Sachs) a diffonderla, ma anche intellettuali come Giusto Lipsio e teologi protestanti come Lutero stesso e Melantone. In una lettera di uno studente ungherese, Ioseph Macarius, scritta da Vienna nel 1547, la vicenda viene ambientata presso Milano⁵. C'è poi una infinita serie di canzoni popolari sulla storia cosiddetta della «Bella Cecilia», dal Piemonte al meridione per arrivare fino in Catalogna⁶. L'esemplarità e la singolarità della vicenda sono tali che dilagano in scritture enciclopedico-narrative numerose, fra cui citia-

BERTINI, "Havere a la giustitia sodisfatto". *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

² Per una discussione sull'identità di *genre* di *Measure for measure* cfr. L. J. ROSS, «*Measure for Measure*». *An Essay in Criticism of Shakespeare's Drama*, Cranbury, Associated Univ. Presses, 1997, pp. 20 sgg. Cfr. tra l'altro anche M. KRIEGER, «*Measure for Measure*» and Elizabethan Comedy, «PMLA», LXVI (1951), n. 5, pp. 775-784.

³ Cfr. L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, vol. I, pp. 458, 493, 617; vol. II, ivi 1925, p. 75. Per occorrenze della vicenda anche in cronisti e storiografi cfr. F. BERTINI, "Havere a la giustitia sodisfatto", cit., pp. 299-307.

⁴ J. HAZEL SMITH, *Charles the Bold and the German Background of the "Monstrous Ransom" Story*, «Philological Quarterly», LI (1972), n. 2, pp. 380-393.

⁵ La si può leggere in appendice all'edizione Arden di *Measure for Measure* a cura di J.W. LEVER, cit., pp. 151-153.

⁶ Cfr. G. BRONZINI, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, vol. I, Roma, Signorelli, 1956, pp. 457-528; A. BONAMORE GRAVES, *Italo-Hispanic Ballad Relationships: the Common Poetic Heritage*, London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 14, 19-23.

mo ad es. i *Tragica* pubblicati a Lipsia a fine Cinquecento, dove la storia è ambientata a Como nel 1547 e si approssima alla lettera di Macarius, salvo qualche variante⁷. Fra gli *exempla* di Andreas Hondorff abbiamo sia la vicenda narrata da Agostino, sia la redazione che vede Carlo il Temerario come giusto giudice, sia quella ambientata a Como con giudizio finale del Gonzaga: esemplarità multipla, all'interno della sezione del *Theatrum* che illustra le trasgressioni al sesto comandamento⁸. E potremmo continuare con le occorrenze.

In particolare poi il plot viene sviluppato tragicamente nella *Philanira* di Claude Roillet (1556, in latino, poi in francese nel 1563 e ancora nel 1577)⁹, piuttosto nota e rappresentata in Europa nel corso del secolo: in Francia in più di un'occasione, in Inghilterra al Trinity College di

⁷ *Tragica, seu tristium historiarum de poenis criminalibus* [...], Leipzig, Henning Grosse, 1598, liber I, pp. 197 sg. Sulle fonti di *Measure for Measure* e quindi sulla costellazione di testi di cui fanno parte la novella e la tragedia giraldiane la bibliografia è comunque ampia; cfr. almeno: L. ALBRECHT, *Neue Untersuchungen zu Shakespeares Mass für Mass*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1914; F. E. BUDD, *Rouillet's «Philanira» and Whetstone's «Promos and Cassandra»*, «Review of English Studies», VI (1930), n. 21, pp. 31-48; ID., *Material for a Study of the Sources of Shakespeare's «Measure for measure»*, «Revue de littérature comparée», XI (1931), pp. 711-736; T. C. IZARD, *George Whetstone Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, New York, Columbia Univ. Press, 1942 (rist. *ivi*, AMS Press, 1966), pp. 52-75; R. HAMILTON BALL, *Cinthio's «Epitia» and «Measure for Measure»*, in *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George F. Reynolds*, Boulder, University of Colorado Studies, 1945, pp. 132-146; *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. by G. BULLOUGH, vol. II, *The Comedies (1597-1603)*, New York, Columbia Univ. Press, 1958, pp. 399 segg.; K. MUIR, *Shakespeare's Sources*, London, Methuen, 1961², pp. 101-109; C. T. PROUTY, *George Whetstone and the Sources of «Measure for Measure»*, «Shakespeare Quarterly», XV (1964), n. 2, pp. 131-145; M. CAVALCHINI, *L'«Epitia» di Giraldo Cinzio e «Measure for Measure»*, «Italice», XLV (1968), n. 1, pp. 59-69; L. SQUARZINA, *Misura per Misura*, in *Shakespeare e Jonson e il teatro elisabettiano oggi*, a cura di A. LOMBARDO, Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 158-173; W. DODD, «*Misura per misura*». *La trasparenza della commedia*, Milano, Edizioni il Formichiere, 1979, pp. 223 segg.; D. RIPOSIO, *Fra novella e tragedia: Giraldo Cinthio e Shakespeare*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. BÁRBERI SQUAROTTI, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 109-143; W. MORRETTI, *La novella di Epitia e «Measure for Measure»*, in «*Measure for Measure» dal testo alla scena*, a cura di M. TEMPERA, Bologna, CLUEB, 1992, pp. 17-23; M. MARRAPODI, *English and Italian Intertexts of the Ransom Plot in «Measure for Measure»*, in *Shakespeare and Intertextuality*, a cura di ID., Roma, Bulzoni, 2000, pp. 103-117.

⁸ *Theatrum Historicum sive Promptuarium illustrium exemplorum* [...] Editio tertia [...], Francoforte, I. Feyerabend, 1598 (prima ediz. 1575), pp. 545 segg.

⁹ CLAUDII ROILETI BELNENSIS *varia poemata*, Parisiis, Apud Gulielmum Iulianum, 1556, dove la *Philanira* è alle cc. 1-29; *Philanire. Tragedie francoise du Latin*, Paris, T. Richard, 1563; *Tragedie francoise de Philanire femme d'Hyppolite*, Paris, N. Bonfons, 1577; ediz. moderna del testo francese a cura di D. MAURI in *La tragédie à l'époque*

Cambridge nel 1564-65¹⁰. In questa versione ambientata in Piemonte¹¹ l'eroina ha il marito in carcere e il giudice Severus (Sévère in francese) a cui ella chiede la grazia le impone il ricatto di giacere con lui; dopo avergli ceduto, la donna si vede giustiziare ugualmente il consorte; in seguito l'autorità superiore, che viene a conoscenza del misfatto, costringe il giudice malvagio a sposarla, per renderle l'onore, e quindi a sorpresa lo condanna a morte. La protagonista, a questo punto doppiamente vedova, fugge sconvolta con l'intento di togliersi la vita¹².

La redazione francese amplifica quasi sempre il dettato più stringato e "classico" del testo latino, come si può constatare da almeno un esempio:

Leges suas solo cruore sanciens	Le cas
Minimum scelus suam trahit secum crucem.	Est plus léger que ne croit pas
[<i>Varia poemata</i> c. 3v].	Son prévôt, mai de la mesure
	De rigueur si près il mesure 280
	Tout délit qu'il n'y a méfait
	Qu'il ne soit par le sang défait.
	Quelque crime qu'on lui rapporte,
	Tant soit petit, son gibet porte.
	[Ed. Mauri p. 154].

d'Henri II et de Charles IX, prima serie, vol. 2 (1561-1566), Paris-Florence, PUF-Olschki, 1989, pp. 127-214, da cui citiamo.

¹⁰ Cfr. F.E. BUDD, *Rouillet's «Philanira» and Whetstone's «Promos and Cassandra»*, cit., p. 47. L'esemplare dei *Varia poemata* della British Library, che abbiamo presente, riporta una nota di proprietà con data 1586 e svariate annotazioni e correzioni di Edoardus Mychelborn, poeta latino oxoniense dell'epoca, dato che corrobora la significativa presenza della *Philanira* in Inghilterra a fine secolo.

¹¹ Le varianti piemontese e monferrina della canzone popolare della Bella Cecilia sono forse le più vicine all'originale secondo G. BRONZINI, *La canzone epico-lirica*, cit., p. 488. Il testo monferrino si può leggere in A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, R. Giusti, 1906, pp. 140-141.

¹² Nelle altre narrazioni della vicenda il finale tragico non sempre comporta la disperazione per l'eroina: in Thomas Lupton, ad esempio, al termine del racconto la donna è felice di rimanere vedova per la seconda volta e loda i Counsellors i quali hanno stabilito l'esecuzione del suo secondo marito che le ha ucciso il primo: siamo all'inverso del finale suicidale, come quello di Roillet appunto, o della variante di Giusto Lipsio in cui la donna si ammala per il dolore e muore: «Tragoediae exemplum est», commenta infatti in chiusa Lipsio. Cfr. T. LUPTON, *The second part and knitting vp of the boke entituled Too good to be true [...]*, London, Henry Binneman, 1581, *Livr - Oivv* (parzialmente riportato nell'ediz. Arden di *Measure* a cura di J.W. LEVER, cit.: «the death of my firste husband did not make mee so wofull as Widowe, but the death of my seconde husbande dothe make me as joyful a Widow», p. 200); *IUSTI LIPSI Monita et Exempla Politica. Libri duo [...]*, Parisiis, Petrus Chevalier, 1605, cc. 93r-95r: 95r.

Si tratta di un passo recitato da Philanira nell'atto I, in cui si evidenzia la spietatezza eccedente del giudice Severus, motivo che è determinante anche in Giraldis e Shakespeare, fra gli altri. Si noti ai vv. 279-280 del testo francese la parola *mesure* in rima identica con figura etimologica, che ci fa inevitabilmente pensare al futuro titolo shake-speariano.

La redazione francese è spesso anche di registro meno aulico di quella latina, fino ad arrivare a forme crude quali l'espressione «putain» (p. 209, v. 2113) ovviamente assente nella *Philanira*; ma si vedano anche versi iniziali come «L'ennui qui me grève et fâche / et me ronge le cerveau» (p. 146, vv. 14-15), inseriti in un'amplificazione estrema del monologo d'apertura dell'eroina e irreperibili nel testo latino. Forse un unico caso di *breviatio* francese è dato dal coro che conclude l'atto IV. La tragedia ha momenti di orrore senecano (la testa tagliata *palpitans – sautelant* nell'ultimo atto, *e. g.*), anche se nella giustificazione iniziale Roilletus dichiara di non voler seguire pedissequamente la *technologia* di Orazio e l'esempio di Seneca, ma piuttosto la *Graecorum ratio*. Tuttavia soprattutto nel testo francese la verbosità è debordante e i personaggi risultano spesso poco credibili nell'evoluzione drammaturgica. C'è da dire però che la chiusa dell'atto IV, con l'annuncio della festa per il nuovo matrimonio di Sévère e Philanire, sembra proprio un (*tragi*)*comic ending* rispetto al quale fa efficace contrasto la cupa catastrofe dell'atto seguente conclusivo. Insomma, Roillet non è così inabile a bilanciare gli snodi tragici, le provvisorie restaurazioni rasserenanti e i cataclismi finali.

Come già detto, questa storia in diverse redazioni circola in svariati testi, narrativi e non, e la versione tragica viene addirittura ripresa in ben tre scenari della commedia dell'arte, ovvero negli ultimi due canovacci della seconda parte della raccolta casanatense di Basilio Locatelli, *Il Principe Severo, Il giusto Principe*¹³, e nell'*Ingiusto rettore* del napoletano Zibaldone del conte di Casamarciano¹⁴. Questi testi dell'improvvisa elaborano in modo eclatantemente tragicomico, ancorché si titolino

¹³ Cfr. qui *infra*, Appendice.

¹⁴ Cfr. *The Commedia dell'Arte in Naples: a Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, vol. 2, *Edizione italiana*, a cura di F. COTTICELLI, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, pp. 457-459. Informazioni e bibliografie aggiornate su queste e altre sillogi di scenari in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE ed A. EVANGELISTA, prefaz. di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007.

tragedie, il modello latino-francese della *Philanira* che viveva di grandiosi orrori. Meritano uno sguardo, per comprendere come nella commedia dell'arte anche un soggetto tragico subisse una metamorfosi brillante per non scontentare il pubblico meno eletto e più vario. Nel *Principe Severo*, ad esempio, la vicenda elevata della tragedia francese è ricondotta alle maschere dell'improvvisa, con Pantalone padre di Delia che subisce il ricatto da parte del Principe malvagio lasciato ad amministrare la giustizia dal Re che qui è suo padre (come sarà anche nella tragedia di André Mareschal *Le Jugement Equitable de Charles le Hardy*, del 1645)¹⁵; il fidanzato di Delia, Curzio, uccide il Capitano che stava rapendo la ragazza per condurla al libidinoso Principe, e questo è il motivo dell'imprigionamento del giovane e del *blackmail* conseguente; Delia si concede per salvare il promesso sposo, ma ne riceve in cambio solo la testa mozzata in un bacile; alla fine il Re ritornato fa giustizia, impone le nozze al figlio e quindi lo fa uccidere. A Delia viene presentato questa volta il Principe «strangolato» su un tappeto, lei piange la propria sorte di aver avuto due mariti entrambi morti e, come in Roillet, fugge a togliersi la vita, e anche il padre Pantalone segue la sua sorte. Ma tutto questo è miscelato a una serie infinita di lazzi di Zanni, Coviello e altri buffi, anzi la filigrana tragica è praticamente sommersa dalle trovate tipiche della commedia dell'arte, con una confusione di truce e farsesco che è l'anima dell'improvvisa.

Il giusto principe, che segue il precedente nella raccolta Locatelli, è sempre definito una tragedia, ma ha un finale meno disastroso: il Giudice nefario, chiamato Franzese, non è figlio del Principe, che qui ha il ruolo del monarca che aggiusta le cose infine, sempre con il matrimonio coatto e con l'esecuzione del cattivo, ma senza la sequenza di suicidi: «li sia tagliata la testa; fanno la mostra di tagliar la testa al Franzese et finisce la tragedia» (421v). È quindi significativo che questo canovaccio nella ripresa abbreviata (con qualche variazione) che si

¹⁵ Nella tragedia di Mareschal il malvagio Rodolfe si scopre alla fine essere figlio illegittimo di Carlo il Temerario, il giudice massimamente equo, il quale lo fa giustiziare ugualmente, ma con l'animo straziato. Cfr. A. MARESCHAL, *Le Jugement equitable de Charles le Hardy, dernier Duc de Bourgogne*, a cura di C. GRISELHOUBER, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995. Secondo la curatrice dell'edizione moderna, il motivo del figlio bastardo, innovazione di Mareschal, potrebbe derivare dall'elaborazione di una fonte secondaria, la *Chronique des ducs de Bourgogne* di Georges Chastellain (la fonte primaria è invece l'*Histoire de Louis XI* di Pierre Mathieu, del 1610). Noi sospettiamo che il Mareschal possa aver derivato l'intrigo per cui l'empio punito è figlio del sommo giudicante dalla commedia improvvisa *Il Principe Severo*, ma non sapremmo dire per quale trafila.

legge nella silloge corsiniana *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni* sia indicato come tragicommedia e finisca un po' diversamente così: «poi fa sposar Cintia [=Delia] dal Giudice facendoli donazione di tutto il suo, poi ordina che li si tagli la testa e lo fa condurre via. Cintia ringrazia il Sig.re, si fa mostrar la testa e finisce la tragicommedia». La ragazza non solo non pensa nemmeno lontanamente al suicidio, ma anzi *si fa mostrar la testa* del malvagio, quasi a ricompensarsi ferocemente della precedente dolorosa vista del capo tronco del suo fidanzato. Dunque anche nell'economia degli scenari si tende a un finale sempre meno infausto, se vogliamo considerare una presumibile sequenza che dal *Principe Severo* procede al *Giusto principe casanatensi* e di qui al *Giusto principe corsiniano*. Non si dimentichi però che il *Giusto principe*, rispetto al *Severo*, aggiunge un subplot ulteriormente mortuario: infatti Zanni, grottescamente geloso della moglie Filippa che fa travestire da uomo facendola suo luogotenente, arriva a ucciderla poi con un colpo d'archibugio; viene alla fine condannato a dieci anni (ridotti a cinque nel corsiniano) di lavori forzati in galea. Un fattaccio di uxoricidio nel mondo basso dei buffi, che doveva senz'altro tradursi in un registro performativo esilarante, ma pure con un umor nero non indifferente. Comprendiamo perché la scompostezza del tragicomico dell'arte disgustasse così tanto i letterati superciliosi. Infine lo scenario Casamarciano *L'ingiusto rettore* è una ripresa del *Principe Severo* di Locatelli, con alcune variazioni di non grande momento, tranne nel finale, che anche qui dimostra una ulteriore presa di distanza dall'originale tragico. Il Re ordina il matrimonio riparatore, poi domanda alla donna se chiede altro, «lei voler giustizia», e così il Re condanna a morte il figlio. Dunque c'è una volontà attiva di vendetta da parte di donna Inesa, come qui si chiama la protagonista, e alla fine nessuno va a suicidarsi, anzi, nel terrore generale, al suono di tromba, appare un talamo con la testa del Principe e finisce «la traggedia». Dunque una conclusiva giustizia, cupa e terribile, ma giustizia comunque; si noti che la morte del giovane fidanzato di donna Inesa, nominato Oratio, non era avvenuta per decapitazione: il suo corpo appariva sulla scena «legato al palo morto strozzato», per la costernazione e la disperazione di lei. La testa mozza è sola quella dell'ingiusto rettore nello «spettacolo» che chiude con pompa funebre il canovaccio.

Abbiamo accennato al fatto che il finale in cui un'autorità suprema impone il matrimonio riparatore e poi la condanna a morte del seduttore era un *topos* novellistico-teatrale evidentemente diffuso; si pensi a una novella di Masuccio Salernitano (*Il novellino* XLVII) in cui i colpevoli defloratori sono addirittura due, e due quindi le vittime: dopo il

dolore e l'angoscia per l'offesa subita dalle fanciulle e dal loro genitore, il re permette un trapasso all'allegrezza imponendo subito le nozze restauratrici dell'onore; quindi il sovrano interrompe la festa e ordina l'immediata decapitazione dei due neo-mariti, e si torna alla mestizia generale; infine un nuovo capovolgimento, con nuove nozze delle donzelle con due nobilissimi cittadini: «E così la festa, con tanti variati casi e refreddata e riscaldata, finita, il re [...] se parti; e le maritate donzelle con li loro novelli sposi gaudendo e trionfando rimaste, tutti gli avuti dolori in summa allegrezza furono convertiti»¹⁶. Un doppio trapasso, dunque, dalla tragedia dello stupro alla commedia dei matrimoni, e poi dalla inattesa tragedia delle esecuzioni capitali alla nuova commedia di sponsali ben più graditi e onorevoli. Alla fine è il trionfo della giustizia, dopo un frenetico alternarsi del freddo dell'angoscia e del calore della felicità. Questo tipo di finale si ritrova ad esempio in Lope de Vega, *El mejor alcalde el Rey* (pubblicato nel 1635), dove Alfonso VII di Castiglia punisce il signorotto Tello, che ha rapito Elvira al povero Sancho e l'ha sconciata, con la nota doppia punizione: matrimonio e poi decollazione¹⁷. E potremmo citare altre occorrenze del genere. Ma torniamo al ruolo di Giraldi Cinzio nella vicenda.

