



# *Studi giraldiani*

*Letteratura e teatro*



Rivista internazionale *on line, open access*  
diretta da  
Irene Romera Pintor e Susanna Villari

IV

2018

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne  
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari  
COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscagli (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Giulio Ferroni (Roma), Giorgio Forni (Messina), Rosanna Gorris (Verona), Margareth Hagen (Bergen), Bernhard Huss (Berlin), Stefano Jossa (London); Corinne Lucas (Paris), Carla Molinari (Firenze), Marzia Pieri (Siena); Irene Romera Pintor (Valencia), Alessandra Tramontana (Messina); Susanna Villari (Messina).  
COMITATO DI REDAZIONE: Antonino Antonazzo (Messina), Riccardo Benedettini (Verona), Anderson Magalhães (Verona), Paola Megna (Messina); Giacomo Pedini (Pavia), Renato Ricco (Salerno), Fabio Ruggiano (Messina).

Revisione a “doppio cieco” (double-blind peer review)  
ANVUR - Classificazione di scientificità Area 10  
Editor: Dipartimento di Civiltà antiche e moderne (DICAM), Università di Messina, Polo Universitario dell'Annunziata, 98168 Messina.

Supporto tecnico: Sistema Bibliotecario di Ateneo (SBA), Università degli Studi di Messina, Via Loggia dei Mercanti, 38 - Palazzo Mariani, Messina: dott. Nunzio Femminò; dott. Dario Orselli (cab@unime.it).

Realizzazione della pagina web a cura di Enzo Brunello  
Realizzazione editoriale e tipografica a cura di Susanna Villari  
Realizzazione grafica della copertina a cura di José Luis Canet e Enzo Brunello  
Consulenza editoriale: Antonino Antonazzo

Consulenza linguistica:  
francese, spagnolo: Irene Romera Pintor  
inglese: Maria Grazia Sindoni

Logo della rivista e del sito web di Susanna Villari, con ritratto di Giraldi eseguito da Susanna Villari

Quadro al centro del sito web e della copertina:  
Bartolomeo Neroni detto il Riccio, *Scena dell'Ortensio*, particolare, Londra, Victoria and Albert Museum

Contatti principali: studigiraldiani@unime.it irene.romera@uv.es svillari@unime.it  
Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/> www.studigiraldiani.it

## SOMMARIO

### ARTICOLI

- SUSANNA VILLARI, *Gli «Opera aliquot» e l'eredità di Calcagnini. La testimonianza di Giraldo Cinthio* 5
- GIULIA CASELLA, *Prima del 1530: le liriche giovanili di Giovan Battista Giraldo Cinthio e di Bernardo Tasso (con l'edizione delle rime per Violante Visconti)* 95
- MATTEO BOSISIO, *Tullia tra letteratura e politica: da Martelli a Giraldo Cinthio* 173
- IRENE ROMERA PINTOR, *Per una bibliografia giraldana commentata* 217

### UT PICTURA POESIS

- GABRIELE FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati* 225

### CENSIMENTI

#### TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

- Giovan Battista Gelli, Ecuba* (Alessandra Tramontana) 309

#### CRONACHE DI CONVEGNI

- Donna, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento* (Napoli - Ischia, 2-6 maggio 2017)  
(Giovanna Maria Pia Vincelli) 325



SUSANNA VILLARI

GLI OPERA ALIQUOT E L'EREDITÀ DI CALCAGNINI  
LA TESTIMONIANZA DI GIRALDI CINTHIO

Intorno alla vicenda della biblioteca di Celio Calcagnini, ricostruita e documentata dall'Inventario pubblicato da Antonella Ghignoli<sup>1</sup>, si coagula un nucleo fondamentale di informazioni sugli interessi culturali dell'umanista e sulla sua rete di rapporti intellettuali e personali<sup>2</sup>. Non è superfluo sot-

<sup>1</sup> A. GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2016. Primi ragguagli sull'inventario, dopo le ricerche erudite sette-ottocentesche, in L. D'ASCIA, *La biblioteca di Celio Calcagnini umanista ferrarese*, in *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, a cura di A. PROSPERI, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 396-407; ID., *Erasmismo e cultura scientifica nella biblioteca di Celio Calcagnini*, in *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*, a cura di F. M. CRASTA, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 23-33.

