

CORINNE LUCAS FIORATO

APPUNTI SULLE IMMAGINI  
NEGLI SCRITTI DI GIRALDI CINTHIO

Come tanti altri nel Rinascimento, Giraldo Cinthio, nel suo ruolo di letterato e drammaturgo, si è interessato da vicino ai modi e ai mezzi della raffigurazione del mondo dai punti di vista pratico e teorico. Egli ci ha lasciato numerosi testi di vari generi (teatro, trattatistica, romanzo, novellistica, corrispondenza, ecc.) in cui sperimenta, esamina, prescrive, commenta e riflette sui rapporti della cultura del proprio tempo con le immagini, siano esse legate al contesto della letteratura, del teatro e delle arti figurative oppure connesse alla dimensione “mentale” e interiore dell’individuo. Essendo un argomento vastissimo, la mia riflessione si concentrerà sull’uso che Giraldo fece delle immagini letterarie, teatrali e artistiche nella sua vasta produzione, mentre dedicherò solo qualche cenno all’ambito delle immagini “interiori”, molto presenti negli *Ecatommitti*, per effetto della formazione dell’intellettuale ferrarese e delle sue attività di medico e di professore di filosofia.

Nell’esperienza di Giraldo Cinthio il più vistoso e precoce campo di applicazione del potere delle immagini, e dei rapporti tra parola e immagine, riguarda il teatro. Diversamente dai predecessori, spesso toscani, egli, partendo dalla *Poetica* di Aristotele, elabora un teatro profano tragico italiano esclusivamente concepito per essere rappresentato sul palco-

scenico, come dimostrano le sue tragedie – in particolare la prima, *Orbecche* (1541) – e come egli scrive tra l'altro nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (pubblicato nel 1554, presso Giolito a Venezia)<sup>1</sup>. È significativo che in tale *Discorso* la parola più spesso usata per definire il fruitore delle opere teatrali è *spettatore* (e non lettore); e nel finale della tragedia Giralaldi preconizza e teorizza che l'eroe tragico debba morire sul palcoscenico, di fronte al pubblico<sup>2</sup>. Questa regola, che fece scandalo in quanto contraria al dettato della *Poetica* di Aristotele, ci dà l'idea dell'importanza attribuita dal ferrarese agli aspetti “visivi” di un'opera, anche se fondata in buona parte sulla parola. Quando tratta «dello apparato», Giralaldi scrive che è «necessario alla rappresentatione. Però che con l'apparato s'imita la vera attione, et si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima»<sup>3</sup>; scrive inoltre che il poeta

<sup>1</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in *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. 207-318.

<sup>2</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche* («La tragedia a chi legge»), vv. 3244-47 (in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459: 442). Per la questione della morte in scena cfr. almeno D. COLOMBO, *La postilla sulla morte in scena nei «Discorsi» di Giralaldi Cinzio*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. MILANINI e S. MORGANA, Milano, Cisalpino-Monduzzi Editore, 2007, pp. 137-47.

<sup>3</sup> Per queste considerazioni e per quelle che seguono sull'importanza dell'«apparato» e della dimensione visiva e spettacolare del teatro giraldiano, rinvio a C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives: le personnage tragique chez Giralaldi Cinzio*, in *Le personnage tragique*, a cura di M. TANANT, «Arzaná. Cahiers de littérature médiévale italienne», XIV (2012), pp. 69-91; si veda anche G. PEDINI, “*Imprimono maravigliosamente co la voce e co movimenti gli affetti nel core*”. “*Imagini*” e “*versi*” in *Giralaldi tra teatro e didattica*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo

deve «procurare di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica»; e aggiunge:

Né pure si dee porre molto studio nella scena, ma intorno agli histrioni, perché deono anch'essi haver movimenti, parole et vesti convenevoli alla attione che si rappresenta; [...] Et è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio che sia ben rappresentata, c'haverne una lodevolissima c'habbia gli histrioni freddi et inetti nella attione<sup>4</sup>.

Insomma, rispetto ad altri drammaturghi del suo tempo Giraldi proclama con vigore la necessaria simbiosi nel teatro tra i dispositivi testuali e figurativi della favola raffigurata<sup>5</sup>. A lungo, dal 1541 fino al 1565, egli ha concepito le favole tragiche in termini insieme di scrittura, oralità e rappresentazione. Si osserva come nel *Discorso* già citato considerazioni

Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 365-86. Si vedano pure, per gli studi critici su Giraldi e la scena teatrale, tra l'altro: M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi, «Schifanoia»*, XII (1991), pp. 129-42; *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. ROMERA PINTOR e J. Ll. SIRERA, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011; S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Vivarium, 1996; S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italique», XVIII (2015), pp. 13-34; I. ROMERA PINTOR, *Mots convertis en gestes: le théâtre de Giambattista Giraldi Cinthio*, «Chroniques italiennes», web, 33 (2/2017).

<sup>4</sup> GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, pp. 306-07.

<sup>5</sup> Rinvio all'articolo di uno specialista di Arte dello Spettacolo: 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. 279-88.

sulla prevalenza del “vedere” coesistano con riflessioni sull'importanza fondamentale della parola scritta:

Ma nel vero (come dice il medesimo Horatio) molto più pigramente movono gli animi le cose che si odone che quelle che si vedono; la onde meno terribile et meno compassionevole fie il caso raccontato, che s'egli fie veduto<sup>6</sup>.

[...]

Non dico però questo perché io voglia che solo spettacolo sia quello che mova il terribile et il compassionevole, perché anchora che senza lo spettacolo non si rappresenti favola, non dee però giudicioso poeta voler che ciò solo dallo spettacolo proceda, ma dee essere la compositione della favola tale, che, levato lo spettacolo, induca tali effetti negli animi di chi legge.<sup>7</sup>

In quanto specialista di retorica, Giraldi ha anche insistito sulle varie funzioni e sulle possibilità di ricorso al linguaggio figurato, sottolineando l'utilità dei traslati quando usati «a misura» (una delle parole chiave negli scritti giraldiani), ad esempio quando nelle tragedie immagini di particolare effertezza non rappresentate in scena sono affidate alla descrizione dei messi. In tale contesto diegetico i traslati servono essenzialmente ad amplificare i sentimenti di dolore e di orrore<sup>8</sup>.

Giraldi ironizza, invece, sugli eccessi della moda introdotta, a suo dire, dagli Spagnoli («quelle pompe di parlare, que' superbi modi di dire, quelle similitudini, quelle comparationi, quelle figure»)<sup>9</sup>:

Et questi et simili altri modi di dire son quelli che pregiato coloro che, tratti da non so qual maniera di favella spagnola, hanno messo tra le rose della lingua italiana (che così parlerò pur hora

<sup>6</sup> GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, p. 241.

<sup>7</sup> Ivi, p. 244.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 296-97.

<sup>9</sup> Ivi, p. 296.

anch'io) queste pungenti spine, et tra i liquidi et puri suoi fonti questo fango, per intorbidargli; che se bene questa forma di dire è lodata da alcuni nella lingua spagnola, non conviene ella alla nostra in modo alcuno. Et se pure talhora conviene in qualche parte, non conviene nel parlare a vicenda, il quale vuole essere nudo, chiaro, puro, et, per dir breve, senza questo sconcio et biasimevole liscio<sup>10</sup>.