Giraldi, nella sua raccolta novellistica degli *Hecathomithi* (1565)¹⁸, racconta la storia di Epitia (deca VIII, nov. 5) modificando l'impianto tragico in modo sostanziale e fornendogli per ora un mezzo lieto fine: la protagonista ha il fratello, non più il marito, condannato alla decapitazione per aver ingravidato una ragazza cui è peraltro promesso sposo; il giudice Iuriste si comporta nel modo già attestato, il fratello viene giustiziato e l'Imperatore interviene salomonicamente e severamente come si è già visto; però la donna, in un atto di generosità finale e per sfuggire a una seconda vedovanza, supplica di poter rimanere sposa di Iuriste graziato, e l'Imperatore acconsente.

La novella di Epitia è imparentata strettamente con altre due novelle della V deca, la seconda e la sesta¹⁹, in cui le protagoniste Dorotea

¹⁶ M. SALERNITANO, *Il Novellino*, a cura di S. S. NIGRO, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 373.

¹⁷ LOPE DE VEGA, *Il miglior giudice è il re*, a cura di A. MONTEVERDI, Firenze, Sansoni, 1949.

¹⁸ Oggi finalmente in una splendida edizione moderna a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno ed., 2012.

¹⁹ Lo segnalava anche M. LASCELLES, *Shakespeare's «Measure for Measure»*, Univ. of London, The Athlone Press, 1953, pp. 34-36. Cfr. poi M. MARRAPODI, *English and Italian Intertexts...*, cit. pp. 112-114.

e Graziosa devono far fronte a un mostruoso ricatto come la nostra eroina, ma diversamente da lei sono mogli, non sorelle; in particolare la sesta novella, ambientata a Ferrara ai tempi di Alfonso I, è una vera e propria variazione a fine lieto della vicenda già affabulata nella *Philanira*: Graziosa, più scaltra di Epitia, si rivolge all'autorità ducale prima che il male accada e infine il malvagio podestà viene graziato per un motto brillante di un giovane cortigiano. Elementi in comune con questi schemi ha anche la novella IX della IV deca, ma qui forse risiede invece un ulteriore suggerimento per Shakespeare e per il *bed-trick* (che egli aveva peraltro già adottato in *All's Well that ends Well*): infatti il lascivo e potente Afrodasio si giace ingannato con la sua stessa moglie credendo di godersi la consorte del suo sottoposto Cleofilo. Lo stratagemma è *overspread*, certo, ma risulta rimarchevole il fatto che il beffato si trovi a consumare l'amplesso proprio con la sua legittima donna: così Angelo in *Measure* passerà la notte con la sua ex-fidanzata Mariana, che poi qualifica Angelo nella scena finale proprio come *my husband*²⁰. D'altra parte un vago suggerimento per la "spietatezza onesta" di Isabella poteva venire al Bardo dall'estremismo di Graziosa, che al podestà sentenziante «Morrassi adunque il tuo marito», risponde senz'altro: «E muoiasi» ecc²¹.

Quando Giralaldi sviluppa in tragedia la novella (*Epitia*, pubblicata postuma nel 1583), raffina il lieto fine facendo in modo che il fratello non venga decapitato, ma lo sia in iscambio un altro condannato a lui somigliante, per cui infine nessuno dei protagonisti perde la vita e tutti trovano un felice scioglimento delle proprie disavventure. Il processo di metamorfosi da tragedia infausta a tragedia di felice scioglimento è compiuto, e il testimone viene ripreso da George Whetstone

²⁰ Infatti il Duca in veste di frate aveva chiarito a IV, i: «He is your husband on a pre-contract». Era una promessa di matrimonio *de praesenti*, mentre quella di Claudio era meno vincolante, *de futuro*: cfr. almeno S. NAGARAJAN, «*Measure for Measure*» and *Elizabethan Betrothals*, «*Shakespeare Quarterly*», XIV (1963), n. 2, pp. 115-119 e, per l'area italiana, F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*», cit., p. 259 segg. e precedentemente il bel saggio di R. BRUSCAGLI *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommiti» del Giralaldi*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Bari, Laterza, 2006, pp. 553-576.

²¹ A p. 871 ed. a cura di VILLARI cit.; idem nella versione francese di Chappuys: «Qu'il meure»: *Premier volume des cent excellentes nouvelles de m. JEAN BAPTISTE GIRALDY CYNTIEN* [...] *Mis d'Italien en François par GABRIEL CHAPPUYS*, Paris, Abel l'Angelier, 1583, c. 456v; il *Second volume* uscì ivi 1584. Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Un traducteur oublié de la Renaissance: Gabriel Chappuys*, in *Homenaje al Prof. J. Cantera*, Madrid, Univ. Complutense, 1997, pp. 337-343.

nel 1578 con la sua pletorica *Historye of Promos and Cassandra*, una vera tragicommedia in 10 atti²²: qui la vicenda, a parte il complicato subplot comico-satirico, è a pieno *happy ending*, quindi analoga all'*Epitia* giraladiana, che però Whetstone forse non poté conoscere manoscritta, mentre ebbe contezza quasi certa della novella degli *Hecatommithi*. Un caso di trasformazione tragicomica poligenetica?²³ Il problema è aperto, e il busillis dei rapporti fra questi testi è talmente complesso e così riccamente studiato, almeno dal saggio di Budd del 1931 ad oggi, da impedirci qui ogni sosta in merito. Anche perché Shakespeare, nel 1604, con *Measure for measure*, sublima il tutto in un capolavoro assoluto, tale da oscurare ogni precedente: egli segue di certo il *Promos and Cassandra*, conosce forse la novella giraladiana, mentre rimane *sub iudice* se abbia letto anche l'*Epitia* drammaturgica. Le prove in questo senso addotte dagli studiosi, anche se suggestive, non ci sembrano assolutamente cogenti ma, ripetiamo, l'argomento non è da trattarsi in questa sede. Notiamo soltanto, *en passant*, un caso analogo di dipendenza inglese da Giraldo Cinzio offerto dal *James IV* di Robert Greene (a stampa nel 1598)²⁴, che ha come fonte *Hecatommithi* III, 1. Questa è la novella di Arrenopia, da cui Giraldo trasse la tragedia omonima²⁵. Dunque una situazione simile a quella di *Measure for Measure*: una novella e una riduzione teatrale giraladiane alle spalle di un play elisabettiano. Però anche in questo caso si può dire che la derivazione dalla novella è certa, magari attraverso la fedele traduzione di Chappuys, ma non necessariamente, visto che Greene conosceva bene l'italiano; *James IV* risulta invece più distante dall'*Arrenopia* drammatica²⁶, tranne, se vediamo bene, l'accenno finale a una possibile singolar tenzone fra i due re non realizzata (V, vi, vv. 85 segg.) e l'agnizione conclusiva dell'eroina di fronte a marito e padre (vv. 97 segg.), due tratti apparentabili alla tragedia giraladiana e non alla novella (mentre l'agnizione precedente davanti al cavaliere geloso è in Greene e nella novella ma non nella tragedia, che unifica le tre *anagnorèseis* in finale). Tuttavia

²² Trascritta in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. II, cit., pp. 442-513.

²³ Come suggerisce convintamente T.C. IZARD, *George Whetstone*, cit., p. 62.

²⁴ Teniamo presente l'ediz. moderna a cura di N. SANDERS, London, Methuen, 1970.

²⁵ Cfr. l'ediz. moderna a cura di D. COLOMBO, Torino, RES, 2007.

²⁶ O addirittura totalmente estraneo, come opinava ad esempio uno dei primi scopritori della derivazione dalla novella giraladiana: W. CREIZENACH, *Zu Greene's «James the Fourth»*, «Anglia», VIII (1885), pp. 419-423: «Durch diese dramatisierung [scil. l'*Arrenopia*] ist jedoch Greene auf keinen fall beeinflusst», p. 423.

questi due elementi potrebbero essere poligenetici, o comunque derivanti anche da una conoscenza indiretta dell'*Arrenopia*. In ogni caso i legami con la novella *contro* la tragedia non mancano nel *James IV*: si pensi, per fare solo un esempio, al nome Ida che è quello della fanciulla concupita dal re scozzese negli *Hecatommithi* e in *Greene*, mentre nella tragedia *Arrenopia* la giovane si chiama Partenia e non compare mai in scena.

Torniamo a Shakespeare: questi nel *Measure* introduce un nuovo personaggio, una ex fidanzata del giudice corrotto, Mariana, che giacerà con lui in sostituzione della sorella del condannato, e infine lo sposterà. E non è l'unica novità della commedia shakespeareiana, a incrementare la perfezione del lieto fine: si pensi al fatto che a essere decapitato in luogo del giovane fratello è un pirata a lui somigliante già morto in carcere naturalmente di una «cruel fever» e non l'ubriaco Barnardine che non ha nessuna intenzione di perdere la testa!²⁷ Ma sorvoliamo necessariamente sugli infiniti dettagli variantistici. Vediamo invece più da vicino il passaggio da Giraldi a Shakespeare considerando una scena in particolare, l'incontro in carcere di fratello e sorella dopo che il giudice ha formulato il suo ricatto.

Nell'*Epitia* drammatica non troviamo il dialogo fra la protagonista e il fratello Vieo (qui Vico, forse una *lectio facilior*)²⁸ imprigionato e condannato alla decapitazione: apparterrebbe all'antefatto, ma non ve n'è allusione neppure nell'*Argomento* premesso. Quel dialogo è presente invece nella novella degli *Hecatommithi*. Ove Epitia, dopo aver ricevuto l'oscena proposta da parte di Iuriste di concederglisi carnalmente per ottenere la liberazione del fratello, turbatissima si reca da questi e gli dice di non poter perdere il proprio onore per salvare la sua vita. Pur piangendo, lo prega di accettare la sua sorte fatale. Ma il fratello piange ancor più di lei, e la scongiura di non volerlo consegnare così al boia, potendo salvarlo. E si diffonde in una supplica retoricamente elaborata, mostrandosi abile nel linguaggio quasi quanto la sorella (che è, come alcune prototipiche eroine boccacciane, maestra assoluta

²⁷ Cfr. A. LEGGATT, *Substitution in «Measure for Measure»*, «Shakespeare Quarterly», XXXIX (1988), n. 3, pp. 342-359; J. LEZRA, *Pirating Reading: the Appearance of History in «Measure for Measure»*, «English Literary History», LVI (1989), n. 2, pp. 255-292. Il motivo della decapitazione di un quasi-sosia in sostituzione del personaggio principale è anche presente nella *Comedia del degollado* di Juan de la Cueva (rappresentata nel 1579), su cui cfr. il contributo di M. DEL VALLE OJEDA CALVO qui *infra*.

²⁸ Cfr. *Epizia* ed. a cura di P.R. HORNE, cit., pp. 132 segg.

nell'arte della favella). Vieo si raccomanda all'amore sororale, al fatto di essere Epitia carne della sua carne e sangue del suo sangue; riconosce il proprio errore, ma non può pensare che la sorella accetti la morte orribile di suo fratello potendo sventarla; le ricorda che Iuriste ha comunque promesso di sposarla, e che quindi il suo onore sarà restaurato dal matrimonio, insomma le prova tutte per convincerla. «Piangeva Vieo queste parole dicendo, et insieme seco piangeva Epitia, la quale, havendo abbracciata al collo Vieo, non prima la lasciò che fu costretta (vinta da' pianti del fratello) di promettergli che ad Iuriste si darebbe, poi che così a lui pareva, quando gli volesse salvare la vita, et la mantenesse nella speranza di pigliarla per moglie». Epitia dunque si lascia persuadere dalla disperazione ben argomentata del fratello²⁹.

Nel *Promos and Cassandra* di Whetstone (III, iv) il dialogo si ripropone³⁰, ma ovviamente più animato, più teatrale. Cassandra (l'Epitia giraldiana) dichiara al fratello Andrugio (Vieo) che non c'è più nulla da fare, egli deve prepararsi a morire: la sua vita comporterebbe la perdita dell'onore di lei. Andrugio cerca di farle capire che fra i due mali bisogna scegliere il minore, ma per la sorella il danno minore è appunto la morte del fratello, e non l'eterna infamia per lei. No, Cassandra, ribatte Andrugio, se ti sottometti al desiderio carnale di Promos (Iuriste in Giral di) non commetterai colpa, perché costretta. Cassandra non si convince, atterrita dalla ferocia della maldicenza che farà a pezzi la sua credibilità e onestà, ma il fratello insiste lungamente, con argomenti ripresi talora in modo puntuale dalle parole di Vieo della novella giraldiana. Andrugio le prospetta la rovina, una volta morto lui, e la rassicura sul fatto che Promos le ha promesso di sposarla e lo farà, non accontentandosi certo di una sola notte d'amore, visto che la desidera così ardentemente. Infine la donna cede, è vinta: per far sopravvivere il fratello ella ucciderà il proprio onore, accettando di pagare un riscatto così immorale ma inevitabile.

Da notare che alcuni di tali argomenti del fratello per convincere la sorella a concedersi si ritrovano anche nella versione narrativa "tragica" di François de Belleforest, nel sesto tomo delle *Histoires tragiques*

²⁹ Chappuys traduce fedelmente il dialogo di Epitia col fratello in *Second volume des cent excellentes nouvelles*, cit., cc. 110v-111r.

³⁰ Cfr. E. SCHANZER, *The Problem Plays of Shakespeare*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1963, pp. 96-112, riprodotte in *Shakespeare's Later Comedies. An Anthology of Modern Criticism*, a cura di D. J. PALMER, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, pp. 105-107; analisi della scena anche in T.C. IZARD, *George Whetstone*, cit., pp. 56-57.

del 1582, dove è un marito soldato a implorare la moglie di obbedire alla lussuria del Capitano: costei, dopo la proposta del *monstrous ransom*, si reca in carcere dal consorte e gli racconta tutto.

Le miserable soldat, bien que les cornes luy despleussent, & qu'il fut aussi soigneux de l'honesteté de sa femme, qu'elle mesme: si est ce que la poeur de la mort si ignomineuse que un gibet le saisissant il se mit à plourer, et ambrassant son espouse luy dit: «Ah m'amie à quel mal'heur suis-ie conduit?».

E prosegue dichiarandosi lacerato dal desiderio di vivere e dalla preoccupazione dell'onore, ma non esita a dichiarare che la bellezza e castità della moglie sono le cause che hanno provocato la foia del Capitano: sta quindi in lei la salvezza o la rovina del marito. Dolce amico, risponde lei, che devo fare? Ella offrirebbe la propria vita per salvare lui e insieme mantenere integra la propria onestà. Ma si tratta di retorica, ancorché piena di pathos; infatti il marito replica in modo non molto dissimile dall'Andrugio di Whetstone:

Mamie (dit il) le corps souillé sans le consentement du coeur, & de l'esprit, ne peut en rien interesser l'honneur: & vous avez ouy prescher souvent que Abraham, & Isaac allans par païs, & voyans la beauté de leurs femmes convoitee par les Gentils, semblerent conniver à leur rapt pour la conservation de leur vie. Le mesme fais ie maintenant, & vous prie de satisfaire au lascif desir de ce boucq, afin que ie sois delivré, & apres nous pourvoions au reste: & ie vous sçay si femme de bien, que pour mourir, vous ne voudriez continuer une si meschante vie³¹.

E aggiungendo varie «raisons» e tante «prieres, larmes et souspirs», riesce a convincere la donna stremata a compiere un'azione per salvarlo che ella non avrebbe messa in atto nemmeno «pour sa propre vie». L'egoismo dell'istinto di conservazione è comprensibile, ma Belleforest non risparmia un certo realistico cinismo narrativo nell'inscenare il dialogo. Del resto anche nelle canzoni popolari della Bella Cecilia il marito invitava pressantemente la moglie a concedersi al giudice malvagio per aver così salva la vita, anzi talora addirittura la esortava a farsi bella, a mostrarsi piacente e disponibile. Pure nella versione riportata da Lutero il marito vuole la libertà e la vita, e permette alla donna di subire il ricatto osceno: «Der man were gern loss gewe-

³¹ F. DE BELLEFOREST, *Le sixiesme tome des Histoires tragiques* [...], Paris, Jean de Bordeaux, 1582, c. 185v et seq.

sen und wollt sein leben behalten, unnd erleubt der frawen»³². Così ancora nell'episodio dei *Tragica* il consorte «vitae desiderio coniugi est autor, ne occasionem oblatam rejiciat»³³, mentre nella lettera di Macarius erano i parenti della donna a indurla a cedere, argomentando che l'anima di chi pecca non volontariamente resta pura.

Qualcosa di analogo appariva anche nella breve narrazione sul tema in oggetto offerta da Henri Estienne nella sua brulicante *Apologie* (princeps 1566). Fra i casi di ingiustizia causati da uomini di giustizia, Estienne citava il caso del «prevost La Vouste», una vicenda che risaliva al 1545, ovvero un

[...] tour mémorable qu'il joua à un'honneste dame. Elle estant venue vers lui avec quelque espérance d'intercéder pour son mari, qu'il déte-noit en prison, fut requise par luy du plaisir d'une nuict, à la charge de luy ottroyer tout ce qu'elle demandoit. Ceste femme se trouvant fort empeschée (et qui est la femme aimant son mary d'un ardent amour qui ne l'eust esté?), d'un costé regardant la foy qu'elle romperoit à son mary, d'autre costé la vie qu'elle luy sauveroit, se conduisit fort sage-ment en ceste affaire: car, combien qu'ell'eust pris sa résolution de préférer la vie de son mary à son honneur, toutesfois luy voulut premièrement communiquer. Luy donc l'en ayant aiseement dispensée (comm'il est vraysemblable), elle donna à monsieur le prévost le plaisir duquel estoit désireux, se tenant toute assurée qu'il luy tiendroît promesse. Mais au matin ce meschant (voire trimeschantissime, si dire se pouvoit), apres luy avoir faict pendre et estrangler son mari: «Je vous avois (dit il) promis de vous rendre vostre mari: je ne le garde pas, je le vous ren»³⁴.

Si osservi un dettaglio non da poco. La posizione del marito condannato che concede alla moglie l'inquietante *dispensa* per tradirlo viene ritenuta da Estienne *verosimile*, per ragioni di plausibilità psicologica: la disperazione di chi rischia l'esecuzione capitale è qualcosa di umano e comprensibile. L'elemento *disperatamente umano*, appunto, del personaggio (che sia consorte o fratello) accomuna così il Vieo girdiano e l'Andrugio whetstoniano a questi infelici di Belleforest ed

³² M. LUTHER, *Von weltlicher oberkeyt*, Wittenberg, 1523, c. F3r.

³³ Ediz. cit. p. 108. Stessa formula in A. HONDORFF, *Theatrum Historicum*, cit., p. 546.

³⁴ H. ESTIENNE, *Apologie pour Herodote*, a cura di P. RISTELHUBER, 2 tomi, Paris, Isidore Lisieux, 1879, I, pp. 334 seg.; cfr. anche l'edizione più recente, *Traité preparatif à l'Apologie pour Herodote*, a cura di B. BOUDOU, 2 tomi, Genève, Droz, 2007.

Estienne, riproponendosi in modo stupendo con Shakespeare. A cui finalmente arriviamo.

Il dialogo tra fratello e suora nella *dark comedy* shakespeariana (III, i) è sicuramente debitore di Whetstone, ma risulta straordinariamente più sviluppato e complesso, e soprattutto mostra il colpo d'ala del genio nella sua parte conclusiva, quando Claudio (Vieo-Andrugio) viene a sapere da Isabella (Epitia-Cassandra) del patto disonesto pro-postole da Angelo (Iuriste-Promos). Claudio, giovane e ardente, non vuole assolutamente morire, e davanti a una sorella inflessibile esprime il suo orrore della morte con una tirata che è fra le molte sublimi del teatro del bardo:

Ay, but to die, and go we know not where,
To lie in cold obstruction, and to rot,
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods or to reside
In thrilling region of thick-ribbèd ice,
To be imprisoned in the viewless winds
And blown with restless violence round about
The pendent world, or to be worse then worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling – 'tis too horrible.
The weariest and most loathèd worldly life
That age, ache, penury, and imprisonment
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death.

Mi permetto eccezionalmente una traduzione:

Ahi, ma morire, e andare dove non sappiamo,
giacere in gelida occlusione e marcire;
questo caldo moto sensibile divenire
poca terra schiacciata; e l'aeroso spirito
tuffarsi in maree di fuoco, o risiedere
nella regione agghiacciante del compatto gelo,
essere prigioniero di invisibili venti
e soffiato con violenza infinita tutt'intorno
al sospeso mondo; o trovarsi – peggio del peggio –
tra gli spettri che un pensiero empio e incerto
immagina ululanti... questo è troppo orrendo.
La più stremata e detestabile esistenza
che età, dolore, penuria e carcere

possono imporre in natura, è un paradiso
rispetto a ciò che ci atterrisce della morte.

Questi celebri versi sono immortali, *haud dubie*, ma forse ancora più prodigiosa è la reazione violenta della rigorosamente casta Isabella (si noti che in Shakespeare essa è novizia dell'ordine di S. Chiara)³⁵. «Sweet sister, let me live», supplica Claudio, e lei gli urla in viso: «O you beast! / O faithless coward, O dishonest wretch!». Lo accusa di volersi garantire un'esistenza sopra la vergogna di lei, addirittura witteggia definendo una sorta di incesto il ricavare la vita dallo stupro della sorella, ritiene Claudio un bastardo, perché non può derivare dal sangue nobile del loro padre. Infine: «Take my defiance, / die, perish!»³⁶.

Interviene a questo punto il Duca *disguised*, *deus-ex-machina* di tutta la commedia³⁷, e la vicenda prende il nuovo corso che mancava in Giraldi: a finire a letto con Angelo non sarà Isabella, ma Mariana, la fanciulla che Angelo aveva sedotta e abbandonata precedentemente, con il tipico scambio amoroso notturno che è un *topos* novellistico ben collaudato, e tutto finirà nel migliore dei modi.

L'evoluzione che abbiamo seguito di questo particolare episodio della vicenda mi pare quanto mai indicativo del passaggio da una dimensione di tragico decoro a una tragicomica indecorosità, da un classicismo sperimentale e sicuramente anticipatore a una modernità sconvolgente e aperta a tutte le contraddizioni del reale. Non faccia velo a queste considerazioni la non squisita ovvietà che Giraldi e forse ancor più Whetstone sono nani rispetto al gigante Shakespeare sul piano del valore artistico in sé. Il punto è anche e soprattutto altrove. Giraldi, trattando il dialogo fra Epitia e il fratello soltanto nella novella, lo svolge in forme retoricamente sostenute, come abbiamo visto, e

³⁵ Cfr. B. J. BAINES, *Assaying the Power of Chastity in «Measure for Measure»*, «Studies in English Literature, 1500-1900», XXX (1990), n. 2, pp. 283-302.

³⁶ La tradizione critica che biasima Isabella e quella al contrario che la esalta sono in contrasto da sempre; fra i difensori cfr. ad es. G. L. GECKLE, *Shakespeare's Isabella*, «Shakespeare Quarterly», XXII (1971), n. 2, pp. 163-168.

³⁷ Vera e propria figura di Dio o di Cristo secondo la discutibile ma nutrita linea critica allegorico-religiosa di *Measure*, per cui si veda ad es. R. W. BATTENHOUSE, «Measure for Measure» and Christian Doctrine of the Atonement, «PMLA», LXI (1946), n. 4, pp. 1029-1059. La lettura teologica di *Measure* veniva fortemente messa in crisi già da D. LLOYD STEVENSON, *The Achievement of Shakespeare's «Measure for Measure»*, Ithaca - New York, Cornell Univ. Press, 1966, pp. 93-120. Sul motivo del travestimento del Duca cfr. fra l'altro R. Miles, *The Problem of «Measure for Measure»*. *A Historical Investigation*, New York, Barnes & Noble, 1976, pp. 125-196.

fa cedere la sorella quasi subito, perché l'amore fraterno non può non investirla e permearla interamente: i sentimenti sono elevati quanto elevato è l'eloquio dei personaggi. Whetstone è a sua volta un classicista, come dimostra l'epistola dedicatoria premessa al *Promos and Cassandra*, ma è "classicista" in modo già diverso, dato il contesto culturale inglese in cui vive (Giraldi sarebbe inorridito a leggere il *Promos* con il suo *double plot* e la sua farragine tragica+comica). Il dialogo fra Cassandra e Andrugio ripercorre da vicino alcuni tratti della novella, ma le obiezioni di lei sono più vivaci e realistiche, ancorché alla fine vi sia ugualmente la rinuncia alla propria verginità sacrificata per il fratello. Shakespeare fa saltare ogni decoro con la ventata dell'invenzione più sconcertante: Isabella è incorruttibile, si disgusta del fratello sino a nausearsene, lo insolentisce nel modo più disumano, ma in realtà è tanto umana e fragile e disperata l'angoscia di morte di Claudio quanto è umano il femminile sdegno di Isabella e l'orrore nei confronti di un giovane fratello che non riesce ad essere virile sino a vincere il proprio egoismo vitale e a difendere l'onore della donna che gli è consanguinea. Isabella è stupefatta e ripugnata dall'aggrapparsi immediato e senza esitazioni di Claudio all'unica speranza di sopravvivenza che ha, vede il fratello rinunciare ad ogni *decorum*, umiliarsi a supplicare come una femmina. Si sente tradita, evidentemente, indifesa, e allora si difende da sola con i denti e le parole più sferzanti, e tutto è strepitosamente lontano da ogni astrazione di nobiltà di comportamento e di eloquio, e proprio per questo la scena è emblematica della natura scomposta e polimorfa della commedia, una delle commedie più problematiche del periodo compositivo shakespeariano dei primissimi anni del '600.

E tuttavia neppure questa notazione è sufficiente a chiarire il quadro. Se Shakespeare porta a compimento pieno il lieto fine, sulla linea operativa che già aveva mosso il Giraldi dalla novella alla tragedia, e in più miscela il serio al comico sboccato e becero dei personaggi più bassi, seguendo il gusto elisabettiano e perfezionando a sua volta il modello di Whetstone, tuttavia quella che ne esce è una commedia nera e inquietante, come l'esegesi più vulgata correttamente ha messo in luce. In Shakespeare nessuno muore, perfino il decapitato sostituito ad Angelo è un prigioniero già morto di febbre. Un dettaglio, ma clamorosamente significativo del punto di arrivo finale del processo di raffinamento dell'*happy ending*, oltre al fatto che Isabella non deve soggiacere al desiderio carnale di Angelo, come abbiamo visto. E il regista occulto di tutto questo iter verso la soddisfazione generale è il Duca, il quale però ha sopportato da travestito le beffe umilianti di Lucio (il

personaggio «fantastic», bizzarro, disonesto e grottesco) e si vendica alla fine, condannandolo a sposare una puttana che aveva precedentemente messo incinta e quindi ad essere frustato e giustiziato. Poi annulla le pene corporali, obbligandolo solo alle nozze a lui odiose e subite come una condanna a morte delle più spietate. Ecco allora che, nel tripudio generale restaurativo del finale, la sorte di Lucio è una *mise en abyme* comica della tragedia originaria, in cui al matrimonio riparatore seguiva il supplizio. D'altra parte anche la dichiarazione tanto netta quanto spassosamente incongrua da parte del delinquente Barnardine di non voler essere assolutamente giustiziato («I will not consent to die», IV iii), è una parodia, un contraltare comico al grido di Claudio rivolto alla sorella «let me live»! E ancora, potremmo aggiungere che la volontà pertinace, quasi animalesca e incoercibile di voler vivere è un tema cruciale nel realismo antropologico del *Measure for Measure*: evocherei anche la battuta di Pompey (II, i) in cui il ruffiano esclama rivolgendosi a Escalus: «Truly, sir, I am a poor fellow that would live». Certo qui *to live* significa 'guadagnarsi la vita', o addirittura 'arrangiarsi' come traduce Squarzina³⁸, ma la frase è pur sempre una marca di disperata vitalità, di testarda esigenza di sopravvivere a ogni costo. Del resto questa *libido vivendi* è giustificata da un orizzonte di materialismo cupo, tipicamente shakespeariano³⁹: ciò è vero particolarmente per Barnardine il quale essendo «insensibile of mortality» è «desperately mortal» (IV, ii; concetto ribadito in finale dal Duca: «Sirrah, thou art said to have a stubborn soul / that apprehends no further than this world», V, i). Così disperata vitalità e disperata mortalità sono tutt'uno, nell'intimità semantica più profonda del teatro del Bardo⁴⁰. Solo Angelo smascherato all'ultima scena invoca la morte piuttosto che la grazia, in mezzo a tanti personaggi affamati di vita, ma è quello stesso Angelo che ha precedentemente infranto il suo estremismo glaciale di spietato giustiziere dando corso in sé alle impetuose esigenze della carne, del sangue («Blood, thou art blood»: II, iv), in somma: della vita. Gli assoluti si infrangono contro la resistenza e la

³⁸ In W. SHAKESPEARE, *I drammi dialettici*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1994⁵, p. 913.

³⁹ Cfr. R. N. WATSON, *False Immortality in «Measure for Measure»: Comic Means, Tragic Ends*, «Shakespeare Quarterly», XLI (1990), n. 4, pp. 411-432.

⁴⁰ «In this world of tottering values and disordered will, Barnardine stands out as admirable» scrive A. PERCIVAL ROSSITER in una bella pagina del suo *Angel with horns* (New York, Theatre Arts Books, 1961) riprodotta in *Shakespeare's Later Comedies*, cit., p. 90.

persistenza dell'individuale, innatamente debole e reale⁴¹. Talché varrebbe come glossa complessiva a *Measure for Measure* un'esclamazione che parafrasi Amleto: «Frailty, thy name is *mankind*», ove la fragilità umana è riassunta nella testarda volontà di sfuggire alla morte, ed è tutt'uno con la «natural guiltiness» in senso religioso (II, ii). Proprio l'innata «instruction of his frailty» (III, i) induce Claudio ad aggrapparsi a speranze di sopravvivenza, ma è una sacrosanta fragilità, questa, dell'istinto supremo di voler vivere, una debolezza che la sfera della commedia quasi vorremmo dire glorifica, accampandola in un background di assoluta disperazione.

Dunque forse siamo ora vicini a una spiegazione, provvisoria, del tutto: *dietro a ogni commedia c'è la filigrana di una tragedia*. Non si tratta di una *potenzialità* tragica o comica di ogni storia (anche *Romeo and Juliet* potrebbe finire bene con una modifica nel finale, nonostante l'opinione contraria di Hegel)⁴². Si tratta della *sostanza originaria* tragica come scrittura inferiore più o meno erasa in un palinsesto che è la commedia. La commedia (e ancor più la tragicommedia) come segno di civilizzazione e restaurazione di un ordine sociale irrinunciabile per non cadere nell'abisso. La commedia come danza ordinata e ben coreografata sull'abisso. Ma la tragedia originaria (il sacrificio umano, se vogliamo) è anche intricata col satirico, se crediamo ad Aristotele, per cui la tragedia è orrenda e già ridicola *ab ovo*, forse. Dunque il tragicomico, più ancora del comico puro, è ritorno all'ordine che allude al disordine primario come a una *verità*, non come a un dato superato per sempre. Forse è per questo che l'ultimo Shakespeare ci sembra così demistificatorio, imbarazzante e non tanto rasserenante⁴³.

APPENDICE

Trascriviamo dal ms 1212 della Biblioteca Casanatense, secondo volume della raccolta di canovacci di Basilio Locatelli, gli ultimi due testi, il primo inedito modernamente, il secondo trascritto, ma con innumerevoli errori e omissioni, da W. SMITH, *Two «Commedie dell'Arte» on the «Measure for Measure»*

⁴¹ Cfr. fra l'altro l'ottima *Conclusion* di MILES, *The Problem of «Measure for Measure»*, cit., pp. 270-283.

⁴² Cfr. G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1374 segg.

⁴³ Per un quadro più generale e ulteriore bibliografia rimandiamo al nostro *Tragicomico*, Napoli, Guida, in corso di stampa.

story, «Romanic Review», XIII (1922), pp. 264-270. Una versione abbreviata del secondo, talora coincidente ad litteram ma anche con novità, è offerta dal canovaccio *Il giusto principe. Tragico<mmedia>* presente nel ms. della biblioteca Corsiniana *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni*, vol. I, cc. 133-135 (segnatura 45.G.5). In nota ne indichiamo solo alcune delle varianti più significative.

Della scena de' soggetti comici et tragici
di B<asilio> L<occatello> R<omano>

Parte seconda

In Roma MDCXXII

408r [numerazione moderna]

Scena de' soggetti tragici

di B. L. R.

409r

Il principe Severo

tragedia

B. L. R.

409v

Personaggi

1. Re
2. Severo Principe figlio
3. Pantalone
4. Coviello Consiglieri del Re
5. Delia figlia di Pant.
6. Franceschina serva
7. Capitano
8. Curtio Corteggiani del Re
9. Barattino Cancelliere Corte del Re et Paggio Sbirri

La Scena si finge⁴⁴ Portogallo

Robbe:

Sedia per il Re

Un mazzo di chiave et un mazzo di corda

Habito da donna per Zanni

Una patente con il privilegio per Zanni

Un bacile acconcio per la testa con il velo negro

Un tapeto⁴⁵

⁴⁴ Ferrara canc.

⁴⁵ grande canc.

410r-416r

Atto Primo

RE, SEVERO, PANTALONE, COVIELLO, CAPITANO, ZANNI, CORTE Di palazzo dice come un suo popolo si è ribellato et per questo lui vuole andar là per remediare al tutto, et mentre lui sarà fuori restarà in luogo suo il Principe severo suo figliolo dimanda consiglio intorno a questo gli è risposto dalli consiglieri che non vadi perché la città essendo senza la sua presentia potria accadere qualche inconveniente, essendo che Severo sia giovane alla fine il Re si risolve di andare et dice a Severo che sia vigilante alle cose della città che facci la giustizia che habbi riguardo all'honor de tutti comanda a Pant. et Covel. che servino con fedeltà al Capitano gli raccomanda la fortezza et guardia della città, et così lo fa alfiere tutti promettono far quel tanto che ha ordinato il Re tutti partono per strada per accompagnare il Re. Severo et Capitano restano discorrendo sopra il governo della città fa chiamare il cancelliere batte in questo

BURATTINO di prigionie intende esser partito il Re et Severo esser restato in luogo suo li è ordinato che faccia bona guardia a' pregiati, et sia fedele Burat. che farà il tutto, et entra. Severo scopre l'amore che porta a Delia figlia di Pant. Capitano lo sconsiglia per esser Delia vile, et lui principe figliolo di Re né essere pari ma Sev. ordina che batti che li vuol parlare et scoprirli l'animo suo batte in questo

DELIA di casa intende la partita del Re, et l'amor di Severo, lei non vuole acconsentire alle sue voglie dicendo non voler far torto all'honor suo Severo li dice come lui è principe⁴⁶ né lei li doveria dire di no però gli dà tempo, che vi pensi et si risolvi quanto prima altrimenti se ne pentirà Sev. Cap. passano in palazzo Del. resta lamentandosi della crudeltà di Severo, dice voler conservar l'honor suo entra in casa

COVIELLO di strada dice haver accompagnato il Re alla porta della città, poi discorre dello stare in corte e dell'amor che porta a Franceschina in questo

FRANCESCHINA di casa intende l'amor di Cov. lo discaccia poi dice volersi pigliar spasso gli fa carezze, et li dà buone parole in questo

ZANNI di strada vede et ode il tutto brava a Cov. Franceschina dà buone parole a Zan. dicendoli, che ha fatto per burlarlo Cov. brava a Zan. dicendo che Franceschina vuol bene a lui Zan. non esser vero Cov. li dà una mentita Zan. li dà un sciaffo, et si mette a sedere nella sedia del Re, Cov. li corre dietro dicendo volerlo ammazzare, ma che porta rispetto alla sedia luogo del Re dice che si levi dalla sedia Zan. lo ingiuria, et se ne ride, che lui non li possi far male Franceschina parte per strada Cov. finge di partire Zan. scende dalla sedia ridendosi di Cov. Cov. esce fuori, et li corre dietro per ammazzarlo Zan. ritorna in sedia Cov. li brava et lo ingiuria Zan. brava et ingiuria lui Cov. finge un'altra volta di partire fanno il medesimo azzo di correrli dietro alla fine Cov. dice che lo troverà et si vendicarà del tutto parte per strada Zan. resta che se lui ha un'altra di quelle paure si vuol cuscire la sedia al culo in questo

⁴⁶ *prōne* ms.