Risulta evidente che uno de' peggiori difetti del linguaggio figurato, secondo Giraldi – sempre attento all'aspetto educativo di ogni genere espressivo – consista nel rischio d'introdurre oscurità nel discorso invece di agevolare la chiarezza del significato<sup>11</sup>. Infatti, l'estetica giraldiva – spesso ribadita – è quella delle «voci nude», ovvero una concezione di un linguaggio verbale comune, ma non privo di complessità semantiche<sup>12</sup>.

Anche fuori dall'ambito teatrale (per esempio nel *Discorso sui romanzi*) Giraldi si sofferma non di rado sui traslati, esprimendo concetti analoghi. Tale trattato, finalizzato a una definizione delle regole del romanzo moderno (della quale egli si

<sup>10</sup> Ivi, p. 300. Analoghe critiche all'eccesso di affettazione sono contenute nel *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* (in SPERONE SPERONI, *Canace e Scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace». «Giudizio» ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 97-159), ad esempio alle pp. 144-45. Ma sulla controversa paternità giraldiva, ora messa nuovamente in discussione: V. GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giraldi Cinthio*, in questo stesso fascicolo, pp. 233-63.

<sup>11</sup> Ivi, p. 300: «Et tra tutte le parti dell'oratione, quelle che contengono le sentenze, debbono essere et pure et semplici, accioché lo splendor delle parole non offuschi la luce delle sentenze, et le faccia divenir meno pregiate et meno efficaci di quel che debbono essere».

<sup>12</sup> Cfr I. ROMERA PINTOR, *Giraldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la cour de Ferrare: de l'«Altile» à l'«Arrenopia»*, «Italique», XVIII (2015), pp. 111-30: 116.

attribuisce il primato), è rivolto al suo allievo Giovambattista Pigna, destinato a diventare il suo nemico giurato per plagio<sup>13</sup>. Qui interessa notare che il testo è cosparso di assimilazioni tra poesia e pittura, in linea con un'usanza affermatasi nel Trecento, consolidatasi nel Quattrocento e diventata moda d'obbligo nel Cinquecento, periodo in cui la *Poetica* di Orazio e l'*ut pictura poesis* si diffusero in modo massiccio. Diversamente da altri, Giralaldi non rovescia la famosa formula del poeta latino, tuttavia essendo la questione dell'imitazione al centro dei suoi interessi di letterato e di drammaturgo, offre delle pagine notevoli sulla potenza impareggiabile degli aspetti visivi della scrittura. Egli assimila il poeta al pittore e la poesia alla pittura, in modo particolarmente enfatico nella parte conclusiva, e perciò strategica, della sua lunga esposizione sui romanzi, quando, a suggello del suo ragionamento, attribuisce alla scrittura la finalità di *far vedere* il vissuto umano, in un lungo passo in cui vengono declinate variazioni sulla vista, il vedere, gli occhi; infine, in uno stile da predicatore, martella anaforicamente: «Queste fan vedere...», e enumera le bellezze e le bruttezze del mondo umano e naturale in un'apoteosi dell'arte dello scrivere, capace di rendere visibile (e anche udibile) ogni forma di affetti e di azioni del vivere. Lo sfogo entusiasta di

<sup>13</sup> Proprio in quell'anno (1554), anche Pigna pubblica presso Valgrisi *Romanzi [...] ne' quali della vita e della poesia dell'Ariosto [...] si tratta*, in cui accusa Giralaldi di avergli rubato le proprie idee, esposte su richiesta del maestro anni prima, quando era il suo allievo. Per i particolari della polemica si veda l'Introduzione di C. GUERRIERI CROCETTI, in GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Scritti critici*, Milano, Marzorati, 1973, pp. 8-10; e si vedano le lettere di Giralaldi n. 67, 47, e la lettera 46 di Pigna, e note, in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI Messina, Sicania, 2002, pp. 261-63 e pp. 224-33. Ma cfr. anche il più recente contributo di S. JOSSA, *Giralaldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador*, pp. 553-72.

questo inno al potere mimetico della scrittura si completa con una frase, breve, secca:

Queste [cioè le cose di cui ha parlato finora] finalmente sono quelle che ci apportano le cose vive vive, spirando negli occhi<sup>14</sup>.

Sembra una frase di Giorgio Vasari per i concetti e il lessico; e per lo stile, l'espressione ricorda tra l'altro Pietro Aretino.

Ma il *Discorso sui romanzi* non finisce lì. Senza che sia detto o tipograficamente segnalato, la conclusione sulle regole del comporre romanzi, lungamente esposte fino ad allora, è prolungata da una serie di consigli di tipo metodologico e pratico, quasi delle ricette concrete, sull'arte dello scrivere, in un ambito del resto non necessariamente romanzesco, e vi trova spazio anche una puntualizzazione relativa al rapporto con il destinatario Pigna, allo scopo di tenerlo al suo posto di allievo bisognoso di insegnamenti<sup>15</sup>. Ad ogni modo, Giraldi

<sup>14</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, p. 196.

<sup>15</sup> In quelle pagine, Giraldi elenca i metodi che ogni apprendista scrittore dovrebbe seguire: verificare la motivazione (un poema non è un sonetto); allenarsi nell'arte dell'imitazione (essere un camaleonte); accettare le correzioni degli uomini dotti, però sceglierli bene; tener conto dei pareri altrui pur sapendo fidarsi del proprio giudizio; riscrivere diverse stesure di un testo per migliorarlo; è anche molto utile al "compositore" di romanzi parlare con gli artefici delle arti che esercitano i personaggi del romanzo; sviluppare le proprie capacità di osservazione di tutto ciò che verrà poi raffigurato «con i colori della scrittura», ecc. (GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, pp. 196-204). In questo senso, Pigna, destinatario del *Discorso*, viene così trattato come novizio nell'arte dello scrivere e come alunno dal maestro, al punto che si potrebbe perfino ipotizzare che Giraldi conoscesse già a quel momento le accuse che Pigna avrebbe rivolte pubblicamente contro di lui poco dopo,

prosegue, in questa specie di appendice, con l'oraziana associazione tra poeta e pittore, sfruttando tra l'altro un aneddoto notissimo in cui Leonardo, dopo lunghissima prospezione di qua e di là per scovare il modello atto a raffigurare il volto malvagio di Giuda nel *Cenacolo*, avrebbe scelto quello del padre priore di Santa Maria delle Grazie inferocito per la lentezza del pittore. Giraldi illustra così le qualità di osservazione necessarie a chi voglia dedicarsi alla composizione di romanzi, ricorrendo significativamente ad un aneddoto il cui protagonista non è uno scrittore, ma un pittore. L'episodio fu anche raccontato nel 1568 da Vasari nella *Giuntina*<sup>16</sup>, per illustrare, come nel testo giraldiano, oltre alla lentezza nell'esecuzione del pittore Leonardo, anche la natura intellettuale e non soltanto tecnica dell'opera d'arte. Vasari aveva già espresso un'idea simile nella *Torrentiniana* (1550), cioè quattro anni prima della pubblicazione del *Discorso* di Giraldi, narrando un aneddoto (anch'esso ben noto, che però escludeva la questione della lentezza) relativo a Michelangelo, il quale nel *Giudizio universale* aveva ritratto Minos con il volto di Biagio di Cesena, maestro di cerimonia del papa, per vendicarsi delle aspre critiche del detto Biagio contro i numerosi ignudi dell'affresco<sup>17</sup>.

scrivendo che lo scritto del maestro era in realtà tutto suo. L'ipotesi potrebbe essere rafforzata da una delle ultime frasi nella quale Giraldi scrive di aver preferito pubblicare un testo imperfetto, ma far piacere a Pigna, piuttosto che, non scrivendo niente, ignorare la richiesta del discepolo (p. 204).