PANTALONE di strada di haver accompagnato il Re fino alla porta vede Zan. in sedia li brava, che porti tanto poco rispetto al Re Zan. li dice il tutto Pant. lo assicura che non dubiti: che lui li farà far la pace con Cov. li promette su la sua parola Zan. ha paura Pant. guarda dice non esserci alcuno Zan. scende dalla sedia Pant. si rivolta due o tre volte poi dice eccolo, eccolo Zan. corre in sedia Pant. dice non essere esso che gli è parso Zan. esser voluto morire della paura Pant. con belle parole lo cava di sedia assicurandolo, Zan. si leva et fanno il medesimo azzo; alla fine Zan. essendosi assicurato sopra la parola di Pant. si leva di sedia, et discorrono di Delia di volerli dar marito Pant. voler domandar prima consiglio al'Oracolo d'Apollo s'inginocchiano, et lo pregano che li dica il tutto in questo

ORACOLO di dentro risponde in dubio Pant. non intende il fine infelice, che gli anuntia, ma piglia il tutto in buona parte Zan. dice volerli domandar quello che sarà di lui, Orac. dice che non passerà quel giorno, che sarà frustato per tutta la città Zan. va in collera dicendo sì quando farò la ruffiania alla puttana di tua madre Oracolo beccho Pant. che non s'ingiurij poi dice voler dar marito a Delia batte in questo

DELIA di casa Pant. si tira da parte, e chiama Zan. li dice che vuol veder se Delia vuol marito però lui vadi a farli una bella girata et poi caschi Zan. girando intorno fa il azzo del cadere, dipoi il azzo di dirglielo sotto coperta Zan. la vuole menare in casa per metterla nel letto, dipoi fanno quello del scalarla Zan. li vuol alzare la veste, alla fine Pant. si risolve, et gli dice che li vuol dare marito per essere di tempo però dice chi più li piace che la vuol contentare Del. dice voler per marito Curtio coppiero del Re, del quale n'è innamorata, et esso di lei Pant. li dà licenza che lo pigli Del. in casa Pant. per strada Zan. resta in questo

CURTIO di strada sopra l'amore, che porta a Delia vede Zan. gli dimanda di lei Zan. li dice che Delia ha pigliato marito Cur. si dispera, et dimanda chi sia il marito Zan. dice essere il più grande amico che lui habbia Cur. dice esserli inimico Zan. doppo molti azzi dice esser lui, et che Pant. è contento, et gli ha dato licenza Cur. alegro Zan. batte in questo

DELIA di casa intende Curtio esser fuor di Roma et essere andato a pigliar moglie Del. si dispera et li dice crudele Zan. dopo molti azzi chiama Curt. gli fa toccar la mano in questo

PANTALONE di strada intende come Curtio è contento di pigliar Delia per moglie gli fa di nuovo toccar la mano, et li manda in casa Pant. Zan. partono per strada

SEVERO, CAPITANO di palazzo sopra l'amor di Delia, dice voler di nuovo udir l'animo suo, et che se lei non vuole per buono amore, che la vuol per forza batte

DELIA di casa intende di nuovo l'amore di Curtio Del. dice di non volere acconsentire alle sue voglie Sev. dice che altrimente lo faria per forza, et li brava del puoco rispetto che li porta Del. quieta non risponde mai Sev. in collera dice che la meni per forza in palazzo Capitano la piglia per menarla via per forza Del. non vi vuole andare grida, et piange in questo

CURTIO di casa vede, che Capitano mena via Del. per forza sfodra la spada et l'ammazza in questo

SBIRRI di strada fanno priggione Cur. Severo ordina che li sia fatto guardia, che lo vuol far castigare fa menar via il morto tutti partono per strada fine dell'Atto Primo

Atto Secondo

SEVERO, COVIELLO di strada sopra la morte del Capitano et della prigionia di Curtio, quale dice volerlo precipitare assieme con Delia fa battere in questo

BURATTINO di prigionie intende, che habbi custodia a Cur. et lo tenghi serrato che niuno li parli Burat. che farà il tutto entra preggione Sev. Cov. partono in palazzo

PANTALONE ZANNI di strada sopra le nozze di Delia sua figlia et del banchetto che vuol fare, dice volere intendere, come Delia stia di bona voglia batte in questo

DELIA di casa piangendo dice non posso parlare per il gran dolore, o gran dolore Pant. dice che sempre la prima volta dà un poco di dolore, ma poi non esser niente Del. dice sangue sangue Pant. che a tutte le zitelle fa à così Del. dice morte morte Pant. che questo suo marito deve haver poca discretione et deve esser d'una natura asinina alla fine dopo molti azzi intende il tutto Del. in casa Pant. dice a Zan. voler cacciar Curtio fuori di preggione, ordinano la burla Zan. vestirsi da donna fingendo parlarsi a l'orecchia Zan. per strada Pant. resta voler parlare al cancelliere batte in questo

BURATTINO di prigionie è interrogato de priggioni et in particolare di Curtio in qual segreta stij Bur. non volerli dir niente havendo ordine dal Principe figlio del Re d'haverne custodia grande Pant. li dà una bona mancia, et li dice che la sorella di Cur. gli vorria dir due parole per haver inteso che lo vogliono far morire dopo azzi et prieghi Burat. s'accorda di fare secretamente servitio di farli parlare dalla sorella in questo

ZANNI di strada in habito da donna Pant. dice esser la sorella di Cur. Burat. li dice che non parli forte acciò che li prigionie non s'accorgino Bur. et Zan. entrano dentro Pant. resta ridendosi della burla et dell'inganno in questo

CURTIO, BURATTINO di prigionie vestito da donna Bur. dice a Pant. ecco la sorella di Cur. che ha parlato al fratello, che non lo dice a niuno acciò non si risappia Bur. entra preggione Cur. facendo allegrezze dice come è uscito lodando l'inventione di Pant. in questo

SEVERO, COVIELLO di palazzo vede Cur. si crede sia una donna domanda chi sia Pant. dice esser sua sorella Sev. si maraviglia per non haver mai inteso che Cur. habbi sorelle la scopre per vederla et cognosce esser Curtio chiama Corte in questo

SBIRRI di strada fanno prigionie Cur. Pant. destramente si parte per strada Sev. dolendosi della poca cura del Cancelliere in questo

BURATTINO di prigionie è dimandato di Cur. dice esser in segreta serrato che non può fuggire ordina che lo meni fuori Burat. entra preggione Sev. ordina alli sbirri che debbino menar Curtio nella fortezza Cur. Sbirri partono per strada

ZANNI, BURATTINO di prigionie con li habiti di Curtio lo scopre et cogno-

sce esser Zan. et non Cur. Sev. li brava della poca custodia, et haver fatto contro il suo commandamento Burat. li dice il tutto come è successo et che è stato ingannato Sev. lo leva d'ufficio di Cancelliere et lo fa boia et che Zan. sia frustato per tutta la città per pena dell'inganno fatto Zan. Burat. in preggione Sev. Cov. partono per strada

PANTALONE di strada disperato, che si è scoperto il tutto, et che non sa come poter liberar più Curtio havendolo veduto menare nella fortezza dubitando che non lo facci morire parte per strada

ZANNI, BURATTINO, SBIRRI di priggione spogliato legato con le mani dietro Burat. fatto boia lo frusta dicendo per amor tuo ho questo officio Zan. dice esser frustato per huomo da bene et non per furbarie poi s'arricomanda alli sbirri, che li ragazzi non li tirino le sassate, dicendo passiamo dalla piazza⁴⁷, acciò li miei paesani lo possino scrivere al paese partono tutti per strada.

fine dell'Atto II°

Atto Terzo

PANTALONE, ZANNI di strada delle sue disgratie, et di Curtio Zan. dice esser stato frustato et se non lo crede li mostra il privileggio della frustatura dicendo ecco il privileggio della mia frustatura con azzi lo replica più volte in questo

SEVERO, COVIELLO di strada è pregato da Pant. che vogli perdonare a Cur. Zan. fa azzi del privileggio della frustatura ringratiandolo Sev. dice a Pant. che gli facci goder Delia sua figlia che perdonerà a Cur. altrimenti lo vuol far morire et li dà termine un'hora Sev. Cov. partono in palazzo Pant. Zan. restano disperato per l'honore batte in questo

DELIA di casa intende che per liberar Cur. bisogna contentar Severo, et che gli ha dato tempo un hora Del. dopo haver ricusato un pezzo di non volere dishonorare la sua casata domanda consiglio Zan. dice che l'honore va e viene come l'appetito alla fine si risolve d'andare se bene contro sua voglia per salvar la vita al suo sposo Del. [in] entra in palazzo per trovar Severo Pant. dice guarda là Zan. Delia che è una vitella, che va al sacrificio Zan. dice a me pare una vaccha, che vadi al toro Pant. alla fine si consola dicendo se sarò beccho almeno non sarò solo partono per strada

SEVERO, DELIA, COVIELLO di palazzo dice a Del. volerli dar fuori di preggione Curtio come li ha promesso havendola guduta ordina a Cov. che vadi alla fortezza et metti in esecuzione quel tanto che di già li ha ordinato Cov. che farà il tutto parte per strada Sev. in palazzo Delia resta dolendosi haver amacciato l'honor suo ma il tutto haverlo fatto per liberar dalla morte Curtio suo sposo, quale ha promesso di cacciarlo fuori di priggione, che lo sta aspettando in questo

PAGGIO, COVIELLO di strada con un bacile coperto di un velo negro con la testa di Curtio dentro Cov. lo presenta a Delia da parte di Severo lo fa mettere in terra Pag. Cov. per strada Del. non saper che presente sia quello fa lamenti,

⁴⁷ Corr. su parola che non intendo.

teme di scoprirlo alla fine dopo esser stata alquanto in timore lo scopre, et vede esser la testa di Cur. piange il morto, et le sue disgratie e della crudeltà di Severo, et della mancanza di parola piangendo vien meno et tramortisce in terra in questo

PANTALONE, ZANNI di strada vede Del. tramortita l'abbraccia et piange di poi vede la testa di Curtio si lamenta della crudeltà di Severo, et della mancanza di parola fa menar Del. in casa Zan. fa azzi col basciarla dicendo se ben sei morta faresti addrizzare un altro morto di poi mette in casa anco la testa col bacile et Del. in questo

COVIELLO di strada dice esser tornato indietro il Re essendosi accomodato il tutto in questo

RE, CORTE di strada dice esser tornato dietro per esserli venuto incontro avisi: essersi accomodato il tutto di poi intende da Pant. la crudeltà di Severo suo figlio et tutto il successo Re si dole della poca obediencia di Severo Zan. li mostra il privileggio della frustatura facendo azzi dicendo esser stato frustato et volendo scrivere al paese et mandare una fede del privileggio dicendo Serenissimo Signore io son stato frustato, et se non lo credete ecco il privileggio in questo

DELIA di casa essendo tornata in sé racconta al Re il dishonore fattoli da Severo et il marito mortoli Re fa chiamare in questo

SEVERO di palazzo il Re si dole della sua disubediencia né haver fatti li suoi commandamenti di poi fa toccar la mano a Del. facendola sposare et gli restituisce l'honore toltoli, et il marito manda Severo in palazzo Sev. entra Re ordina a Cov. fingendo parlarli a l'orecchie che Severo sia strangolato dicendo fa che si metti in esecuzione quanto ti ho ordinato Cov. in palazzo per far quel tanto che gli ha ordinato il Re entra Re disperato dice voler renuntiare il Regno et andare per i boschi tra le fiere tutti piangendo lo pregano restare Re disperato parte per strada

SEVERO, CORTE di palazzo dentro un tappeto strangolato lo presentano a Del. quale piange le sue disgratie di haver havuti due mariti, et haverli perduti dice non voler più vivere, ma volersi andare ad uccidere parte per strada Pant. disperato volere ancora lui andar per i boschi et voler morire lasciando la robba, et la casa a Zan. parte per strada Zan. piange, et dice voler ancor lui morire, et fa i azzi del volersi ammazzare con il pugnale che sfoderato gli mette paura, che leva di poi che non taglia che lo faccia troppo stentare, di poi finge arruotarlo, poi dice adesso taglia troppo, che moriria presto in un subito sì che sarà meglio che lo lasci stare dice volerli pensare, et morir un altro giorno con più commodità, et scriver prima una lettera al paese parte per strada
fine della tragedia

Versi

Pantalone a l'Oracolo
*O Oracol d' Apollo dimmi il vero
 Delia mia fia a chi sarà mario
 se fago ben, o mal di 'l to pensiero.*

Oracolo a Pantalone

*Hoggi vedrai l'única figlia sposa
e di due sposi in letto maritale*

⁴⁸ *non giacerà m'adultera con l'uno
vedova d'ambi due alfine resta.*

Zanni a l'Oracolo

*Dimi se ti ol sa ma voio adess
savì quel che sarà dol me pansù
che no voio aspettà, che vegna ol mess.*

Oracolo a Zanni

*Sarai per la città pubblicamente
com'un tristo ribaldo e gran furfante
frustato dallo boia acerbamente.*

cc. 417r-421v

Il giusto principe
tragedia
B.L.R.

Personaggi

1. Principe
2. Franzese Giudice
3. Capitano Corteggiano
4. Corte
5. Zanni
6. Filippa moglie Servi
7. Pantalone
8. Cintia figlia
9. Burattino
10. Franceschina Servi
11. Gratiano
12. Lelio figlio
13. Messo
14. Villano

La Scena si finge Padova

Robbe

Una sedia d'appoggio di velluto

⁴⁸ *dicendo* canc.

Rimando⁴⁹ per il Giudice et per il Principe
 Due archibugi
 Prigione Portone per prospettiva
 Trombetta, bacile bagnato⁵⁰ per la testa, manto nero
 Una tavola segata et il bacile

Atto Primo

PRINCIPE, FRANZESE, ZANNI, CORTE di palazzo dice come alcuni suoi castelli si vogliono ribellare, però esser risoluto andar lui in persona per rimediare al tutto lascia Franz. per governare raccomandandoli la giustizia, et Zan. lo fa barigello che devino tener quieto lo stato ~~stato~~ sotto pena della sua disgratia tutti partono per accompagnare il principe sino alla porta della città per strada

PANTALONE, BURATTINO di casa dice voler maritare Cintia sua figliola per essere assai grande et lui esser stato all'oraculo quale li ha dato risposta che lei ha d'havere due mariti in un giorno sta confuso non sa quello che vogli significare Burat. dice sarà un marito per il giorno et l'altro per la notte alla fine doppo l'azzi battono in questo

CINTIA, FRANCESCHINA di casa intende volerla maritare li sono proposti molti mariti parte da Pant. et parte da Burat. tra questi si propone lui stesso facendo azzi delli due mariti che lui né meno la piglierebbe Cint. rifiuta tutti alla fine gli è proposto Lelio gentilhuomo del principe et figliolo di Gratiano Cint. esser contenta Cint. Franceschina in casa Pant. Burat. per trovar Lelio parteno per strada.

ZANNI di strada dice haver accompagnato il principe si ralegra dell'offitio datoli batte in questo

FILIPPA di palazzo intende come Zan. suo marito è fatto dal Principe bargello, et lui dice che vuol che lei si vesta da huomo et facci il suo luogotenente per il guadagno fanno azzi Filippa si contenta di fare il tutto entrano in palazzo

FRANZESE, CAPITANO CORTE di ~~haver~~ strada di avere accompagnato il principe alla porta della città di poi Franz. si mostra essere innamorato di Cintia figliola di Pant. batte in questo

Cintia di casa intende l'amor del Franz., et esser stato fatto governatore dal Principe lei con bel modo non vuol intender nulla Cint. Franc. in casa Franz. in collera dice volerla godere per forza Franz. Cap. in palazzo

PANTALONE, BURATTINO di strada che non trovano Lelio per ragionarli del parentado con Cintia sua figliola in questo

LELIO di strada intende l'animo di Pant. di darli moglie la figlia lui dice non poter dar resolutione senza Gratiano suo padre in questo

GRATIANO di casa intende del parentado s'accordano et Grat. si contenta chiamano in questo

⁴⁹ Parola che non intendo (SMITH: *divano*, irricevibile). Forse *zimarra*?

⁵⁰ C. s. (SMITH om.). Forse *d'argento*?

CINTIA di casa intende esser fatta sposa con Lelio fanno complimenti et si toccano la mano Lel. Cint. Franc. in casa Pant. Burat. Grat. per strada per ordine alle nozze⁵¹

fine dell'Atto P.º

Atto Secondo

FRANZESE, CAPITANO, ZANNI, FILIPPA di palazzo dà un mandato a Filippa quale apparisca da huomo et essere luogotenente di Zan. che meni prigioni alcuni malfattori, et a Zan. è ordinato che vadi fuori in campagna contro li banditi et lasci il suo luogotenente Zan. con habito da Bargello entra in sospetto della moglie di lasciarla sola per gelosia Franz. ordina al Cap. che facci quel tanto che gli ha imposto Cap. che farà il tutto Franz. et Zan. in palazzo Cap. et Filip. resta in questo

PANTALONE di strada dice haver bisogno de denari per spendere per le nozze, et che bisogna che facci eseguire alcuni mandati contro li suoi debitori dà li mandati a Filippa luogotenente di Zan. facendoli carezze che li facci il servitio di farli l'esecutione nonostante il *non gravesca perché* et il *quibuscunque*⁵² in questo

ZANNI di palazzo entra in gelosia di Pant. con Filippa sua moglie vedendoli che li fa carezze lo afferma cercandolo si ha arme li trova il pistoiese⁵³ dice esser gentilhuomo della Corte alla fine doppo molti azzi lo lascia et per gelosia mena seco la moglie Zan. et Filip. in palazzo Pant. dice voler andare a trovar Gratiano parte per strada Cap. resta dice voler far quello che li ha ordinato il Franz. Governatore batte in questo

CINTIA di casa il Cap. fa alcune parole di compimento che voglia andar seco in palazzo Cin. ricusa alla fine il Cap. la vuol menare per forza Cint. grida chiamando aiuto in questo

FRANCESCHINA di casa con una scopa batte il Cap. gridandoli con bravate facendo romore in questo

LELIO di casa corre al romore vede che il Cap. vuol sforzare Cintia venghono a parole Lel. caccia mano la spada et ammazza il Cap. in questo

ZANNI, FILIPPA, CORTE di palazzo fanno pregione Lelio fanno portar dentro il morto Zan. Fil. Corte Lelio in prigione per strada Franc. Cint. piangendo delle loro disgratie entrano in casa⁵⁴

⁵¹ Nel Corsiniano la conclusione dell'atto primo nell'allegrezza del prossimo matrimonio (in contrasto col finale secondo segnato dall'uxoricidio) è anche più rimarcato: «loro allegri partono per preparar le nozze e finisce l'Atto primo» (134r).

⁵² Linguaggio legale maccheronico, presumo (SMITH om.). Non soccorre il ms. Corsiniano, che abbrevia: «Panta. commette al luogotenente che pigli un suo debitore» (134v).

⁵³ Sorta di coltello. Nel Corsiniano l'episodio buffo della perquisizione è anticipato all'inizio, ai danni di Graziano, addosso a cui analogamente Trappolino «trova un cortello» (134r).