<sup>16</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 et 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Firenze, Sansoni (i primi tre volumi), poi S.P.E.S., 1966-1987, *Giuntina*, vol. IV, p. 26. Cfr. GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, p. 202 e nota 1.

<sup>17</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 et 1568, Torrentiniana*, vol. VI, p. 70.

Nella tradizione novellistica la figura dell'artista è quasi d'obbligo e occupa uno spazio narrativo per le sue capacità di ordire beffe e pronunciare motti, secondo una prassi immortalata, codificata nel *Decameron* e rinnovata dagli autori successivi. Negli *Ecatommisti*, invece, l'artista non è mai presentato come personaggio che concepisce beffe, ma la Deca VII, sui motti, si apre e si chiude con due novelle i cui protagonisti sono degli artisti storicamente noti.

Nella novella VII 1 l'eroe è Giovanni Da Castel Bolognese, incisore di medaglie, a noi noto sotto il nome di Giovanni Bernardi. Nato nel 1496 (morto nel 1553, a Castel Bolognese), l'artista comincia la sua carriera d'intagliatore di gemme alla corte di Ferrara, sotto il ducato di Alfonso I d'Este. Diventerà famoso dopo, a Roma, lavorando per Clemente VII e Paolo III, e anche per Ippolito de' Medici e Pier Luigi Farnese<sup>18</sup>. Vasari, nella «Vita» che gli dedica, ricorda un suo lavoro pregiato realizzato a partire da un disegno del Buonarroti<sup>19</sup>. D'altra parte, Vasari scrive che uno dei committenti di Giovanni Bernardi fu Tommaso de' Cavalieri, i cui strettissimi rapporti con Michelangelo erano ben noti. Risulta perciò che questo artista, formato presso gli estensi, fu anche legato all'ambiente artistico di Michelangelo a Roma.

Il racconto giraldiano è incentrato sulla relazione conflittuale – ricorrente nella letteratura artistica dell'epoca – tra

<sup>18</sup> V. DONATI, *L'opera di Giovanni Bernardi da Castel Bolognese nel Rinascimento*, Faenza, Edit Faenza, 2011.

<sup>19</sup> «Ed avendo Michelangelo fatto un disegno al detto cardinale de' Medici d'un Tizio a cui mangia un avvoltoio il cuore, Giovanni l'intagliò benissimo in cristallo; si come anco fece con un disegno del medesimo Buonarroti un Fetonte, che per non saper guidare il carro del Sole, cadè in Po' dove piangendo le sorelle sono convertite in alberi» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 et 1568*, Giuntina, vol. IV, p. 622).

l'artista e il committente: Bernardi deve scolpire su una medaglia d'oro il ritratto di un «gran signore», e procede secondo i valori naturalisti allora prevalenti come criterio di qualità di un'opera figurativa. Il modello, cioè il committente, essendo brutto, costringe l'artista a rifare la medaglia diverse volte; fino al momento in cui, a forza di allontanarsi «dalla natural sembianza», Giovanni finisce col soddisfare il committente, il quale gli chiede quanto deve aggiungere al prezzo concordato per il tempo dedicato alle correzioni. L'intagliatore gli risponde che non vuole niente altro se non: «che vi piaccia di non dire ad alcun mai, che questa medaglia vegga, che io per voi reffigurare fatta l'abbia»<sup>20</sup>.

Michelangelo è invece il protagonista (enfaticamente lodato) della novella VII 10, così come Leonardo – si è detto – è presente nei testi teorici giraldiani fino a quel momento editi<sup>21</sup>.

Nel racconto giraldiano Michelangelo «gentilmente castiga un suo discepolo e di arrogante lo fa divenire umile e d'igno-

<sup>20</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno, 2012, novella VII 1, vol. III, p. 1368.

<sup>21</sup> Ciò potrebbe stupire dato che il Buonarroti, nel Cinquecento, è oggetto di severe critiche da parte cattolica, espresse apertamente già dagli anni 1520 contro gli affreschi della volta Sistina, e intensificatesi dopo la realizzazione del *Giudizio universale* nel 1541, e ancor di più negli anni che precedono la pubblicazione della raccolta giraldiana. Lo ha minutamente dimostrato R. DI MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, Laterza, 1981, pp. 17-107. Basti pensare, inoltre, al *Dialogo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* di Giovanni Andrea Gilio, pubblicato subito dopo la morte del Buonarroti (inizio del 1564), nel cui titolo i termini «errori e abusi» si ispiravano evidentemente al decreto *De sacris imaginibus* del Concilio di Trento emanato nel dicembre del 1563. Larga diffusione ebbe anche, dal 1557 in poi, la condanna dell'affresco di Michelangelo nel *Dialogo della pittura, intitolato L'Aretino* di Ludovico Dolce.

rante dotto»<sup>22</sup>. Un ritratto è ancora la posta in gioco, però questa volta la contesa riguarda i rapporti difficili tra un maestro e il suo discepolo: un altro *topos* della letteratura artistica. Si noti che Giraldis sceglie ancora una volta un artista – e non un letterato – per esprimere qualcosa che lo riguarda da molto vicino. Certo, altre novelle della raccolta illustrano il tema dell'ingratitudine di un discepolo nei confronti del proprio maestro, non sempre artista<sup>23</sup>, ma in questo contesto la fama di Buonarroto s'impone, per di più sostenuta dalla citazione dell'Ariosto, il quale ha ispirato quasi testualmente Giraldis nella lode superlativa al Buonarroto «che all'eternità sculpisce e colora»<sup>24</sup>. Tuttavia, Giraldis elogia Michelangelo anche nel contesto conclusivo della novella, dove la brigata dei narratori insiste sul valore pedagogico del motto dell'artista. E d'altra parte il narratore della novella VII 10 (Flavio) nell'esordio del racconto aveva dato implicito rilievo al nesso tra il tema della Deca (sui motti) e la presenza di artisti, osservando come la Deca stessa abbia avuto inizio con «un nobile scultore» e sia terminata «con il gentil motto di uno scultore non meno eccellente che egli sia eccellente pittore», cioè, appunto, Michelangelo<sup>25</sup>.

È significativo che nelle due novelle l'arte dell'intelligenza verbale attraverso una pronta risposta, la cui funzione è

<sup>22</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, p. 1405.

<sup>23</sup> Giraldis tratta dell'ingratitudine tra maestro e discepolo anche nel campo di altri saperi e mestieri, come per esempio nella novella VIII 9, in cui la rivalità riguarda certe competenze nel mestiere delle armi (*Ecatommiti*, VIII 9, vol. III, p. 1521 e ss.).