⁵⁴ Il ms. Corsiniano aggiunge qui una scena nel bosco con due nuovi perso-

PANTALONE, GRATIANO, BURATTINO di strada haver dato ordine per il banchetto delle nozze, et per le feste che si hanno da fare allegri battono in questo

CINTIA, FRANCESCHINA di casa piangendo fanno l'azzi del sangue, alla fine dicono come Lelio è fatto prigionero per haver ammazzato il Cap. quale la voleva menar per forza in palazzo essi si dolgono dicono voler andare a liberar Lel. di prigione Cint. Franc. in casa essi restano in questo

FRANZESE di palazzo vien pregato da tutti a liberar Lelio di prigione incolpando l'insolentia del Cap. Franz. tira da parte Grat. dicendoli che per liberar Lelio della vita il rimedio è che mandino Cintia in palazzo che lui la vuol godere et che poi li darà Lelio libero Franz. entra in palazzo Grat. dice l'animo del giudice alla fine dopo molti azzi concludono mandar Cintia questa notte in palazzo acciò che il Franz. la goda per salvar la vita a Lelio fanno azzi del honore et entrano⁵⁵ tutti in casa in questo

CINTIA, FRANCESCHINA di casa dicono che per salvar la vita a Lelio bisogna che lei vadi in palazzo et farsi godere dal giudice fanno azzi Cint. dice volerlo dire a Lelio se si contenta che non gli vuol far torto in questo

LELIO di prigione alla ferrata intende da Cintia come che per salvarli la vita è necessario che vadi in palazzo a farsi godere Lel. la riprende et in collera rientra dentro essi concludono che sia bene mandarla in palazzo Burat. in collera Grat. et Franceschina accompagnano Cintia et entrano in palazzo Pant. Burat. partono per strada

ZANNI, FILIPPA di prigione grida che vuol sapere quello che lei ha fatto con li guardiani mentre che lui giocava in prigione Filip. alla fine confessa esserli palesata per donna et haverla goduta tutti li guardiani Zan. in collera li tira un'archibugiata et l'ammazza et la porta via dice portarla nel bosco parte per strada⁵⁶

fine dell'Atto II°

Atto Terzo

GIUDICE, CORTE di palazzo allegro per haver goduto Cintia, et haver hauto il suo piacere in questo

VILLANO di strada porta in spalla Filippa moglie di Zan. morta dice haverla portata Zanni nel bosco perché l'haveva ammazzata Franz. la fa portare in

naggi: Fabrizio e Bandito suo figlio, che lamenta la propria miseria, poi si arrende all'affetto paterno e i due se ne vanno in città (134v). Il motivo dei banditi, che Trappolino dovrebbe catturare secondo l'ordine ricevuto dal Giudice, è assente da Locatelli.

⁵⁵ Forse corr. su *battono*.

⁵⁶ Nel Corsiniano qualche variazione: Trappolino (=Zanni, ma nel Cors. c'è anche uno Zanni servo di Pantalone) dopo la confessione di Pimpinella (=Filippa) la trascina fuori città e poi nel bosco la colpisce con l'archibugio e finisce l'atto (134v).

palazzo Villano in palazzo Franz. dice voler rimediare a questi inconvenienti in questo

ZANNI di strada dice haver portato la moglie nel bosco Franz. lo vede lo fa pigliar priggione li dimanda del luogotenente suo Zan. impaurito confessa haverlo ammazzato Franz. lo manda priggione Zan. Corte priggione Franz. dice voler ordinare che si facci giustizia quanto prima entra in palazzo

PANTALONE, BURATTINO di casa che hora mai Cintia non potrà stare a tornare con Lelio suo marito secondo l'ha promesso il Giudice dolendosi di esso si consolano in questo

GRATIANO, CINTIA, FRANCESCHINA di palazzo che il giudice li ha promesso di mandarli quanto prima Lelio fuori di priggione essendo il Giudice sodisfatto Burat. fa azzi della mala notte Pant. abbraccia la figliola quasi che piangendo per tenerezza dolendosi dell'error commesso et haver macchiato l'honor suo però si conforta per la liberazione di Lelio Pant. Grat. Burat. dicono volerlo andare a incontrare Franc. in casa Cintia resta dicendo che vuol stare aspettando il suo sposo finché venghi in questo

MESSO di strada con un bacile coperto con un velo nero presenta a Cintia un presente da parte del Giudice lo pone in terra il bacile Messo parte per strada Cint. resta sospesa et teme per non saper quello che sia alla fine scopre il bacile et vede la testa di Lelio tramortisce per dolore et poi subito rientra in sé dolendosi dell'iniquità del giudice piangendo l'honor perduto et il marito morto fa lamenti in questo

PANTALONE, GRATIANO, BURATTINO di strada che Lelio già sarà relevato di prigione vedono Cintia che sta piangendo sopra la testa di Lelio tutti si lamentano della crudeltà del Giudice et voler ricorrere al principe portano via la testa tutti entrano in casa

CORTE di palazzo con tapeti et sedia accomodano dicendo che il principe è venuto di fuori sonando le trombe per alerezza in questo

PRINCIPE, FRANZESE di palazzo dice esser tornato indietro per haver hauto nuova che si sono accomodati li romori de suoi stati dimanda della quiete et della giustizia Franz. dice esservi molti priggioni per gravissime cause principe manda che siano menati fuori li priggioni⁵⁷ in questo

PANTALONE, GRATIANO, CINTIA di casa si buttano alli piedi del principe gridando giustizia li narrano l'iniquità del giudice con tutto il seguito facendoli vedere la testa di Lelio Franz. confessa il tutto principe ordina che il Franz. debba sposare Cintia facendoli donazione di tutto il suo il che si fa tutti ringraziano in principe della cortesia fattali in questo

ZANNI, CORTE di prigione legato⁵⁸ dice il tutto haver ammazzato Filippa sua moglie per honore narrandoli che la mandava vestita da huomo havendola fatta suo luogotenente Principe ordina che Zan. sia mandato in Galea per

⁵⁷ Il Corsiniano chiude qui la vicenda dei due personaggi Fabrizio e il figlio Bandito i quali «si inginocchiano e ottengono la gratia dal Principe» (135r).

⁵⁸ Lettura difficoltosa (SMITH: *lasciato*, irricevibile).

dieci⁵⁹ anni et al Franz. li sia tagliata la testa fanno la mostra di tagliar la testa al Franzese et finisce la tragedia⁶⁰.

ROBERTO GIGLIUCCI
(Università "Sapienza" - Roma)

⁵⁹ Nel Corsiniano sono più caritatevolmente «cinque» anni.

⁶⁰ Finale un po' diverso nel Corsiniano: «poi fa sposar Cintia dal Giudice facendoli donazione di tutto il suo poi ordina che li si tagli la testa e lo fa condurre via. Cint. ringrazia il Sig.re si fa mostrar la testa e finisce la tragicommedia» (135r).

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO

Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI

The paper proposes a run among the influences that the theater of Giraldi has practiced in Spain and in its reception. It happens in a crucial period for the birth of the so-called *Comedia Nueva*, when a team of intellectuals of humanist formation interests him in the commercial theater and tries to conquer its public, trying to direct him, from the ethical and aesthetic point of view, with shows built beginning from the new proposals of the Italian authors and actors.

La influencia del humanista ferrarés Giambattista Giraldi Cinzio como dramaturgo y preceptista en el teatro en España hasta ahora no ha sido estudiada de forma sistemática. La crítica se ha ocupado sobre todo de la influencia que el Giraldi novelista ha ejercido en la literatura española tanto en la teoría como en la práctica, estudiándose también cómo algunas de sus novelas contenidas en las *Ecatommithi* han dado materia dramática a nuestro teatro¹. Sólo algunos estudiosos co-

¹ Véanse, por ejemplo, M. ALDOMÀ GARCÍA, *Los Hecatommithi de Giraldi Cinzio en España*, in *Studia Aurea. Actas del III Congreso AISO (Toulouse, 1993)*, a cura di I. ARELLANO, C. PINILLOS, M. VITSE e F. SERRALTA, Navarra-Toulouse, Universidad de Navarra-Université de Toulouse Le Mirail, 1996, vol. III, pp. 15-22; Id. *La recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldi Cinzio*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998; A. ALONSO, *Lope de Vega y sus fuentes*, «Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo», 48 (1993), n. 2, pp. 3-26; O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969; J. BARELLA VIGAL, *Las novelle y la tradición prosística española*, «Estudios Humanísticos», 7 (1985), pp. 21-29; J. CASCARDI, ANTHONY, *Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio, and Spanish Poetics*, «Revista hispánica Moderna», 39 (1976-1977), n. 4, pp. 150-155; J. G. FUCILLA, *The sources of Lope de Vega's La discordia en los casados*, «Modern Language Notes», XVIII (1933-34), pp. 280-283; A. GASPARRETTI, G. B. *Giraldi e Lope de Vega*, «Bulletin Hispanique», XXXIV (1930), pp. 372-403; D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, «Arbor», 187, 752 (2011), pp. 1221-1243; E. KOHLER, *Lope de Vega et Giraldi Cinthio*, «Mélanges 1945. II. Études littéraires», Paris, Les Belles Lettres,

mo Rosa Álvarez Sellers, Rinaldo Frolidi, Josep Lluís Sirera, Irene Romera Pintor o Luigi Giuliani han marcado la posible huella giraldiana en algunos dramaturgos españoles². En estas pocas páginas me propongo establecer, a partir de esos trabajos, una serie de coordenadas para ir fijando en qué manera las ideas del Cinzio y su teatro han influido y, sobre todo, han contribuido a desarrollar la concepción del teatro moderno en la España del Quinientos.

Por el momento el testimonio más antiguo de las relaciones entre

1946, pp. 169-260; E. S. MORBY, *Gli Ecatommithi, El favor agradecido y Las Burlas y Enredos de Benito*, «Hispanic Review», X (1942), pp. 325-328; E. H. TEMPLIN, *The Source of Lope de Vega's El hijo venturoso ad Indirectly La esclava de su hijo*, «Hispanic Review», II (1934), pp. 345-348; I. ROMERA PINTOR, *Lope de Vega y las Novelle italianas*, in *Actas del Curso de Lengua y Literatura Española (IV Seminario de Experiencias Didácticas)*, Madrid, 1997, pp. 139-148; *Id.*, *La discordia de los casados de Lope de Vega y su modelo italiano*, «Cuadernos de Filología Italiana», 5 (1998), pp. 127-145; *Id.*, *De Giralddi Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en La cortesía de España*, in "... Otro Lope no ha de haber...", a cura di M. G. PROFETI, Firenze, Alinea, 2000, pp. 33-48; F. ROMO FEITO, *Giralddi Cinthio, De Lollis y Riley: un episodio del cervantismo*, in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, a cura di M. A. GARRIDO GALLARDO e L. ALBURQUERQUE GARCÍA, Madrid, CSIC, 2008, pp. 591-600.

² R. ÁLVAREZ SELLERS, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997, 3 tt.; R. FROLIDI, *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva, in El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de la XXI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, a cura di F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ e R. GONZÁLEZ CAÑAL, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1999, pp. 15-30; *Id.*, *La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués, in Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, a cura di D. FERRRO, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125; *Id.*, *La Alejandra de Lupercio Leonardo de Argensola*, in «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, a cura di C. COUDERC e B. PELLISTRANDI, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 253-260; L. GIULIANI, *Introducción a L. L. DE ARGENSOLA, Tragedias*, a cura di L. GIULIANI, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Aragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Dept. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón (Larumbe. Textos Aragoneses, 63), pp. IX-CCXXXV; J. LL. SIRERA e I. ROMERA PINTOR, *Disinganno e moralizzazione in La infelice Marcela de Virués. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale*, in *Giovan Battista Giralddi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Leo. S. Olschki, 2008, pp. 53-76; J. LL. SIRERA, *Cristóbal de Virués y su visión del poder*, in *Mito e realtà del potere nel teatro dall'Antichità Classica al Rinascimento. Roma 29 Ottobre/1 Novembre 1987*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Centro Studi sul Teatro Mediocale e Rinascimentale, 1988, pp. 275-300; *Id.*, *Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos*, in *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, a cura di J. OLEZA e J. L. CANET, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 69-101.

Giraldi y la literatura española, que permite aventurar la lectura o al menos el conocimiento de una pieza dramática suya, es un soneto de Gutierrez de Cetina («Esta guirnarada de silvestres flores»), traducción del que cierra la edición (s.a.) de la pieza pastoril *Egle* de Giraldi Cinzio, representada en Ferrara el 24 de febrero y el 4 de marzo de 1545, como reza en la portada de la misma. No es de extrañar que Cetina interesándose por el teatro se haya visto atraído por las obras de Giraldi, pues primero con el *Orbecche* y después con la *Egle* alcanzaron gran éxito en el panorama estense. Este poeta y soldado sevillano pasó un decenio en tierras italianas (1538-1548) y estuvo durante varios años al servicio de Ferrante Gonzaga, en cuya corte lombarda, como bien apunta Jesús Ponce Cárdenas³, la práctica teatral estaba cobrando gran esplendor. No olvidemos que Ferrante Gonzaga, era hijo de Isabella de Este y Francesco Gonzaga, marqueses de Mantua, y primo de Ercole II de Este, duque de Ferrara, para quien Giraldi representó por ejemplo su *Egle*⁴. En las cortes de Mantua y Ferrara el teatro fue una actividad importante desde finales del siglo XV, adquiriendo durante todo el XVI gran auge. Juan Cristóbal Calvete de Estrella recuerda los espectáculos con los que la corte de Ferrante Gonzaga en Milán agasajó al príncipe Felipe en su viaje de 1548⁵, a los que asistiría el propio Cetina. Por ello, como también escribe Ponce Cárdenas, no ha de extrañar que la pluma del sevillano produjera piezas dramáticas (comedias), como recordará Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (vv. 1635-1637)⁶ o Francisco Pacheco al dar noticia de su vida:

³ J. PONCE CÁRDENAS, *Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco, «e-Spania»* [En línea], 13 jun 2012, Puesto en línea el 24 junio 2012, consultado el 18 diciembre 2012. URL: <http://e-spania.revues.org/21485>; DOI: 10.4000/e-spania.21485. Véase además H. INVENTOSCH, *The Renaissance Pastoral and the Golden Age: A Translation of a Sonnet of Giraldi Cinthio by Gutierre de Cetina*, «Modern Language Notes», 85 (1970), n. 2, pp. 240-243.

⁴ En el frontespicio se lee: *Egle. Satira di M. Giovan Battista Giraldi Cinthio da Ferrara. Fu rappresentata in casa dello autore l'anno M.D.XLV. Una volta a' XXVIII di febraio et un'altra a' IIII di marzo all'illustrissimo Signore il S. Ercole II. Da Esti. Duca IIII. Et all'illustrissimo e reverendissimo Cardinale Ippolito II suo fratello. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Monte Falco. Fece la musica M. Antonio dal Cornetto. Fu architetto et il pittore della scena M. Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la Spesa l'Università degli Scolari delle leggi.*

⁵ *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe, hijo del Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemaña, Amberes, Martín Nucio, 1552, fols. 27r-28r y fols. 32r-32v.*

⁶ J. DE LA CUEVA, *Exemplar poético*, a cura di J. M. REYES CANO, Sevilla, Alfar, 1986. Citaré siempre por esta edición.

Gastó en esta profesión [militar] los años de su juventud en Italia y llamándole su divino ingenio se volvió a su patria a la quietud de las Musas. Estuvo retirado gran tiempo en una aldea fuera de Sevilla, a donde hizo gran parte de las obras que hoy parecen suyas, a diferentes propósitos, y entre ellas aquella famosísima *Comedia en prosa de la bondad divina*, en cuya representación se gastó una gran suma [...]. Algún tiempo después pasó a las Indias de la Nueva España, llamado de un hermano suyo, que había sido conquistador con el marqués del Valle, de los más poderosos que había en la Ciudad de México, adonde estuvo algunos años y hizo muchas obras, y en particular un libro de *Comedias morales en prosa y verso* y otro de *Comedias profanas*, con otras muchas cosas que por su temprana muerte se perdieron, quedando las obras sueltas que él enmendó y puso en orden⁷.

Otro sevillano, el poeta Juan de la Cueva (1543-1612) recordará al Giraldi preceptista («el docto Cinthyo») en su *Exemplar poético* (v. 1090), después de Horacio y Escalígero. Y algunas de sus ideas acerca del teatro se pueden reconocer tanto en sus escritos teóricos como en sus piezas dramáticas, como luego veremos. Y es que las propuestas de espectáculos y los escritos críticos del humanista ferrarés en torno a los tres géneros dramáticos adquirieron pronto una considerable fortuna. Como muy bien ha sitentizado Renzo Cremante en la nota introductoria a su edición de la tragedia *Orbecche*, la propuesta giraladiana parece dominada por una búsqueda de compromiso, mediación y deseo de contemperar entre varios polos:

[...] fra antico e moderno, costume greco e costume latino, tradizione volgare, mimesi e meraviglia, introspezione domestica ed avventura esotica, moralismo e decoro, *suspense* ed oratoria, mitologia e storia, teologia e romanzo, tragedia e commedia; in grado, da una parte, di corrispondere alle rinnovate attese e all'inesausto bisogno di evasione di un pubblico cortigiano dal gusto non particolarmente raffinato e però sempre curioso ed avido di novità e di intrigo; ma anche, d'altra, di insegnargli – per citare il Proemio degli *Hecatommiti* – «come reggersi nell'una e nell'altra fortuna e come uscire de' laberinti che intricatissimi ci sono proposti, mentre che qui viviamo, onde sovente smarriamo la diritta strada e ci andiamo come ciechi, aggirando per la tòrta»⁸.

⁷ F. PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, a cura di P. PIÑERO e R. REYES, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 268.

⁸ R. CREMANTE, *Nota Introduttiva* a G. B. Giraldi, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-261.

Precisamente estos principios que rigen su teatro los encontraremos más tarde en España cuando se está forjando una nueva concepción teatral en el último tercio del siglo XVI. Los protagonistas de esta nueva orientación son una serie de escritores que desde fuera del mundo profesional van a proporcionar unos textos poéticos para las representaciones comerciales que se están ya consolidando en la Península Ibérica. El período cronológico en que hay que situar estos cambios son las décadas de los setenta y ochenta del Quinientos, cuando «el poderoso desarrollo de la práctica escénica popular provocó el intento de apropiarse de sus elementos de base – de los actores profesionales y de los corrales de comedia, sobre todo – por prácticas escénicas nacidas y desarrolladas en ámbitos distintos, y por poetas que no procedían ya de las filas gremiales ni las de los propios actores, sino de la nobleza o de los sectores humanísticos»⁹. Hasta entonces podemos hipotizar que las representaciones comerciales eran realizadas también en su componente textual por los miembros de la compañía, según las noticias que se han conservado, no sólo de los llamados autores-actores como Lope de Rueda, Joan Timoneda o Alonso de la Vega sino también por otros documentos posteriores donde, desde los años setenta, encontramos a cómicos que dan o hacen la letra para autos, comedias y entremeses de sus propias compañías¹⁰.

En este marco hay que ubicar las experimentaciones dramáticas de poetas como Juan de la Cueva, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Mesa, Gabriel Lasso de la Vega o el mismo Cervantes, experimentaciones éstas que llegarán con Lope a la formulación de la Comedia Nueva, cuyos principios se verán posteriormente expuestos en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Estos poetas son los agrupados por Jean Canavaggio en “la generación de los ochenta”¹¹, y a pesar de que el resultado de su escritura dramática pueda ser muy distinto, comparten las líneas fundamentales de una nueva concepción del teatro basada en la recuperación de la dignificación del mismo por la utilidad moral,

⁹ J. OLEZA, *De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo*, in *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, a cura di M. V. OJEDA CALVO e M. PRESOTTO, Valencia, PUV (Colección Parnaseo), 2013, p. 74.

¹⁰ M. V. OJEDA CALVO, *Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva*, in *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, a cura di M. TRAMBAIOLI e M. TIETZ, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 291-304.

¹¹ J. CANAVAGGIO, *Introduction générale à Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, a cura di J. CANAVAGGIO, Paris, Gallimard, 1983, pp. XVII-LVII.

aunque con un alejamiento de los rígidos preceptos clasicistas en nombre de la modernidad, a la vez que con una gran atención al gusto del público. Luigi Giuliani explica del siguiente modo el interés de estos intelectuales por el teatro comercial:

Para los literatos, la modalidad dramática [...] tenía un atractivo del que la poesía estaba desprovista: la posibilidad de representar ante un público amplio su trabajo, de medir inmediatamente el éxito de sus versos, de juzgar por la respuesta recibida las probabilidades de alcanzar la fama. En aquellos años setenta y ochenta, al literato se le ofrecía así la oportunidad no tanto de ganarse la vida con su actividad de escritor [...] como de medirse con una nueva modalidad literaria, la dramática, que abría nuevos espacios para la investigación en el ámbito de la literatura. La tragedia italianista, entonces, con su dramaturgia de la palabra, con su exigencia de un estilo sublime conforme al decoro de los personajes, su atención al *ornatus*, su concepción del actor como voz recitante, se ofrecía como el terreno idóneo para las aspiraciones de los poetas¹².

El intervencionismo de estos poetas en el ya consolidado mercado teatral, con el ofrecimiento de otro tipo de productos como son las tragedias, se entreve de las palabras de la Fama en el prólogo de la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, donde alaba al público porque no ha venido a ver a la compañía del ya famoso representante Mateo de Salcedo en las acostumbradas comedias:

Podéisme responder que lisonjeo,
 pues que sin distinción de vuestros hechos,
 y sin contar alguno, los alabo.
 En mi satisfacción respondo a esto
 que, cuando no tuviera yo noticia
 de todo lo que digo, me bastaba
 que de vuestro valor hice experiencia;
 pues publicando yo que recitaba
 Salcedo, no comedias amorosas,
 nocturnas acechanzas de mancebos,
 y libres liviandades de mozuelas
 – cosas que son acetas en el vulgo –,
 sino que de contornos adornado,
 en lugar de las burlas, contaría
 miserables tragedias y sucesos,
 desengaños de vicios – cosa fuerte,

¹² L. GIULIANI, *Introducción*, cit., p. XIII.

y dura de tragar a quien los sigue –,
 vosotros, por no ser amigos de esto,
 venís a ver los trágicos lamentos,
 y la fragilidad de vuestra vida:
 evidente señal que sois tales,
 que discernís lo malo de lo bueno,
 para lo cual ternéis materia luego,
 si proseguís a oírme con sosiego¹³.

En este grupo de escritores se puede ver, pues, un deseo de dignificación del hecho teatral, como señalaba antes, pero también una conciencia creadora, manifestada en los prólogos y ediciones de sus obras, o en las loas que las anteceden, así como una reivindicación de sus nuevas modalidades dramáticas. Estos poetas se van a sentir orgullosos de su labor teatral al aportar una serie de innovaciones y al cambiar la condición del escritor teatral (aunque no se pueda emplear la palabra *autor* ya que los comediantes se la habían apropiado con otro sentido, el de *capocómico*)¹⁴. De este modo se va – como ha escrito Pedro Ruiz al tratar el estatuto del autor – «hacia la autonomía creativa» y «ese pleno dominio de la creación artística se manifiesta en primer lugar por la ruptura de las normas vigentes»¹⁵, que se reflejará en el terreno teatral en una voluntad de alejamiento y de superación de los autores clásicos. Un rasgo en común de todas estas obras es que, en mayor o menor medida, presentan un alejamiento del modelo clásico que el teatro erudito anterior intentó reconstruir. La separación formal de este teatro la tenemos, por ejemplo, en la articulación en actos – de cinco se pasan a cuatro y luego a tres –, así como en la variedad métrica que se va buscando cada vez más. Ambos fenómenos se pueden datar precisamente en la década que va de 1575 a 1585¹⁶. Y, junto con

¹³ L. L. ARGENSOLA, *Isabela*, in ID., *Tragedias*, cit., vv. 45-68, pp. 162-163.

¹⁴ El *autor* de comedias, desde los años 70 del s. XVI y durante todo el XVII, designaba al director de la compañía que era además el encargado de montar o hacer la comedia (cfr. M. V. OJEDA CALVO, *Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva*, cit.).

¹⁵ P. RUIZ PÉREZ, *El escritor: de la autoridad a la autoría*, in ID., *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 176-177.

¹⁶ Esta etapa se correspondería a los años 1575-1585 aproximadamente, de acuerdo con la cronología ofrecida por Crawford para las comedias que se dividen en cuatro jornadas (J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1975, pp. 164-165). Al final del siglo la moda de las tres jornadas está completamente establecida como corrobora el hecho de las refundiciones en tres de antiguas comedias estructuradas en su origen en cua-

la nueva estructura, quizás una de las características más notables de las piezas de este período sea la apertura de la tragedia hacia el género de la comedia y viceversa. Esto lleva, entre otras cosas, a la introducción de personajes propios de la tragedia, como son príncipes y reyes, en conflictos de comedia y a la estilización de esta última por la escasa presencia de secuencias cómicas.

En esta nueva concepción se ve, sin duda, la conciencia de pertenecer a nuevos tiempos que conllevan una modernización también de los espectáculos, de su forma y de su contenido (sobre todo ideológico). Así llamadas a la modernidad para justificar los cambios respecto a los modelos anteriores las hallamos constantemente y nos recuerdan a aquellas de Giraldi, cuando en el prólogo del *Altile*, por ejemplo, escribía:

Che sì ferme non sian le leggi posteriormente
 A le tragedie che non gli sia dato
 Uscir fuor del prescritto in qualche parte,
 Per ubidire a chi comandar puote
 E servire a l'età, agli spettatori
 E a la materia, non più tocca inanzi
 O da poeta antico o da moderno.
 Et egli tien per cosa più che certa
 Che s'ora fusser qui i poeti antichi,
 Cercherian sodisfare a questi tempi,
 A' spettatori, a la materia nova¹⁷.

O cuando comenta la temática amorosa para una tragedia, como es el caso de *Antivalomeni*:

[...] e se questo [...] forse non piacerà a coloro che non sanno porre il piede se non nelle vestigia altrui, potrà non dispiacere a quelli che sono d'ingegno più vivace e conoscono che le cose si vanno tuttavia avanzando di età in età, e che molte usanze antiche se ne cadono e se ne vanno in obliovione, e molte alla giornata di nuevo rinascono, le

tro. Ejemplo de ello es la *Jerusalén Conquistada* atribuida a Cervantes. En cuanto al uso de la polimetria, Morley habla de una verdadera revolución en el período que va de 1575 a 1587, pues se pasa de la monometría a la polimetría (S. G. MORLEY, *Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega*, in *Homenaje a Menéndez Pidal, Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, 3 tt., I, pp. 505-531).

¹⁷ *Altile tragedia* di M. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, Venezia, Appreso Giulio Cesare Cagnacini, 1583, p. 7.

quali se portano seco il decoro col verisimile, non solamente non sono schifevoli, ma riescono grate nel cospetto de' giudiciosi¹⁸.

Podríamos seguir poniendo ejemplos para confirmar «la difesa insistita ed esibita dell'«oggiadiana' modernità», como la ha definido Cremante¹⁹. Un eco de estas ideas lo encontramos en los dramaturgos españoles de la época de Felipe II, pues afianzan su desviación del canon clasicista en aras de la modernidad, como ya había hecho Giraldi años antes al utilizar el prólogo separado de las partes de la tragedia, al utilizar la materia inventada para tragedias o al defender las fábulas «a lieto fine». Así Andrés Rey de Artieda escribe una tragedia (*Los amantes*²⁰) basada en una leyenda local (Pedro Albentosa, *Historia lastimosa y sentida de dos tiernos amantes, Marcilla y Segura, naturales de Teruel*, 1555) y en un pasaje del *Decamerón* de Boccaccio (*Girolamo ama Salvestra*, IV, 8), y protagonizada por personas comunes, distanciándose de este modo de la preceptiva clásica, pues la tragedia debía de estar protagonizada por personajes altos y la fábula sacada de la historia o de la leyenda antigua. En el prólogo afirma que «lo antiguo al fin se acaba» y defiende irónicamente de la trasgresión con estas palabras:

si la materia dicen que no es alta,
pues para hablar de príncipes y reyes,
el hombre y reino a *Los Amantes* falta,
miren los que ordenaron esas leyes
que sacar al teatro un Minotauro
fue mandarnos tratar con semibueyes²¹.

En la misma línea se manifiesta Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*, cuando explica «cuál es el fundamento / de ser las leyes cómicas mudadas» (vv. 1615-1616), señalando que los cambios introducidos por él en el teatro no son por falta de ingenio o conocimiento del modelo antiguo, sino por la exigencia de adaptarse a los nuevos tiempos:

i no atribuyas este mudamiento

¹⁸ Apud CREMANTE, *Nota Introduttiva*, cit., p. 263.

¹⁹ *Ivi*, p. 262.

²⁰ *Los amantes* fue publicada en Valencia en 1581, pero se puede fechar entre 1577 y 1578 (cfr. J. LL. SIRERA, *Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos*, cit., p. 71).

²¹ A. REY DE ARTIEDA, *Los amantes*, in *Teatro clásico en Valencia*, I, a cura di T. FERRER VALLS, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1997, pp. 7-8.

a que faltó en España ingenio i sabios
 que prosiguieran el antiguo intento,
 mas siendo dinos de mojar los labios
 en el sacro licor aganipeo,
 qu'enturbian Mevios i corrompen Babios,
 huyendo aquella edad del viejo ascreo
 que al cielo dio i al mundo mil deidades
 fantaseadas dél i de Morptheo,
 introduximos otras novedades
 (de los antiguos alterando el uso)
 conformes a este tiempo i calidades.
 (vv. 1617-1628)

Igual ocurre con Lupercio Leonardo de Argensola, quien a pesar de ser en el terreno lírico un poeta clasicista y su buen hacer como dramaturgo reglado sea recordado en el *Quijote* (I, XLVIII), escribe, sin embargo, tres tragedias que se apartan del patrón grecorromano. En la *Loa* introductoria de la *Alejandra* se presenta la Tragedia como personaje y justifica los cambios en el modelo antiguo como fruto de la modernización:

El sabio Estagirita da liciones
 cómo me han de adornar los escritores;
 pero la edad se ha puesto de por medio,
 rompiendo los preceptos por él puestos,
 y quitándome un acto – que solía
 estar en cinco siempre dividida –,
 me han quitado también aquellos coros
 que andaban de por medio entre mis cenas,
 y a la verdad no siento ya esta falta
 por no cobrar el nombre de prolija²².

En este pasaje se encuentran, sin duda, ecos del texto que cierra el impreso del *Obercche* giraldiano (*La Traegedia a chi legge*), pues la tragedia se muestra más «leggiadra» (v. 3194) al estar dividida en actos y en escenas como las comedias, así como la tragedia de Argensola ya no será prolija al no presentar los coros. De la misma manera se hallan los ecos por el solo hecho de presentar el prólogo separado de la tragedia y utilizando el patrón de la loa usado ya para presentar las representaciones de comedias en los teatros públicos, como se observa en la

²² L. L. ARGENSOLA, *Alejandra*, in *Id.*, *Tragedias*, cit., vv. 14-23, p. 7.

producción de la época. De este modo, como bien sintetiza Luigi Giuliani:

Como Girdali casi cuarenta años antes, también Argensola cree necesario justificar las innovaciones técnicas frente a la violación de los preceptos. La eliminación de un acto y de los coros es para Lupercio lo que para Girdali el prólogo separado y la segmentación en actos y escenas, con una salvedad: si las innovaciones del italiano nos parecen fruto de una iniciativa personal, de una operación basada tanto en el análisis de los textos clásicos como en la experimentación dirigida a las exigencias de un teatro más «representable» para un público cerrado, en cambio el aragonés da la sensación de adaptarse sencillamente a lo ya existente en los escenarios españoles (las cuatro jornadas y la ausencia de coros), intentando un compromiso entre la tradición culta y público abierto²³.

Sin embargo, Cueva no parece que se adapte a la articulación existente en las representaciones de los corrales, pues reivindica como suya la reducción de cinco a cuatro actos:

A mí me culpan [...]
 qu'el un acto de cinco l'é quitado,
 que reduzí los actos en jornadas,
 cual vemos qu'es en nuestro tiempo usado.
 (vv. 1608-1613)

El mismo orgullo se intuye en Cristóbal de Virués cuando presenta la innovación de su tragedia *La gran Semíramis*, dividida en tres jornadas:

Y solamente, porque importa, advierto
 que esta tragedia, con estilo nuevo
 que ella introduce, viene en tres jornadas
 que suceden en tiempo diferentes:
 en el sitio de Batra la primera,
 en Nínive famosa la segunda,
 la tercera y final en Babilonia.
 Formando en cada cual una tragedia,
 con que podrá toda la de hoy tenerse
 por tres tragedias, no sin arte escritas.
 Ni es menor novedad que la que dije
 de ser primera en tres jornadas,
 y desto al fin y lo demás se advierta

²³ L. GIULIANI, *Introducción*, cit., p. LXII.

con su alto ingenio cada cual, y admita
lo que más la virtud en sí despierte,
que es el fin justo a que aspirar se debe²⁴.

Cervantes, por su parte, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* se proclama a sí mismo como el artífice del cambio de cuatro a tres actos:

Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían [...] ²⁵.

De igual manera Juan de la Cueva en el *Exemplar poético* se manifiesta como el iniciador de la mezcla de personajes trágicos en las comedias, con la abolición en este aspecto de la rígida separación genérica entre tragedia y comedia defendida por los clasicistas:

A mí me culpan de que fui el primero
que reyes i deidades di al tablado,
de las comedias traspasando el fuero;
(vv. 1608-1610)

Cueva se vanagloria de una innovación que Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603) también le otorga cuando lo cita en la historia teatral trazada en su «Loa de la comedia»:

luego los demás poetas
metieron figuras graves,
como son reyes y reinas.
Fue el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva;
hizo del *Padre tirano*,
como sabéis, dos comedias²⁶.

La nueva concepción del teatro conlleva, pues, una dignificación

²⁴ C. de VIRUÉS, *La gran Semiramís*, in *Teatro clásico en Valencia*, cit., pp. 73-74.

²⁵ M. CERVANTES, *Prólogo al lector*, in ID. *Teatro completo*, a cura di F. SEVILLA ARROYO e A. REY HAZAS, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1987, p. 9.

²⁶ F. SÁNCHEZ ESCRIBANO e A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972³, p. 125. Parece que Rojas se refiere al *Príncipe Tirano* (comedia y tragedia).

del teatro que quiere igualar e incluso superar el teatro antiguo. La dignificación pasa por dar un contenido moral al teatro y servirse de éste para divulgar sus ideas. Esta noción de unir el gusto del público con lo moralmente útil tiene obviamente una base clásica, pero que ellos actualizan con el contenido y así, por sólo citar el ejemplo más claro, cristianizan la ética senequista y trasforman la catarsis en enseñanza con la exaltación del mecanismo culpa-castigo²⁷, al igual que ya habían realizado Giraldi Cinzio. Esta reorientación ideológica es común a todos estos autores filipinos. El moralismo, unido al gusto del auditorio y la modernización es puesto en evidencia por Virués en el Prólogo de *La cruel Casandra*:

Y aunque ni aquel gran rey [Alejandro] ni estos filósofos
[Sócrates y Aristóteles]
esto nos advirtieran, es bien claro
el sumo bien que la virtud infunde
en quien la sigue, en quien la ampara y honra;
y puesto por el vicio, su enemigo,
de la suerte que todos entendemos,
yo creo que el más alto y cierto amparo
que en todo el suelo tiene, está sin duda
aquí donde hoy se guarda la tragedia
de la cruel Casandra, ya famosa,
la cual también cortada a la medida
de ejemplos de virtud, aunque mostrados
tal vez por su contrario el vicio, viene
acompaña con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso
que jamás en teatros españoles
visto se haya, sin que a nadie agravie²⁸;

Juan de la Cueva subraya la utilidad de su teatro en la *Epístola dedicada a Momo*, que sirve de prólogo a la *Primera parte de comedias y tragedias* (1583) por «la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás: así de hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dignamente lo pueden ser de nuestra vida» (f. 5r). Desde esta óptica moralizante, es lógico que los escritores españoles vieran en Giraldi,

²⁷ Cfr. A. HERMEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 45.

²⁸ C. DE VIRUÉS, *La cruel Casandra*, in *Teatro clásico en Valencia*, cit., pp. 145-146.

primero, y en Ludovico Dolce, después, un modelo digno de imitación y de remodelación del teatro antiguo. Para Giraldi, a su vez, las tragedias de Séneca serán la plantilla sobre la que modelar su nuevo sistema teatral, tragedias que alaba por la majestad, la gravedad, el decoro y la prudencia en las sentencias, pero también por cómo con el horror en escena conmueve el ánimo de los espectadores y hace así que las enseñanzas lleguen al auditorio de manera eficaz:

la tragedia ha anco il suo diletto, e in quel pianto si scuopre un nascoso piacere che il fa dilettevole a chi l'ascolta e tragge gli animi alla attenzione e gli empie di maraviglia, la quale gli fa bramosi di apparare, col mezzo dell'orrore e della compassione, quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù [...]²⁹.

Los signos de horror están presentes en los dramaturgos de este período, como puso en evidencia Alfredo Hermenegildo al estudiar la tragedia española finisecular, imponiéndose el gusto por lo macabro, que provoca el miedo en el espectador³⁰. El senequismo que se vislumbran en este corpus trágico filipino pudo muy bien venir de la lectura e imitación directa de la obra del cordobés, pero también mediado por la producción giraldiana, como apunta Cremante al afirmar que el Cinzio aseguró la preeminencia del influjo senequista en el teatro europeo, sobre todo gracias a la fortuna del *Orbecche*³¹. El gusto por el horror senequista y su acumulación adquieren, según Rinaldo Frolidi, un significado histórico preciso como instrumento expresivo para manifestar el malestar vital de los hombres del fin de siglo y hacer partícipe de ello al espectador. Por ello interpreta el horror, no como una mera trivialidad o mal gusto, sino como «una gigantesca, doliente y amarga proyección de la realidad»³². Al igual que el rechazo de las reglas fijadas por los clasicistas llega a ser «el rechazo de una abstracta norma reguladora de la vida misma cuando los sueños han caído y nos encontramos delante de una realidad brutal»³³. En Argensola la ideología expresada en sus tragedias y el horror en escena al servicio

²⁹ *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in G. B. GIRALDI, *Scritti critici*, a cura di C. GUERRERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973, pp. 223-224. En adelante se citará de modo abreviado como *Discorso*.