<sup>24</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, VII 10, vol. III, p. 1405 e nota 2, dove la curatrice ricorda i versi dell'*Orlando furioso* su Michelangelo: «e quel ch'a par sculpe e colora | Michel, più che mortale, Angel divino» (*Orl. Fur.*, XXXIII 2, 3-4).

<sup>25</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, VII 10, vol. III, p. 1405.

pedagogica in ambedue i casi, cominci e si concluda con un protagonista la cui professione non sia l'arte della parola, ma quella dell'immagine.

Già, al di là del concetto generale dell'*ut pictura poesis*, Giraldi aveva messo in evidenza, nel *Discorso sui romanzi*, la parentela strettissima tra parola e immagine, illustrandola, peraltro, mediante l'assimilazione della mano che scrive alla mano che disegna (idea già espressa dagli antichi – tra gli altri Aristotele – e riattualizzata da Petrarca<sup>26</sup>):

[...] pare che con più attenzione si scriva che non si legge, et pare che la mano, ministra dell'intelletto, aiuti molto l'ingegno nello scrivere, [...] perché bisogna che la mano con la penna ogni lettera formi et giunga insieme ogni parola, con alquanto spatio di tempo, nel quale l'intelletto et il giudizio può far meglio il suo officio che nel leggere, perché l'occhio più tosto trascorre che non fa la mano [...].<sup>27</sup>

Trattando la parola come se fosse un disegno, Giraldi applica allo scrivere dei romanzi un'idea molto presente nella letteratura artistica del tempo: la dipendenza della «man che ubbidisce all'intelletto» (Michelangelo, *Rime*<sup>28</sup>), ossia della «mano [che] obbediva fuori alla voglia di dentro et a' disegni [...] dell'intelletto» (Vasari, «Vita di Pierino da Vinci»<sup>29</sup>). Ma Giraldi va oltre il concetto di «obbedienza» della mano, poiché sottolinea pure quanto la manualità, cioè l'atto stesso del disegnare le

<sup>26</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Familiarium/Lettres familières*, édition bilingue, traduction d'A. LONGPRE, notices et notes d'U. DOTTI, Paris, Les Belles Lettres, 2005, t. 5, pp. 274-75.

<sup>27</sup> GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, pp. 199-200.

<sup>28</sup> MICHEL-ANGE, «Non ha l'ottimo artista», in *Poésies / Rime*, édition bilingue, Présentation, traduction et notes di A. FIORATO, Paris, Les Belles Lettres, 2004, n° 151, p. 92.

<sup>29</sup> VASARI, *Le Vite, Giuntina*, vol. V, p. 230.

lettere che compongono le parole, permetta di articolare il pensiero. A questo punto, la mano non è più soltanto semplice esecutrice dell'intelletto, ma, lungi dal ridursi ad uno statuto di subordinata, accede ad una funzione di collaboratrice della mente e contribuisce a rendere le idee più sottili. Non solo Giraldi condivide l'opinione degli artisti che aspirano ad essere culturalmente e socialmente più valorizzati e partecipa al ricco dibattito del suo tempo sui rapporti tra le arti sorelle, ma adotta una posizione chiaramente favorevole a scambi più stretti tra letterati e artisti.

È vero che alla corte di Ferrara (come altrove), gli artisti sono molto presenti tra l'altro per l'allestimento di scenografie teatrali, tornei, ecc., nell'ambito dei numerosi spettacoli che richiedono le competenze di specialisti. E sappiamo che Giraldi conosceva bene il pittore Girolamo da Carpi, il quale concepì tra l'altro, nel 1542, la scenografia della tragedia *Orbecche*, e, nel 1545, quella della sua favola pastorale, *Egle*, ambedue rappresentate nella sua dimora, in presenza del duca Ercole II d'Este<sup>30</sup>.

Che si tratti di teatro o di poesia, Giraldi Cinthio, nei suoi scritti, tende perciò a sfumare la tradizionale opposizione, allora oggetto di dibattito, tra arti liberali e arti meccaniche: opposizione energicamente rifiutata dagli artisti e rivendicata invece da certi letterati. Basti pensare a quanto scrive il fiorentino Vincenzio Borghini, nonostante fosse anch'egli difensore delle arti figurative (è nota, peraltro, la sua influenza sull'elaborazione delle *Vite* di Vasari), rivolgendosi agli artisti (a proposi-

<sup>30</sup> Si veda a questo proposito l'articolo di G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldi Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307: 225-35. Cfr. ivi, pp. 232-33, dove si avanzano riserve, in assenza di documentazione, sull'ipotesi che Girolamo abbia allestito anche la scenografia degli *Antivalomeni*.

to della creazione dell'Accademia del Disegno a Firenze) e, a dir la verità, in particolare a Cellini, il suo nemico giurato:

[...] come voi entrerete a disputare, voi uscite di casa vostra, dove voi siate patroni et entrate in casa de' Filosofi et Retori, dove voi havete non troppo gran parte.

E più sotto osserva:

[...] cicalisi quanto vuole, questa [la professione degli artisti] consiste nelle mani et questa è la loro professione, non della lingua, la quale lascino a altri [...]»<sup>31</sup>.

Le antitetiche dichiarazioni di Cellini, per esempio all'occasione del funerale di Michelangelo a Firenze, sono altrettanto chiare:

[...] la filosofia non è altro che parole. Così tutte le altre arti, che sono composte di voci, sono come al vento polvere.

Oppure:

Chi pensa saper tutte le dottrine  
è filosofo sciocco finalmente  
[...]

E perfino:

<sup>31</sup> VINCENZIO BORGHINI, *Appunti per un discorso agli Accademici*, in S. BRACCIALI - A. D'ALESSANDRO, *L'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze: prime ipotesi di ricerca*, in *La nascita della Toscana*, Firenze, Olschki, 1980, p. 150. Cfr. anche C. LUCAS FIORATO, *L'artiste et l'écriture: il "dire" et il "fare" dans les écrits de Cellini*, in *Culture et professions en Italie (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 67-97: 80-85.

Nessun può dar iudizio, se non quelli  
che son dotti in tal arte e non pedanti  
se fussin bene ancor filosofanti,  
non puon saper il valor delli scarpelli,  
squadre, trapani, mazzuoli e ceselli,  
e cera e terra, archipenzol, quadranti<sup>32</sup>.

Gli scritti di Giraldi rifiutano tali antagonismi e si dimostrano, contrariamente alle dichiarazioni precedenti, favorevoli a scambi e permeabilità tra le professioni che hanno a che fare con la creazione. I suoi argomenti, condivisi da molti altri letterati e artisti, attestano un'aspirazione più generale a ridefinire le gerarchie professionali nell'ambito letterario e figurativo all'interno della società del tempo: ne deriva una messa in discussione della frontiera tra arti meccaniche e arti liberali. La posizione di Giraldi di fronte a questa problematica generale è moderna. Da una parte, tende a valorizzare le arti liberali (che esercita), però tiene conto dell'emergenza sociale di professioni da secoli considerate inferiori perché manuali. È indicativo, ad esempio, quanto egli scrive sull'opportunità per il «compositore» di romanzi di «parlar con gli artefici di quell'arti, delle quali egli è per trattare», dove cita una lunga lista di professioni di ogni genere. Così egli giustifica questo modo di procedere:

Ch'essendo ciò ch'è nella natura convenevol soggetto al poeta, et non meno ciò che hanno in sé l'arti liberali et le meccaniche, troppo gran peso gli [il compositore] si darebbe, s'egli tutto ciò avesse ad apparare prima ch'a scrivere si desse. Et però gli

<sup>32</sup> BENVENUTO CELLINI, *Sonetti intorno alla disputa di precedenza fra la Scultura e la Pittura*, in *Scritti d'Arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, p. 609, nota 5, per la prima citazione; p. 601 per la seconda e p. 607 per la terza citazione.

basterà il ragionar con coloro che in simili cose hanno messo il lor studio et molto ci si sono essercitati<sup>33</sup>.