³⁰ Cfr. A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, cit.; ID, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

³¹ R. CREMANTE, *Nota Introduttiva*, cit., p. 270.

³² R. FROLDI, *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, cit., p. 20.

³³ *Ivi*, p. 21.

de ella – como la presentación ante la reina Alejandra de la cabeza cortada de Lupercio o el hecho de que ésta se haya lavado previamente las manos en la sangre de él creyéndola sangre de toro – recuerdan, sin duda, al uso que de lo espantoso hace el ferrarés.

Otra de las novedades giraldianas que serán bien acogidas por los dramaturgos filipinos es el uso de la fábula inventada como materia de la tragedia. Giraldi lo había defendido en su *Discorso* (p. 177), pues estaba convencido de que los espectadores podían ser asimismo conmovidos tanto por asuntos ficticios como verdaderos, llegando el mensaje didáctico igualmente, e incluso de modo más eficaz, pues el auditorio se podría ver atraído por sucesos desconocidos. Todo residía en el saber hacer del poeta en el conducir al público con ingenio hasta el final, sin aburrirlo y creando suspense. El Cinzio lo puso en práctica en sus tragedias de asunto inventado, empezando con el *Orbecche* y siguiendo con *Altile*, *Antivalomeni*, *Euphimia*, *Arrenopia*, *Epitia* o *Selene*, que comparten incluso asunto con novelas de sus *Ecatommiti*. Esta novedad en la materia de la fábula la encontramos en muchas piezas trágicas de la era filipina. Así, dos de las cinco tragedias de Cristóbal de Virués tienen asuntos inventados: *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*. De las cuatro denominadas tragedias por Juan de la Cueva, una es de materia creada por el poeta y significativamente compartida con la comedia que la precede (*Comedia y Tragedia del Príncipe Tirano*). Lo mismo ocurre con las dos tragedias conservadas de Lupercio Leonardo de Argensola, pues la *Alejandra* sitúa la acción en un imaginado y lejano Egipto, y la *Isabela*, aunque trate un tema ligado a la historia musulmana de Aragón, su desarrollo es ficticio. Significativo es igualmente *Los amantes* de Rey de Artieda, pues no sólo es tragedia de tema novelesco sino que además sus personajes no son ilustres, por lo que el autor se justifica en el prólogo de la misma como leíamos arriba.

Luigi Giuliani en su edición de las tragedias de Argensola ha puesto en evidencia que las huellas de Giraldi no se quedan sólo en las ideas de la necesidad de modernización del teatro de manera un tanto abstracta, sino que podemos observar su presencia en pasajes concretos que demuestran la lectura directa de su obra. Así Argensola le debe mucho al *Orbecche* giraldiano, aunque sin olvidar la *Marianna* de Ludovico Dolce, pues ambas obras están en la base de la construcción de la *Alejandra*. La impronta del Cinzio se ve desde la loa, por ejemplo, cuando el personaje de la Tragedia advierte al público que no esperen comedia, sino “que todo ha de ser llanto, muerte, guerras, / envidias, inclemencias y rigores” (vv. 52-53), como también avisa el Prólogo a los

espectadores del *Orbecche*, pues no han venido a recitar asuntos “onde possiate aver gioia e diletto; / ma lagrime, sospiri, angoscie, affanni / e crude morti [...]” (vv. 20-22). Y así como el Prólogo de Girdaldi nos traslada a la Susa, noble ciudad de la antigua Persia (vv. 55-76), la loa de Argensola nos lleva de la Zaragoza del público contemporáneo a la antigua Menfis (vv. 54-73). Pero también la marca del ferrarés se observa en el personaje protagonista, pues Alejandra está construida cruzando rasgos de Orbecche y Marianna en su papel de víctimas, del mismo modo que secuencias como la muerte de Orodante en manos de la princesa está realizada a imitación del asesinato de Sulmone a manos de Orbecche, o el diálogo de Sila y Lupercio (desde la primera escena de la Jornada Segunda) está calcado del de Orbecche-Oronte del acto III. Asimismo la narración de la ejecución de Lupercio hecha por el Nuncio (vv. 1127-1308) es muy parecida a la del Messo del acto IV. La lectura del *Orbecche* se comprueba también por las numerosas sentencias tomadas prestadas o por el uso que de otras nuevas se hace, sacadas de Séneca, en su mayoría, como en su modelo.

Otro tanto se podría decir de la obra de Cristóbal de Virués, pues como habían ya señalado Frolidi y Sirera en la concepción de la tragedia del valenciano se pueden rastrear las ideas del ferrarés. Virués, como soldado pasó un período largo en Italia, donde participó como Cervantes en la batalla de Lepanto. Josep Lluís Sirera e Irene Romera Pintor en un reciente trabajo han comparado el *Orbecche* con *La infelice Marcela* y han puesto en evidencia a su vez las semejanzas y préstamos de la primera sobre la segunda. Así, por ejemplo, estos estudiosos ven en la aparición del personaje Oronte de *La infelice Marcela*, que muere sólo por la furia ciega del tirano, un homenaje al *Orbecche* giraldiano, donde otro Oronte será víctima también del furor de un tirano, el Rey Sulmone. Además, Sirera y Romera Pintor encuentran una significativa coincidencia en las coordenadas espacio-temporales (la Siria de *La gran Semíramis* y la Persia del *Orbecche*) e innegables trazos senequistas que comparte la obra del valenciano con la del ferrarés, de modo especial la cínica maldad de sus víctimas, debidas a su incapacidad de saber hacer frente a los planes de los malvados: «La fredrezza con cui Semíramis si vendica in *La gran Semíramis* o la sere malvagità di Casandra in *La cruel Casandra* rivelano una singolare ambiguità morale paragonabile all’ambiguità religiosa [...]»³⁴.

³⁴ J. LL. SIRERA e I. ROMERA PINTOR, *Disinganno e moralizzazione in La infelice Marcela di Virués*, cit., p. 61.

Rinaldo Frolidi encuentra entre Giraldi y Cueva paralelismos, por ejemplo en el castigar en escena a un tirano, anulando así el credo proclamado por ellos al principio de ambas obras, credo basado en el miedo y odio que deben levantar los gobernantes en sus súbditos para ser temidos y conservar el poder. Además, cree que hay otro motivo que vincula a ambos dramaturgos:

En el primero la tensión trágica aumenta con el hecho de que el tirano es el principal culpable, pero en parte son también culpables, Orbecche y Oronte, que se han casado en secreto. Del mismo modo, el Rey «justo» invocará el castigo divino del hijo degenerado en el Príncipe Tirano pero el mismo Rey es, a su vez, culpable por su propia debilidad ante los «Grandes»: en efecto, el Rey inicialmente había preferido la «Razón de Estado» a la verdadera justicia, perdonando al hijo y cediéndole la Corona. En ambos casos me parece que se trata de un claro prelude de lo que será el concepto de la culpabilidad parcial de las víctimas con respecto a la mayor culpa de quien padece el castigo divino, motivo que caracterizará el futuro teatro jesuítico³⁵.

Otro aspecto interesante es el influjo del tipo de tragedia *a lieto fine* en el teatro español como impulso para barrer las fronteras genéricas y llegar a la final formulación barroca de tragicomedia. Esta clase especial de tragedias (¿subgénero?) han sido estudiadas por Amelia García-Valdecasas para Guillén de Castro³⁶ y por Stefano Arata por Miguel Sánchez³⁷, dramaturgos inmediatamente posteriores a esa llamada “generación de los ochenta”. Ambos estudiosos ponen en relación este concepto giraldiano con piezas donde el conflicto trágico viene resuelto felizmente por la anagnórisis o agnición. Recordemos que para Giraldi, según cuanto expone en su *Discorso* (pp. 176-193), las tragedias, cuyas acciones ilustres pueden estar sacadas de la historia o pueras ser inventadas por el poeta, pueden terminar en dolor o en alegría, sin que por esto los espectadores «tra l’orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il quel poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati» (p. 184). Y para conseguirlo, debe conducir al auditorio de modo que «egli non stia sempre

³⁵ R. FROLDI, *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, cit., p. 26.

³⁶ A. GARCÍA VALDECASAS, *La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, a cura di M. GARCÍA MARTÍN, I. ARELLANO, J. BLASCO e M. VITSE, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 3 tt., I, pp. 435-446.

³⁷ S. ARATA, *Miguel Sánchez Il Divino e la nascita della Comedia Nuova*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

nelle tenebre, ma dee l'azione di parte in parte andare sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si veda menare al fine, ma stia dubbioso a che egli debba riuscire» (p. 184). Más adelante expone que este tipo de tragedia «a lieto fine» aman los nudos intrincados y mejor dobles que simples (p. 189), acercándose, a no ser por la presencia del horror, a la comedia.

Este tipo de piezas con final feliz las encontramos antes que en Guillén de Castro o Miguel Sánchez en el sevillano Juan de la Cueva. Este dramaturgo ve representadas, al menos, catorce de sus piezas, según indica en la impresión de sus obras, por cuatro *autores* de comedias ya famosos en esos tiempos como son Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña, Alonso de Capilla y Alonso de Cisneros:

- *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.
- *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.
- *Tragedia de los siete infantes de Lara*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.
- *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, Las Atarazanas, Pedro de Saldaña, 1579.
- *Comedia del degollado*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.
- *Tragedia de la muerte de Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.
- *Comedia del tutor*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.
- *Comedia de la constancia de Arcelina*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.
- *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.
- *Comedia del príncipe tirano*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.
- *Tragedia del príncipe tirano*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.
- *Comedia del viejo enamorado*, Corral de Don Juan, Pedro de Saldaña, 1580.
- *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*, Las Atarazanas, Alonso de Capilla, 1581.
- *Comedia del infamador*, Huerta de Doña Elvira, Alonso de Cisneros, 1581.

En ellas desde el punto de vista genérico encontramos un amplio abanico en cuanto a las materias tratadas (desde la historia clásica, a la leyenda española pasando por las inventadas)³⁸. La solución del con-

³⁸ Los argumentos de las piezas, se puede consultar en M. REYES PEÑA ET AL.,

flicto dramático parece que es el criterio elegido por el dramaturgo para establecer la distinción entre comedia y tragedia. Y dentro de las comedias, género más abundante, vemos que en la mayoría de ellas el conflicto y su tratamiento es el de una tragedia rectificada por la agnición final; es decir, la mayoría de sus comedias están muy cercanas al concepto de tragedia *a lieto fine*. Efectivamente, de las diez comedias de Juan de la Cueva, ocho no responden al patrón de la comedia clasicista, no sólo por los personajes, las más de las veces ilustres como se puede observar ya de los títulos, sino también por el desarrollo del conflicto dramático y la presencia de elementos lúgubres. Así ocurre con la *Comedia de la libertad de Roma*, comedia de trama histórica, con presencia de elementos de la tragedia, como la advertencia del dios Quirino, el presagio de los sueños de Porsena y Tiburino, las amputaciones de orejas, nariz y mano de Sulpicio al final de la jornada segunda, las muerte en escena en la siguiente de Sulpicio primero y de Bruto después, además de la muerte equivocada del contador del rey Tarquino casi al final de la cuarta, a quien Cévola confunde con el rey, o la presencia de las furias Megera y Tesífone que incitan al asedio de la ciudad. Todo conduce a un final trágico, salvo porque en las últimas escenas la condena a muerte de Mucio Cévola por haber atentado contra el Rey Tarquino es conmutada al demostrar su valor metiendo la mano en el fuego, poniéndose fin además al sitio de Roma.

Igualmente de ambiente histórico es la *Comedia de la muerte del Rey don Sancho*, donde ya en la primera jornada el rey don Sancho muere a manos del traidor Vellido Dolfos, que se refugia en Zamora, como cuenta la leyenda del romancero. Para vengar al Rey, su primo Diego Ordóñez de Lara reta a los zamoranos que han acogido al traidor. Al reto salen los tres hijos de Arias Gonzalo que van muriendo uno a uno vencidos por don Diego. La comedia, después de un prolongado *pathos* se termina con la victoria de don Diego y con Zamora libre de traición. Otra comedia de asunto basado en la leyenda medieval española es la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, donde se encuentran elementos espantosos, como es el mandar sacarle los ojos al Conde de Saldaña al final de la segunda jornada. También de asunto histórico, aunque contemporáneo, es la *Comedia del saco de Roma*. En ella, el capitán general Borbón muere en el asalto de Roma promovido por él y los luteranos (*lanzichenicchi*) pasan a saco la ciu-

dad. A la muerte de Borbón es elegido como capitán general Filiberto, teniendo como primer deber sentenciar la pelea entre un español y un luterano. El español le explica que su afrenta es porque el luterano con otros estaban ultrajando un convento de monjas durante el saqueo a la ciudad. El nuevo capitán condena entonces al luterano a muerte, mandándolo arrojar al río. La comedia termina con la apoteosis de la coronación del Emperador Carlos V en Bolonia y la vuelta a la paz.

De asunto amoroso e inventado es la *Comedia del infamador*, donde se pone sobre las tablas el mal obrar de Leucino por el amor desmedido de la joven Elionora. Leucino intentará poseer a la joven por todos los medios y cuando ésta se resiste matando a un criado suyo que la acorrara será incluso capaz de denunciarla a la justicia por el odio que siente hacia esta mujer desdeñosa. Al final, se llega a saber la verdad y Leucino y su cómplice Faradón, que había testimoniado en falso contra Eliodora, son ejecutados de manera cruel, pues Faradón es echado al fuego y Leucino enterrado vivo. Como se observa por este breve resumen, la agnición sirve para salvar a la inocente y castigar a los culpables. Además de la existencia del miedo trágico por la vida de la protagonista, encontramos elementos de la tragedia, como la presencia de Némesis, diosa de la venganza, en la primera jornada que advierte a Leucino para que no cometa ninguna maldad contra Elionora.

Un caso peculiar es asimismo *La comedia del Príncipe Tirano*, pues no sólo los personajes son altos sino que hay también elementos y secuencias propias de la tragedia, incluidas las muertes en escenas, la aparición de la furia Alecto al principio de la obra y encargada de desencadenar el conflicto, la presencia de las sombras de los dos personajes asesinados, el recurso a los sueños vaticinadores o la función de las Parcas, que, como el coro giraldiano, comentan la acción y adelantan el final de la muerte del príncipe, que no será en la comedia sino en la tragedia, segunda parte de esta pieza. La materia es compartida con la tragedia, pues Cueva en la dilogía del Príncipe Tirano plantea el problema candente en la época acerca del tirano y del derecho al tiranicidio. Como hemos escrito en otro lugar, el dramaturgo sevillano a la pregunta qué hacer con un gobernante tirano responde de dos maneras diferentes en la comedia y en la tragedia, aunque el hecho de que la tragedia siga a la comedia invalida la solución "feliz" del problema: «La comedia resuelve de manera inocua el dilema, anteponiendo la razón de estado: es menos dañino tener un mal gobernante legítimo que un país en crisis. La tragedia demuestra, sin embargo, que un tirano nunca podrá gobernar satisfactoria y felizmente y, si los hombres no son capaces de solucionar el problema, será la instancia divina

quien lo haga»³⁹. En la comedia, Juan de la Cueva introduce el final rectificado que hace de la fábula potencialmente trágica una comedia. El final feliz y peripecia no llega, sin embargo, por la agnición, sino por la participación de los nobles, que intervendrán, por razón de estado, para que el Rey cambie la cruel sentencia, que preveía la muerte, despedazamiento del cadáver y exposición pública de sus miembros, y anteponga el bien común a la justicia, perdonando al culpable príncipe Licímaco.

Las otras dos comedias que se acercan al planteamiento de la tragedia *a lieto fine*, son *La constancia de Arcelina* y *El degollado*, ambas relacionadas significativamente con tramas giraldianas. En *La constancia de Arcelina* la protagonista asesina a su hermana Crisea porque las dos están enamoradas de Menalcio y éste no se decide por ninguna de ellas. Previamente se habían jugado a suertes el amor del joven, pero esto no había resuelto el conflicto, pues la suerte había recaído sobre ambas. Después de cometer el crimen, Arcelina huye al campo y la justicia apresa a Menalcio al hallarlo al lado del cadáver. Además, Fulcino, pretendiente desdeñado por las dos hermanas, testimonia en contra de él para vengarse, pues cree a Menalcio culpable de su desgracia amorosa. Con Menalcio encarcelado, Fulcino va a buscar a Arcelina, para lo que se hace ayudar de un amigo mago quien le desvela por arte de magia el lugar en donde se halla Arcelina y su desastroso final. Fulcino va a buscarla al campo y allí un pastor, que quiere librarse de su rival en amores, asesina por error a Fulcino, quien había cambiado previamente los trajes con el del pastor enemigo. Mientras tanto, van a ajusticiar a Menalcio por el asesinato de Crisea y antes de que se cumpla el fatal desenlace, llega Arcelina, que arrepentida confiesa la verdad; Menalcio es perdonado y ella recluida en un convento. El esquema de la intriga de esta comedia, aunque más complejo, recuerda al de la primera novela de las *Ecatommiti*, como se observa ya en el resumen inicial:

Frine e Caliene, sorelle, amano Tito e Talasso, fratelli. Frine, avendo a fastidio Talasso, s'innamora di Tito, e in vece di Caliene con lui si giace. Caliene conosce lo inganno e ne viene a parole colla sorella; ella, adirata, l'avelena, e n'è data la colpa a Tito. Si manifesta che Frine era la micidiale; è assolto Tito ed ella è condannata⁴⁰.

³⁹ M. REYES PEÑA, M. V. OJEDA CALVO, J. A. RAYNAUD, *Introducción a J. de la CUEVA, El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, a cura di M. REYES PEÑA, M. V. OJEDA CALVO, J. A. RAYNAUD, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 2007, pp. 52-53.

⁴⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 tt., Roma, Saler-

La procedencia de los personajes y el ambiente en donde se desarrolla son diferentes, así como también la mayor honestidad amorosa de la pieza teatral, pues el amor en ningún caso se realiza carnalmente. La solución feliz llega gracias a la anagnórisis, resultando de ella el cambio de fortuna, como recomienda Giraldi en su *Discorso*. Menalcio pasa de la muerte a la vida, lo mismo que Tito en la *novella* y así como apunta el mismo Giraldi «sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compassione» (p. 183). La comedia mantiene la atención y el suspense del espectador no sólo por lo intrincado de la acción, sino también por el tono patético con las muertes en escenas, el presagio del mago del final luctuoso para Fulcino y el miedo hasta el final por la vida del inocente Menalcio. Aparecen asimismo elementos procedentes de la tradición trágica como las almas de Aquiles, Egisto, Isis y Dido con finalidad moralizante como le declara el alma de Zoroastes invocada por el mago Orbante. Así Zoroastes, dirigiéndose a Fulcino le avisa del peligro de amor, como hace, por otra parte el narrador de la *novella* (“dirò adunque delle donne [...] e dei pericoli che avvengono a coloro che si danno ad amarle”):

Aquí verás Fulcino y sabio Orbante,
del fuerte Aquiles l'alma valerosa,
del adúltero Egisto y del amante
Ífis, que se dio muerte dolorosa;
de la fenisa Dido, quel constante
pecho pasó la espada rigurosa;
porque veas el fin de los que aman
y las miserias que a estos tales llaman⁴¹.

En *El degollado* podemos encontrar de igual modo en el nivel de la fábula relación con la obra giraldiana. En concreto en esta comedia vemos cómo Cueva ha usado el mismo mecanismo que en la tragedia *a lieto fine Epitia* para conducir la acción de mísera a alegre mediante la agnición. La pieza del Cinzio se desarrolla en un espacio y tiempo cercano al autor: la ciudad imperial de Innsbruck de Maximiliano I y representa el drama de una joven dama que, bajo promesa de matrimonio, le ha entregado su virginidad al gobernador Iuriste a cambio de la vida de su también jovencísimo hermano Vico, condenado a muerte por haber violado a una muchacha humilde. Iuriste, convenci-

no Editrice, 2012, I, p. 97.

⁴¹ J. DE LA CUEVA, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, a cura di F. A. DE ICAZA, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 tt., II, p. 36.

do por el Podestá de que la justicia debe ser igual para todos y no se debe dejar llevar por su libido, aplica la justicia al hermano de Epitia y le hace llegar su cuerpo con la cabeza cortada a los pies. Epitia entonces jura venganza y va a exponer su caso ante el Emperador. El Emperador para impartir justicia casa a Epitia con Iuriste y después aplica la misma sentencia a Iuriste que al hermano de Epitia, pues se puede considerar que el gobernador ha forzado a la joven. Al conocer la noticia, Ángela, la hermana de Iuriste, va a pedir clemencia a Epitia, pues como ya mujer de éste puede impedir que se cumpla la pena. Epitia no accede y sólo el conflicto se cerrará felizmente al descubrirse que el capitán encargado de aplicar la pena a Vico lo ha cambiado con otro reo muy parecido. Así y por petición del Capitán se salva también Iuriste.

En esta pieza, pues, cuando el espectador espera un lúgubre desenlace con la muerte del gobernador Iuriste, quien había ordenado la decapitación del hermano de Epitia, se conoce la peripecia o cambio de fortuna mediante la cognición de la mejor suerte que ha tenido el joven, pues el capitán encargado de su ejecución ha cambiado el reo por otro malvado. Igual ocurre en la comedia de Juan de la Cueva, cuya trama está inspirada en un relato incluido en *Factorum dictorumque memorabiliū libri IX*, de Giambattista Fulgoso, que está, a su vez recogido en la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía⁴². Cueva introduce cambios en los personajes (de labradores napolitanos se pasa a hidalgos castellanos) y enriquece la fábula complicando el conflicto con amores cruzados entre los moros y la cristiana protagonista Celia, además de construir una secuencia final para el cambio de fortuna similar a la de la *Epitia*. La trama es como sigue: Arnaldo, capitán de Vélez Málaga captura en una refriega a un moro llamado Chichivalí y le da la libertad bajo palabra de que vuelva a traer el rescate él mismo. Cumpliendo lo acordado, vuelve, paga el rescate y se marcha llevándose retenida consigo a Celia, amada de Arnaldo. Cuando el capitán cristiano conoce la triste noticia, hace que los moros lo capturen también a él, para así estar cerca de su amada. En Berbería, Celia sirve al Rey moro en hábito de hombre y, cuando Chichivalí reconoce a Arnaldo entre los cautivos, desvela a su Rey que Celia es mujer. El Príncipe moro al ver ya a Celia como mujer se enamora de ella. Chichivalí no desiste en su intento de tener a Celia e intenta forzarla, Arnaldo se

⁴² Cfr. J. MATAS CABALLERO, Introducción, in J. DE LA CUEVA, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*, a cura di J. MATAS CABALLERO, León, Universidad de León, 1997, p. 99.

enfrenta a él y termina matándolo con su misma espada. El Rey moro condena al cristiano a ser degollado y Celia acude a implorar clemencia al Príncipe para Arnaldo, a quien ha hecho pasar por su hermano. El Príncipe promete que hará todo lo que pueda con tal de servirla. Después acuerda con el alcaide, sin que Celia lo sepa, que harán matar a otro reo en su lugar y le presentarán el cuerpo degollado. Cuando el Rey pregunta si se ha ejecutado ya su sentencia, le descubren al degollado ante Celia. Tal es el parecido del ajusticiado que todos, incluido el Príncipe, piensan que se trate de Arnaldo. Sólo después el alcaide desvela a Príncipe que el decapitado es otro preso y le trae a su presencia al verdadero Arnaldo. El príncipe se dispone así a llevar a cabo su plan: llama a Celia y le hace prometer que hará lo que él quiera si le da vivo a su hermano. Ella, pensando que es imposible, le responde afirmativamente. Arnaldo sale, pero la fortuna aún no es buena para los enamorados, pues a Celia le queda cumplir su palabra, lo que los llena de tristeza como se puede ver en este diálogo entre el Príncipe y Celia:

- PRÍNCIPE Celia, ¿por qué lloráis tanto?
 Limpia los divinos ojos;
 no deis al suelo despojos
 de esos ojos; dejá el llanto.
 ¿Habéis dicho a vuestro hermano
 la palabra que me distes
 y el don que me prometistes
 si os lo daba libre y sano?
- CELIA Señor, sí, ya le he contado
 la palabra que te di.
- PRÍNCIPE Y qué te responde, me di.
- CELIA Que te cumpla lo mandado.
 Que goce por él tu alteza
 el bien por quien ha sufrido
 tantos males y ha venido
 a tan mísera bajeza.
 Y dice que si la vida
 le diste porque viviese,
 o porque su honra fuese
 deste modo encarnecida,
 que más merced le hicieras
 darle muerte rigurosa,
 que vivir vida afrentosa,
 pues, muerto, no le ofendieras.
 (vv. 1921-1945)

Al escuchar a Celia el Príncipe se apiada de ellos, así como el Rey, y en pocos versos (vv. 1946-1977) termina felizmente la pieza con la unión y libertad de los amantes. Como se habrá observado, la fábula, de imitación compuesta de Fulgoso y Giraldi, aprovecha el mecanismo del horror en escena, aunque no se demore en él, con la apariencia del cuerpo degollado de Arnaldo delante de Celia y la consiguiente conmiseración del espectador, que no será tan intensa como en la obra giraldiana, pues el público español tiene la esperanza de que responda al truco urdido antes por el Príncipe. La compasión mayor hacia los protagonistas llegará después, cuando Celia se vea obligada por su palabra a entregarse al Príncipe y Arnaldo exprese, a través de las palabras de la protagonista, cómo esta deshonra es peor que la muerte. Quizás en esto se note el cambio ideológico de los autores (Giraldi y Cueva) y del público al que van dirigidas las obras. No obstante, no deja de ser curioso que la peripecia llegue de igual modo en ambas obras, pues el cambio de fortuna se da al conocer la sustitución de reos. Un problema que se plantea es cómo ha podido conocer la *Epitia* Cueva, pues él dice en la *princeps* (1583) que la *Comedia del degollado* fue representada en el corral de la Huerta de Doña Elvira de Sevilla en 1579 y la obra Giraldiana, que nunca se llegó a representar, se publicó por primera vez en 1583. Es verdad que el argumento de esta pieza dramática es el mismo que el de una novela de las *Ecatommiti* (VIII, 5), pero con la diferencia importantísima en este caso que en la novela no hay cambio en los ajusticiados y el hermano de Epitia no conserva su vida. La agnición, fundamental para rectificar el final trágico de la pieza no está, pues, en la novela.

En este sentido puede ser ilustrativo tener en cuenta que el teatro de Giraldi tuvo que llegar a partir de las ediciones que se hicieron de su obra, pero también hoy podemos aventurar que el teatro del ferrarés pudo ser conocido en España a través de su paisano Alberto Naselli, alias Ganassa, y de su compañero Abagaro Frescobaldi, alias Botarga. Estos cómicos fueron los primeros profesionales italianos que vinieron a la Península después de un periplo europeo que los llevó por las cortes de Viena y París desde Ferrara y Mantua, gracias a las relaciones de los Gonzagas. A Madrid llegan plausiblemente en 1574 y permanecen durante muchos años recorriendo las principales ciudades españolas como Madrid, Valladolid, Toledo o Sevilla⁴³. Sus espec-

⁴³ Ganassa y su mujer Barbara Flaminia se quedan hasta 1584, cuando emprenden

táculos teatrales compuestos de piezas de todo género (pastoriles, comedias e incluso tragedias) tuvieron un gran éxito y por eso serán recordados por muchos contemporáneos, desde Lope de Vega a Cervantes. Por la fama y por la repercusión que tuvieron sus espectáculos en las décadas de las que nos ocupamos, es interesante señalar que precisamente en un manuscrito atribuible a Botarga se contiene la por ahora única traducción en castellano – aunque incompleta – del *Orbecche* (vv. 1-9 del Prólogo; vv. 97-383 del Acto I; y vv. 384-528 del Acto II). No sabemos si la compañía de Ganassa-Botarga puso en escena esta pieza y para ello le sirviera la traducción, o si se trató sólo de un proyecto nunca realizado. No obstante, en ese mismo manuscrito encontramos otros indicios que afirman la utilización de los textos giraldianos para los espectáculos de los cómicos italianos. Así, por ejemplo, vemos como el prólogo del *Orbecche* (vv. 1-9) viene usado en la construcción de otro prólogo en prosa:

Non vi maravigliate, o spettatoril, se a me, che il Prologo mi chiamo, mi uditte dire oggi cose sì fantastiche e fuori del uso di tutte quelle parti che si contengono nella tragedia, perché solitario vivo, lontano dal argomento di essa, il qual tiene carico di farvi capaci di quello che vi sia da raggonare et iscusare il poeta della incomodità di luoghi, della importunità di dotti e della loquacità de i garrulli, incidiosì et ignorantì. Vedette s'io son solitario e libero che, con meco parlando, vengo a conoscere quello che statte desiderando et che la comedia che statte per udirle sia bella, vaga, dotta e breve, ornata di sentencie, di motti, di intrichi et, in fine, finita con soavi et agradabili slegature, cinta con il metodo legatto da gl'oblighi plautini e terenciani, li qualli da me non aspettate che siano detti, perché solo vivo, separatto da [lei], da i suoi argomenti, da le sue [...] et da sui biasmi, tutte le qualli cose se aquisterà ella per quello che la mia solitudine mi dimostra, se non si saprà ben iscusare l'author di essa con el argomento che di qua viene. Adio che a la mia solitudine mi ritorno⁴⁴.

Parte del *Orbecche* se ha utilizado también para la realización de algunos parlamentos, como los indicados con *Erifile sacerdote* y *Pluto*. El primero de estos parlamentos está puesto en boca de Erifile, sacerdote de Venus, y es una adaptación del coro de las mujeres de Susa de

den viaje de vuelta a Italia. Botarga se queda en la Península y su actividad teatral está documentada hasta 1588 (cfr. M. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007).

⁴⁴ *Ivi*, pp. 466-467.

la tragedia giraldiana (vv. 316-383) con idéntica función: rogar y suplicar a Venus para que intervenga y evite que se realice la tragedia anunciada:

Venus, che al tuo potere il mar, la terra, il cielo e il cieco inferno e quanto occulto si trova in pacie e in guerra ti se inchina; dea, che da il tuo intrinseco valore e sapere pigliano pace e forza tutte le cose mortali, né puote mai in cielo o in terra, né in niuno ellemento trovarsi pace senza il poter tuo, se sei quello che sostien et ama quanto infiamma il solle e copre il cielo, ascolta oggi i miei preghi et esaudisi il tuo sacerdote. Mostrami il tuo favore e la tua forza, e tu, che la lite del caos aquetasti facendo unire il caldo e 'l gelo in amorose tempre, fa oggi che reste vinto il sacerdote altero di Diana, il qual disprezza il tuo potere et l'arco del tuo figlio. Vedi ancora che segue la morte del mio figlio e fido servo tuo. Homai ti prego. Mira ch'io ti prego bene di tutte le spere celesti, luce del sole e de la luna, firmamento de le stelle fisse, motto de le eranti, movimento di ogni cerchio, fior, frondi, fragili fruti e tronchi degl'arbori, tranquillità del mare, serenità del cielo, abundanza de la terra, chiarezza e calor del foco, purità del aere. Clarifica, purifica, riscalda, movi e raserena la mente del tuo sacerdote con dargli quel rimedio che in sogno mi prometisti⁴⁵.

En este fragmento se puede reconocer sintagmas y frases completas sacadas del *Orbecche*, a partir de la misma imprecación a la diosa del amor: «Venere, il cui poter la terra e 'l mare / E 'l cielo e 'l cieco inferno [...]» (vv. 316-28); «Mostrami [...] tempre» (vv. 329-41); «Mira [...] aere» (vv. 342-67); «Clarifica [...] prometisti» (vv. 381-83). Los restantes parlamentos pertenecen al personaje de Plutón en diálogo con Proserpina y el alma de Selina. Tanto Plutón como Proserpina no aparecen en la tragedia giraldiana, aunque a Plutón se haga referencia en el parlamento de la sombra de Selina (vv. 238 y 307) y del *Messo* (vv. 2127 y 2226). Selina declara volver al mundo con permiso de Plutón para vengarse de su injusta muerte a manos de su marido Sulmone por haberla delatado su hija Orbecche: «[...] ho voluto anch'io, / Con licenzia di Pluto, or qui venire. / [...] Ma perché questo giorno non si fugga / Et io non faccia a mio poter almeno / De l'aspra morte mia crudel vendetta» (vv. 237-38 y 241-43). En los fragmentos conservados en el manuscrito de Botarga, Plutón se dirige a Proserpina, como mujer y sobrina suya, para que le exprese sus deseos. Ella, como se lee en la acotación transcrita, «gli adimanda la quiete de l'alme» y Plutón entonces le responde:

⁴⁵ *Ivi*, p. 497.

Tanto è iusto il tuo priego, ch'io non intendo di negarti nula, ancor ch'io rompi il mio precetto eterno. Però comando e voglio, per soddisfare al tuo vago desire, che si leven le penne per tutto hoggi a tutte le alme meste del mio regno. Dunque, fermisi hor hora quella tagliente ruota che al misero Ixion straccia le membra; e tu, Sisipho, il sasso poserai senza pena; e le figlie di Danae non leveran col cribro aqua dal fiume. Quettissi l'avoltore che rode a Ticio il rinovato cuore, e gusti sol per oggi Tantalo i dolci frutti; queti il Cerbero cane le boche atre e funeste; e le mie fide serve, Tesifone, Megera con Alletto, facin che i serpi loro non gustin per tutt'hoggi il lor veneno usato, sì che tutto il mio regno per sodisfar la vaga Proserpina senta per oggi pace. Eccotti, hora contenta⁴⁶.

Como se puede observar este parlamento de Plutón es una reescritura en prosa de palabras de la Selina del Cinzio:

L'avo, la madre et i figliuoli e 'l padre
 A l'ombre oscure, a la infernal regione
 Ove da Radamante e da Minosse
 Saranno condannati a tai supplicii
 Ch'avranno invidia a la spietata sete
 Di Tantalo; e parrà lor pena lieve
 Che dia a l'avidò augel di sè dur'esca
 Tizio infelice; e l'essere aggirato
 Sempr'Ission da la volubil ruota
 Et il portar del sasso sovra 'l monte
 Di Sisifo e cader da l'altra pena fia maggiore
 Nel cieco carcer de l'oscuro abisso,
 Parrà loro un piacere et un trastullo
 Appo il tormento ch'essi avran tra noi.
 (vv. 270-284)

Después del parlamento de Plutón – y según rezan las didascalias, – grita el alma Selina, Plutón la llama, le pregunta quién es y le pide que le narre cómo y porqué ha sido asesinada por su marido. Selina le cuenta lo sucedido, pidiendo venganza, y, aunque el manuscrito de Botarga no recoge las palabras de este personaje, sin duda, por no pertenecer a la parte del actor, podemos suponer que se trataría de una adaptación de los versos correspondientes de la tragedia giraldiana (vv. 226-315).

Quizás sea éste el eslabón de la cadena que nos falta para compren-

⁴⁶ *Ivi*, pp. 487-498.

der mejor la difusión que tuvo Giraldi en la Europa del Quinientos, pues puede ser que su teatro llegara no sólo de manera directa sino también mediada a través de los espectáculos de los actores italianos, ya con las puestas en escena de su obra ya con las reutilizaciones de ella. En este recorrido que hemos ido realizando tras las huellas de Giraldi, hemos visto cómo sus ideas sobre el teatro y su obra fueron recibidas en España en un momento crucial, el de la gestación de la Comedia Nueva, cuando una serie de intelectuales de formación humanista se interesan por el teatro comercial e intentan apropiarse de su público, a la vez que pretenden dirigirlo desde el punto de vista estético y ético con espectáculos forjados en las propuestas clasicistas de los italianos. En esos años es importante tener en cuenta lo que se debatiría en círculos universitarios y académicos, como el entorno de Juan de la Cueva en Sevilla⁴⁷, las lecturas que pudieron hacer de los textos italianos, vistos los ejemplares que se conservan en las bibliotecas españolas, pero también – y por qué no – lo que vieron y oyeron a los cultos cómicos italianos⁴⁸.

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO
(Università Ca' Foscari-Venezia)

⁴⁷ Cfr. I. PEPE SARNO, *El Ejemplar poético de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad*, in *Studia Aurea*, cit., pp. 425-434.

⁴⁸ La cultura de estos cómicos se desprende del análisis de los dos mss. conservados del actor Abagaro Frecobaldi, que interpretaba el *Magnifico* Botarga en la Compañía de Ganassa, pues para la construcción de sus parlamentos sabemos que utilizó un rico elenco de autores clásicos y contemporáneos, entre ellos L. Dolce, A. Calmo, O. Lando, D. Hurtado de Mendoza o, como hemos visto, el mismo Giraldi (cfr. M. V. OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa*, cit., pp. 117-173). También es interesante anotar la relación de Botarga con Pedro de Saldaña, quien monta en escena ocho de las catorce piezas conocidas de Cueva, y entre ellas *El degollado* y *La costancia de Arcelina*, pues ambos actores frecuentaron los mismos teatros por los mismos años y en 1584 comparten compañía (cfr. *ivi*, pp. 85-90).