Sembra quasi la risposta contraddittoria, ma cortese e anche accorta, di un «filosofante» a Benvenuto Cellini! Certamente è la risposta di uno che accetta di dialogare con intenditori di altre competenze, anche se considerate allora inferiori.

La posta in gioco era fondamentale nella riorganizzazione dei saperi nel contesto della società controriformistica. Ne rende conto la pubblicazione nel 1585 del libro enciclopedico *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* del canonico Tomaso Garzoni, dedicato ad Alfonso II d'Este, duca di Ferrara. Quest'opera conferma quanto fosse controversa allora la questione e quanto fosse acceso il dibattito sull'argomento. In effetti, l'intento dell'autore, annunciato esplicitamente, era l'elogio «delle scienze e dell'arti liberali e meccaniche in commune», con l'attenzione a circa 450 professioni diverse<sup>34</sup>. L'iniziativa era davvero innovativa, come specifica Paolo Cherchi<sup>35</sup>, nonostante Garzoni, più avanti nella sua *Introduzione* generale, affermi come lo studio di tutte le attività esaminate serva a mettere in risalto le arti liberali<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, p. 200.

<sup>34</sup> TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, vol. I, p. 64.

<sup>35</sup> L'opera, ristampata più di 25 volte tra il 1585 e il 1675 – data dell'ultima edizione –, «fu tradotta in latino e in tedesco, ebbe un adattamento in spagnolo e numerose imitazioni, per cui può essere considerata, a giusto titolo, uno degli ultimi e maggiori *best sellers* del Rinascimento» (CHERCHI, *Introduzione* a GARZONI, *La piazza universale*, vol. I, p. XXI).

<sup>36</sup> GARZONI, *La piazza universale*, p. 75: «Per tutte le ragioni, adunque, è cosa onorevole sapere e delle scienze e delle discipline e dell'arti meccaniche ancora. E quantunque alcune siano in se stesse vilissime e

Indagare sul rapporto di Giraldi con le immagini induce, insomma, a una riflessione più generale sulla posizione di un individuo colto di fronte alla riorganizzazione dell'operare umano nella società italiana che sta cambiando profondamente.

La comunità d'interessi tra letterati e artisti, sottolineata da Giraldi, presenta un'altra dimensione collettiva. Negli *Ecatommiti* Giraldi assume una posizione apparentemente chiara sul piano del conflitto contro l'iconoclasmo protestante, certo non condiviso da tutti gli artisti. Nella descrizione del Sacco di Roma, che fa da proemio al novelliere, lo scrittore non si accontenta di narrare lungamente i massacri di uomini, donne e bambini (ispirandosi al modello di descrizione di un sacco proposto da Quintiliano), ma si sofferma anche, con particolari, sulla distruzione e la profanazione delle immagini nelle chiese romane da parte dei soldati imperiali:

si diedero a spargere il loro furore sopra le cose divine; però ch'essi, nimici della vera religione, entrarono nelle chiese d'Iddio e tolsero di sugli altari le immagini di Cristo e quelle della Madre Vergine e degli altri santi e altre ne bruttarono, alcune altre fecero in scheggie e n'arsero molte, e a quelle che ne' muri erano dipinte, quasi che sentimento avessero avuto, davano, non altrimenti che se giudei o turchi si fossero stati, di molte percosse colle loro scelerate armi<sup>37</sup>.

E l'esposizione continua con il ricordo della profanazione di «queste immagini così mal menate», non risparmiando il miracolo di un'immagine della Vergine, «da quale, da uno di

infami, nondimeno illustrano con la sua vergogna l'altre più nobili, come le nubi fanno apparer più vaghi i raggi solari che, malgrado di loro, spuntano fuori del tenebroso velo che hanno attorno».

<sup>37</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. I, p. 38.

costoro percossa, mandò dalla ferita miracolosamente grandissima quantità di sangue». Però, ben attento al fatto che i protestanti accusano i cattolici di comportarsi da pagani, il narratore precisa, subito dopo, che Dio fece questo miracolo

non per le immagini, no, ma per veder egli, come conoscitore del vero e de' cori degli uomini, che esse non sono soverchie nelle chiese, ma vi stanno dignissimamente<sup>38</sup>.

Tali immagini sono poi definite come «mute voci» dei beati e santi, la cui funzione consiste nel destare «i mortali a seguitar le loro vestigia per meritar come essi la patria celeste» e nel «rinfrescare la memoria» delle sante anime delle quali rappresentano la forma<sup>39</sup>. E, con prudenza, lo scrittore precisa che, in ogni caso, le immagini sono necessarie «non per essere adorate come Iddio da noi si adora».

Questo passo è insieme una presa di posizione categorica contro l'iconoclasmo e contro il rifiuto dei santi da parte dei riformisti e, nello stesso tempo, è una prudente ridefinizione delle funzioni non pagane delle immagini religiose. Ma, considerati i propositi già esaminati di Giraldi sugli artisti, il passo potrebbe essere, nello stesso tempo – tra l'altro per l'uso assai diffuso delle “mute voci” nel definire le arti del disegno – anche una difesa più generica del lavoro artistico, dato che la grande maggioranza degli artisti opera principalmente in ambito religioso.

Vicende ispirate alla vita di artisti offrono a Giraldi anche un evidente spunto autobiografico. Lo dimostra la novella sopra ricordata che riguarda Michelangelo, in cui un gran signore chiede all'artista di fare il ritratto della moglie. Un

<sup>38</sup> Ivi., p. 39.

<sup>39</sup> Ivi., p. 39.

giovane allievo, «vago di venire a contesa col maestro», fa anch'egli il ritratto della donna e glielo consegna prima che il maestro abbia completato il proprio lavoro. Dopo qualche tempo, di fronte a un pubblico d'intendenti e di non intendenti vengono esposte le due opere, e a chi chiede a Michelangelo il parere sul ritratto eseguito dal proprio allievo, il maestro risponde che la donna ritratta «come viva favella». L'allievo si rallegra e gli intendenti, stupiti, gli chiedono di spiegarsi meglio. E Michelangelo risponde che la donna ritratta dice «che non ha parte alcuna in sé, che buona sia». Evidentemente, come già osservato, Giraldi si nasconde dietro il grande artista vittima dell'allievo ingrato, ma il bersaglio non è soltanto Pigna; in questa immedesimazione di autore e protagonista della novella potrebbe anche essere la famiglia estense.

Sembra in effetti che gli scambi di Michelangelo con i duchi d'Este non siano stati particolarmente felici e che gli estensi abbiano tenuto una condotta scortese nei riguardi dell'artista, a giudicare dalla ricostruzione documentaria, ad opera di Giuseppe Campori, di due episodi relativi ad Alfonso I d'Este. Il primo, ben noto, della *Giulia* – che fece ridere molti, probabilmente per decenni – si svolge nel 1508 e consiste nel trasferimento da Bologna a Ferrara di una statua di bronzo, eseguita da Michelangelo, che ritraeva il papa Giulio II. La statua, accolta con grande gioia e festa dal popolo ferrarese, era destinata ad essere fusa e trasformata in un cannone che fu chiamato Giulia dal duca<sup>40</sup>. La storia fece

<sup>40</sup> G. CAMPORI, *Michelangelo Buonarroti e Alfonso I d'Este*, «Atti e Memorie delle R.R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia», Nuova Serie, VI, 1 (1881), pp. 129 e ss. Si veda anche C. LUCAS FIORATO, *La chute des idoles. Figures de l'anti-héroïsme à Ferrare à l'époque de l'Arioste*, in *De qui, de quoi se moque-t-on. Rire et dérision à la Renaissance*. Études réunies et présentées par A. FONTES BARATTO, Paris,

il giro d'Italia per illustrare la scarsa raffinatezza dei principi ferraresi. Il secondo episodio si svolge nel 1529, quando Michelangelo, fuggendo da Firenze, si ferma a Ferrara per studiare le fortificazioni della città. L'artista è accolto con molta riverenza dal signore d'Este, che vorrebbe ottenere da lui un'opera d'arte. Ma il comportamento poco elegante di un inviato del principe induce il Buonarroti a non consegnargli l'opera realizzata. Anche quest'episodio servì ai nemici della casa estense (già vilipesa – ricordiamolo – da Dante nella *Commedia*) per illustrare la sua rozzezza (che ovviamente è smentita nella realtà storica dall'eccezionale e raffinato mecenatismo della dinastia tra Quattrocento e Cinquecento). Si può ritenere che, poco dopo la scomparsa di Michelangelo (nel gennaio 1564, cioè in un momento in cui la sua divinizzazione era ormai in atto dovunque nella Penisola), Giraldi, nel lodarlo così sentitamente nella sua novella, volesse compensare, in quanto autore ferrarese, il ben noto imbarazzante trattamento che l'artista aveva subito presso la corte estense? Questa motivazione, se vale, non esclude le altre.

Rispetto ad altri autori di novelle, come già osservato, Giraldi mette in risalto le capacità mentali e intellettive degli artisti, senza seguire – ad esempio come Bandello e Grazzini – il filone dell'artista estroso e capriccioso che si diverte nel beffare i vizi altrui<sup>41</sup>. Assegna, anzi, all'artista la capacità

Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 71-73, anche per i riferimenti bibliografici nelle note.

<sup>41</sup> Si vedano, a proposito dell'uso dei personaggi d'artisti nella novellistica, i seguenti contributi: A. MAURIELLO, *Artisti e beffe in alcune novelle del Cinquecento (Lasca, Doni, Fortini)*, «Letteratura e arte», III (2005), pp. 81-91; I. COTENSIN, *Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVIIe siècle)*, in *Figures du maître, de l'autorité à l'autonomie. Actes d'un colloque* (Toulouse, 19-21 janvier 2011),

d'istruire tramite la parola: contro gli abusi dei committenti, nella novella VII 1, e contro quelli degli alunni nella VII 10. Insomma, attribuisce agli artisti un ruolo pedagogico, sia nei rapporti con i superiori (committenti), sia nelle relazioni con gli inferiori (alunni, discepoli). Tale funzione, nel contesto narrativo, non riguarda soltanto lo statuto specifico degli artisti, ma quello, più generale, però socialmente ben definito, di chi lavora nella sfera delle corti.

Il *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire una gran principe*<sup>42</sup>, scritto nel 1565, anno di pubblicazione de *Gli Ecatommitti*, ma stampato a Torino nel 1569, conferma lo stretto legame che Giraldi stabilisce tra la propria condizione socio-culturale e quella degli artisti in un contesto cortigiano. *Il Discorso* è rivolto dall'autore a suo figlio.

Una parte dei consigli al giovane e futuro cortigiano riguarda gli «Esercizi del corpo» (cap. III), cui seguono gli «Esercizi dell'animo» (cap. IV)<sup>43</sup>. Delle due sezioni del cap. IV, una riguarda gli «Studi delle lettere» e l'altra «La pittura». Colpisce l'estrema brevità di questa sezione se consideriamo che poesia (cioè letteratura) e arti (cioè teatro) sono state al

éds. C. NOACCO, C. BORDET et P. MAROT, dir. C. ORFANOS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 297-308.

<sup>42</sup> Fondamentale in proposito M. PIERI, *Gian Battista Giraldi Cinzio trattatista*, «Italianistica», VII, 3 (1978), pp. 514-28. Ma cfr. anche S. VILLARI, *Giraldi intellettuale e segretario alla corte estense*, «Chroniques italiennes», web 33 (2/2017), pp. 131-53.

<sup>43</sup> La divisione del testo in Capitoli, con titoli, non è nel testo originale, come viene indicato dal curatore dell'edizione: GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINZIO, *L'uomo di corte*, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi Editore, 1989.

centro delle preoccupazioni di Giraldi per tutta la vita<sup>44</sup> e se ricordiamo che tali discipline occupavano una posizione di rilievo nel *Cortegiano* di Castiglione, al quale Giraldi si riferisce implicitamente nel *Discorso*. Sotto il profilo contenutistico, Giraldi insiste su due cose: da una parte l'importanza della presenza d'un letterato accanto ad un principe (secondo il modello di Alessandro Magno e Aristotele) e, dall'altra, il ruolo del giovane nobile come autore di opere finalizzate a immortalare il presente con la scrittura – luogo comune dell'epoca, che fu anche il primo “motore” della titanica impresa di Vasari con le *Vite*.

Subito dopo, Giraldi tratta della pittura:

È giudicata l'arte del dipingere cosa degna di nobil animo e che aggiunga pregio e riputazione a chi la possiede. Ed è cosa ragionevole che tali artefici abbiano onesto luogo nelle repubbliche e appresso a' principi grandi, come abbiamo veduto avere a' nostri tempi Michele Angelo Buonarroti, nello sculpire e nel dipingere tanto eccellente, che ha fatta nell'una e nell'altra facultà minore la gloria degli antichi, tanto si è egli in esse avanzato<sup>45</sup>.

In tale contesto è segnalata come qualità principale di Michelangelo l'essersi ispirato all'antichità ed averla superata. Non era questo il medesimo obiettivo di Giraldi, ovvero, nell'ambito del teatro, ispirarsi ad Aristotele e sorpassarlo?

Segue, sempre a proposito di Michelangelo, l'elogio di Cosimo I de' Medici per aver tanto apprezzato la virtù dell'artista, «che avendolo avuto vivo in molta stima, gli ha fatto quell'onore nella morte che maggiore non si avrebbe

<sup>44</sup> La sezione dedicata ai giochi è tre volte più lunga di quella sulle lettere e sulla pittura; e quella sulla verità e la simulazione sei volte più lunga.

<sup>45</sup> GIRALDI, *L'uomo di corte*, p. 41.

potuto fare ad uno de' maggiori principi del mondo»<sup>46</sup>. Fatto che è indicato come «chiarissimo indizio del signorile animo di Sua Eccellenza, col quale ha mostrato agli altri gran principi in quanto pregio debbano avere i *virtuosi cittadini* loro mentre son vivi, e quanto gli debbano onorare dopo la morte»<sup>47</sup>.

Nel 1565, Giraldi ha lasciato Ferrara e, quando scrive il *Discorso*, si è auto-esiliato in Lombardia: pure Michelangelo era stato un esiliato – anche se per altri motivi – mai più tornato da Roma in Toscana da vivo. Il ferrarese è un “virtuoso cittadino” poco ricompensato per i suoi servizi da vivo (dopo la morte di Ercole II). Poteva esservi anche per lui qualche speranza di essere onorato dopo la morte? La lezione al giovane nobile e ben creato si rivolgeva forse anche a qualche eccellentissimo principe il cui modello era Cosimo I de' Medici invece di Alfonso II d'Este<sup>48</sup>.

Anche questo testo lascia pensare che gli illustri artisti ricordati negli scritti di Giraldi costituiscano proiezioni di sé. Esprimono al suo posto i suoi rancori, le sue speranze. Gli servono anche a immaginare l'avvenire della società secondo criteri nuovi in totale ridefinizione.

<sup>46</sup> Ivi, p. 41. Tutti allora sapevano – e questo, ovviamente Giraldi non lo dice - che il regime principesco di Cosimo I non poteva soddisfare i progetti del Buonarroti e che, malgrado diversi interventi del principe per far tornare Michelangelo a Firenze (tra l'altro tramite Vasari e Cellini), Michelangelo non ritornò mai da vivo a Firenze.

<sup>47</sup> GIRALDI, *L'uomo di corte*, p. 41. Nella citazione, corsivo mio.

<sup>48</sup> Storicamente, nessun principe estense trasmise le opere scritte da Giraldi dopo la morte, le quali non furono oggetto di una rivisitazione e rivalutazione in Italia nei decenni successivi. Le 9 tragedie furono pubblicate personalmente dal nipote Celso Giraldi e gli altri scritti di Cinzio furono trasmessi invece, tramite diverse mediazioni, in Francia, Spagna, Inghilterra.

Se negli scritti giraldiani motivazioni autobiografiche e socio-culturali più generali s'intrecciano, a illustrazione della parentela intellettuale che il ferrarese annoda tra letterati e artisti, il suo rapporto con le immagini è anche alimentato dalla confidenza con le scienze della natura, grazie alla sua formazione medica e filosofica. La novella michelangiolesca VII 10 riconduce immediatamente a questa prospettiva. È introdotta da un lungo discorso teorico sull'arte e la temporalità, sul fatto che ci vuole tempo per concepire e portare a termine un'opera di qualità:

Nelle cose delle arti, essa prestezza manca di giudizio, e perciò si può dire cieca<sup>49</sup>.

Il seguente lungo paragone con le leggi della natura, secondo la quale per partorire un animale complesso di lunga vita occorre un tempo di gestazione maggiore che per generare un essere semplice destinato a vita breve, mostra come Giraldi applichi alla concezione di un'opera figurativa regole pertinenti alle scienze naturali. È evidente il distacco di tale ragionamento dalla tradizione neoplatonica, che prevede che l'idea contenuta nell'opera d'arte, pur in armonia con la natura, la sorpassa e ne corregge le imperfezioni in virtù dell'essenza divina<sup>50</sup>. E incuriosisce il fatto che tale concezione dell'imitazione e della perfezione artistica venga attribuita a Michelangelo piuttosto che a Leonardo.

Potrebbe sorprendere, inoltre, che un discorso sulla lentezza nella creazione artistica venga illustrato da un esempio relativo a Michelangelo e non a Leonardo: era, infatti, il maestro da Vinci, ad avere la fama di fare impazzire i committenti per lentezza e capricci nel lavoro, come

<sup>49</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. III, pp. 1405-06.

<sup>50</sup> E. PANOFSKY, *Idea*, trad. francese, Paris, Gallimard, 1989, p. 30.

affermato da tanti autori del Cinquecento, e non soltanto da Vasari<sup>51</sup>. Conviene tuttavia precisare che parliamo di “fama”, non di realtà storica, poiché sappiamo che casi di lentezza si registrano anche per Michelangelo (tra l’altro la famosa vicenda della tomba di Giulio II, che durò dal 1505 al 1544)<sup>52</sup>. Ci limitiamo a osservare, tuttavia, che, se erano famosissimi tutti e due, uno, Leonardo, si riallacciava piuttosto al dettato aristotelico e l’altro, Michelangelo, a quello neoplatonico. E Giraldi, sia nella sua professione, sia nelle sue riflessioni personali, era abituato a ragionare tenendo quali punti di riferimento sia Platone, sia Aristotele, come è dimostrato chiaramente, tra l’altro, dai *Dialoghi della vita civile*. Anche questa può essere una delle ragioni del riferimento quasi esclusivo di Giraldi ai due famosi artisti, che tuttavia vengono chiamati in causa non tanto per la loro identità storica e per le loro opere figurative, quanto per problematiche più generali e spesso letterarie.

<sup>51</sup> Pensiamo a Bandello e alla dedica della novella I 58. Leonardo passava una giornata sul ponte di fronte all’affresco del Cenacolo di Santa Maria dell’Grazie, «senza levare mai il pennello di mano»; oppure Bandello lo vedeva «venirsene [...] pigliar il pennello ed una o due pennellate dar a una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove».

<sup>52</sup> Gli scritti sulla tomba di Giulio II sono sterminati. Rinvio perciò alla bibliografia ragionata proposta da A. FORCELLINO, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Introduzione di A. PROSPERI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 270-88. Ricordiamo anche l’episodio assai meno noto dell’altare Piccolomini del Duomo di Siena, per il quale l’artista, fin dal 1501, avrebbe dovuto scolpire oltre dieci statue, e alla fine ne consegnò soltanto quattro nel 1504, finendo per aprire un lungo contenzioso con la committenza. Si veda F. CAGLIOTI, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. ANGELINI, Cinisello Balsamo, Monte dei Paschi di Siena - Silvana Editoriale, 2005, pp. 386-481: 434 ss.

È necessario in conclusione, almeno un rapido accenno ad un aspetto nuovo de *Gli Ecatommiti* relativo alle immagini. Da uno studio sul tema del denaro nei novellieri più noti del Cinquecento, è emersa l'attitudine di Giraldi a rinnovare motivi topici, interiorizzandone le problematiche<sup>53</sup>. Il denaro, oggetto narrativo di numerose novelle dal *Decameron* in poi, rimane molto presente nei racconti di Giraldi ma occupa più la mente dei personaggi che la loro realtà concreta. Esso è presentato al lettore come una malattia dell'immaginazione nella novella IV 10, oppure nella I 4:

[Giacomino] quantunque fosse assai abbondevole de' beni della fortuna aveva nondimeno *tanta sete* di aumentare le sue facultà, che stando *dì e notte su questa fantasia, si struggeva nel pensare* come potesse più arricchire, dando chiarissimo segno, che tanto più in lui cresceva il desiderio dell'avere, quanto più cresceva la roba<sup>54</sup>.

L'immagine dei soldi è al centro della storia e, infatti, l'azione verte sul modo in cui un «giudeo marchiano, ribello della fede cristiana», saprà sfruttare quest'ossessione. Giraldi adotta questa tipologia di fruizione della tradizione novellistica anche nell'ambito di altre numerose tematiche, come quella del sesso. Per esempio nella novella I, 2, il tema tradizionale della bramosia sessuale di una gentildonna riguardo ad un villano è rinnovato, sottolineando, in una splendida descrizione, il potere dell'immagine nel risveglio del desiderio erotico:

<sup>53</sup> C. LUCAS FIORATO, *Réalités matérielles et espace mental dans les «Ecatommiti» de G.B. Giraldi Cinzio*, in *L'après Boccace*, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 297-355.

<sup>54</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. I, p. 281.

Mentre egli [il villano] in riposo si stava, si addormentò sotto la quercia, e spirando un'aura soave, gli si rivoltò il camiscione sopra la testa ; onde essendo egli pieno di vino, e molto membruto per natura, mostrava quelle parti, che le donne fingono veder con gran vergogna nude negli uomini, così ritte e gonfie, ch'era cosa maravigliosa a vederle [...]<sup>55</sup>.

La descrizione prosegue e il narratore precisa che la donna «non sapeva levar gli occhi da mirarle: pur temendo, che non sopravvenisse od il marito, od altri che gli riferisse con *quanto avido occhio ella così fatta cosa mirava*». E la scena finisce con queste parole:

[...] indi [la donna] si tolse, ma *ciò portò così impresso nella mente*, che solo bramava di poterne fare, con qualche maniera, prova.

Un banale intreccio di adulterio acquista una dimensione intellettuale e psichica, conferendo un rilievo eccezionale al ruolo della mente e delle immagini di cui essa si nutre. Sia il denaro, sia il sesso sono, certo, negli *Ecatommiti*, delle realtà esteriori e tangibili che alimentano azioni tradizionali nella novellistica, tuttavia Giralardi, forse più degli altri novellieri contemporanei, mette in risalto l'incidenza delle elucubrazioni mentali che precedono, accompagnano o seguono le azioni umane. In questo senso, esprime nelle sue novelle lo straordinario potere della vista sulla mente.

Sono frutto di elucubrazioni mentali anche l'ambizione, la sete di potere, oppure l'influenza della fortuna sulla vita di una persona, come viene narrato, per esempio, nella novella IX 10. Ecteto, vilmente nato, acquista ricchezza e potere, ma in quanto *parvenu*, le interdizioni sociali lo tormentano e l'ango-

<sup>55</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 259

scia gli si rappresenta mentalmente come una imponente figura fantasmatica, che lo mette in guardia dalla sua ambizione:

[...] quella notte istessa mi apparve una immagine, vie maggiore di statura umana, e mi disse, che io me ne fugissi, perché se non mi partiva, Timorico mi farebbe uccidere; e poi mi soggiunse: Io veggio che tu ti lascerai con lusinghe condurre ad Ippona, e così tosto che vi sarai giunto, sarai ucciso<sup>56</sup>.

Inoltre, non per niente, numerosi personaggi degli *Ecatommiti* sono malinconici: malattia di molti artisti e malattia dell'immaginazione<sup>57</sup>. Il nesso tra le novelle e *I Dialoghi della vita civile* a questo proposito potrebbe suggerire ancora molto sulla maniera giraldiana di usare le immagini "interiori", tra l'altro tenendo conto della sua prospettiva privilegiata di formazione intellettuale e di trasmissione dei saperi, che fondamentalmente accomuna quasi tutti i suoi scritti.

<sup>56</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 1661.

<sup>57</sup> A questo proposito, l'enciclopedista Tommaso Garzoni scrive: «[...] i maninconi [hanno] solo l'imaginazione offesa e non la cogitiva, né la memoria, restando loro ingannati intorno alle cose viste, nelle quali cade l'errore della imaginatione e non dell'altre due potenze. [...] fra gli effetti multipli di questa dementia, l'haver pochissimo animo e ardimento; [...] l'abhorrire i solazzi e i piaceri per qualche tempo, et di nuovo [...] pentirsi d'havergli sprezzati e far ritorno a quelli; il bramar la morte, e qualche volta procurarla in fatto». (TOMASO GARZONI, *L'hospitale de' pazzi incurabili / L'Hospital des fols incurables*, edizione bilingue; en italien, édition princeps del 1586, traduction française de F. DE CLARIER (1620), texte et traduction présentés et commentés par A. C. FIORATO, Paris, Champion, 2001, pp. 120-22 ). Per un approccio della malinconia, antologico e storico sulla lunga durata, si veda anche, *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, a cura di R. GIGLIUCCI, Milano, BUR, 2009 (in particolare le pagine 129-240).

Con le immagini Giraldi ebbe un rapporto molto intenso nella sfera teatrale e ciò saltò agli occhi di tutti. Ebbe invece con esse una relazione discreta e intima in ambito letterario, come risulta dal suo modo di coinvolgere alcuni artisti nei suoi scritti. Per un erudito come lui, erede della cultura umanistica, vissuto in mezzo ai rivolgimenti politico-religiosi del primo Cinquecento, l'immagine ha, nella sua opera, una estrema ampiezza di significati, meritevole ancora di approfondimenti.

Il saggio analizza il rapporto di Giraldi con le arti figurative e con le immagini (delle quali si rileva peraltro la notevole ampiezza di significati) e l'incidenza degli aspetti "visivi" nella sua produzione letteraria e teatrale. In particolare, a partire dall'esame di due novelle degli *Ecatommiti* (VII 1 E VII 10), i cui protagonisti sono artisti (rispettivamente l'incisore bolognese Giovanni Bernardi e Michelangelo Buonarroti), si evidenziano le implicazioni teoriche, poetiche e ideologiche della concezione giraldiana dell'affinità tra arte della parola e arte dell'immagine. Ne deriva un profilo nuovo dell'intellettuale ferrarese, il quale, andando oltre il comune principio rinascimentale dell'*ut pictura poesis*, valorizza il ruolo professionale e sociale degli artisti, non solo sfumando la tradizionale opposizione tra arti liberali e arti "meccaniche", ma usando figure di artisti famosi come proiezioni di sé.

The essay considers Giraldi's relations with the figurative arts, focusing on the wide range of meanings he gives to images and on the important role these play in his literary and theatrical production. The examination of two *novelle* from the *Ecatommiti* (VII 1 and VII 10), whose protagonists are artists (the bolognese etcher Giovanni Bernardi and Michelangelo respectively), will reveal the theoretical, poetical and ideological implications of Giraldi's views on the affinity between verbal art and visual art. From these views emerges a new image of the Ferrarese intellectual: transcending the well-established Renaissance principle of *Ut pictura poesis*, he enhances the professional and social role of the artist by attenuating the traditional contrast between liberal and mechanical arts, and also by using the figures of famous artists as projections of himself.

Articolo presentato in luglio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019  
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno v, 2019  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.265-294