<sup>2</sup> Per un profilo generale di Calcagnini è opportuno rinviare, anche per la principale bibliografia, a V. MARCETTI - A. DE FERRARI - C. MUTINI, *Calcagnini, Celio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1973, pp. 492-98; D. AGUZZI - BARBAGLI, *Celio Calcagnini of Ferrara*, in *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance Reformation*, edd. G. BIETENHOLZ and T. B. DEUTSCHER, I (A-E), Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1985 (reprinted 1995), pp. 242-43; O. DILIBERTO, *Celio Calcagnini, umanista del sedicesimo secolo e giurista "dimenticato"*, «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia» (s. III), 85 (2012-2013), pp. 13-25; E. CURTI, *Una cavalcata con Ariosto. L'«Equitatio» di Celio Calcagnini*, Ferrara, Ferrara Arte, 2017, pp. 9-14; N. GARDINI, *Introduzione a CELIO CALCAGNINI, L'ombra o sul cammino della virtù*, Introduzione e traduzione di N. GARDINI. Note di N.

tolineare come l'innovativa e coraggiosa impresa condotta dalla Ghignoli contribuisca ad arricchire gli studi sul contesto culturale ferrarese, gettando le basi per ulteriori ricerche. Sul versante specifico degli studi giraldiani, peraltro, l'Inventario costituisce un punto di riferimento per ipotesi sulla cultura (e sulla biblioteca) di Giraldo Cinthio, il quale, come è noto, fu allievo di Calcagnini.

Nelle vicende ricostruite dalla Ghignoli il nome di Giraldo compare tre volte: a proposito della stima che egli nutrì nei confronti del suo maestro (definito «dottissimo et eccellentissimo huomo»)<sup>3</sup>, in merito al volgarizzamento in prosa del *Miles* di Plauto, realizzato da Calcagnini su commissione di Alfonso I d'Este<sup>4</sup>, e ancora relativamente a un'epistola con cui Celio inviava a Giraldo un volume di opere di Erasmo da Rotterdam comprendente le *Epistolae floridae*<sup>5</sup>.

GARDINI e I. OTTRIA. Testo latino a cura di I. OTTRIA e L. ZIPOLI, Pisa, Pacini Fazzi, 2018, pp. 5-16. Non trascurabile il profilo di Celio Calcagnini che emerge dalla considerazione delle affinità culturali con un suo contemporaneo, Ludovico Maria Bicchieri, più noto come Celio Rodigino, autore dei *Lectioinum antiquarium Commentarii* (Venezia, Aldo, 1516), su cui: M. MARANGONI, *L'armonia del sapere: i «Lectioinum antiquarium libri» di Celio Rodigino*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997 (per Calcagnini *ad indicem*).

<sup>3</sup> GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 3. Giraldo si esprime così nell'apologia della sua *Didone*, indirizzata a Ercole II d'Este ed edita in calce alla tragedia stessa (in GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Le Tragedie*, Venezia, Cagnacini, 1983, pp. 129-57: 132). Si legge anche in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, I, Bari, Laterza, 1970, pp. 469-86 e in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 153-71.

<sup>4</sup> GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 26 (il riferimento è contenuto nella stessa apologia della *Didone* in GIRALDI, *Le Tragedie*, pp. 132-33; cfr. *Trattati di poetica*, I, p. 472 e GIRALDI, *Carteggio*, pp. 155-56).

<sup>5</sup> GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 80. L'epistola (in CAELII CALCAGNINI *Opera aliquot*, Basilea, Froben, 1544, p. 173) è edita in GIRALDI, *Carteggio*, pp. 173-74.

Occorre tuttavia aggiungere ulteriori testimonianze giraldiane relative all'eredità culturale di Calcagnini, già ricordate da Gian Andrea Barotti nelle sue *Memorie istoriche di letterati ferraresi*<sup>6</sup>. Esse meritano una rinnovata considerazione poiché non solo si intrecciano alla documentazione concernente il testamento di Calcagnini e l'inventario dei suoi libri, ma aggiungono qualche tassello alle vicende legate ai suoi scritti lasciati inediti e alla postuma edizione svizzera degli *Opera aliquot* (Basilea, Froben, 1544).

Emerge soprattutto, come si vedrà, la questione fondamentale del criterio di selezione delle opere che vennero a far parte degli *Opera aliquot*; un criterio che, a stampa avvenuta, Giraldi intese mettere in discussione, denunciando, tra l'altro, la violazione di alcune volontà del suo maestro. Si tratta di affermazioni che, allo stato attuale degli studi su Calcagnini, è impossibile verificare criticamente in tutti gli aspetti, data la mancanza di un'analisi sistematica degli *Opera aliquot* e, salvo pochi casi, di edizioni moderne delle singole opere dell'erudito ferrarese<sup>7</sup>. Tuttavia l'auspicabile apertura di un cantiere di ricerca sulla produzione edita e inedita di Calcagnini non potrà prescindere da una disamina delle attestazioni provenienti da suoi amici e allievi, nonché, ovviamente, dai paratesti delle opere confluite nella stessa edizione postuma.

I documenti in questione, su cui mi soffermo in questa sede, sono due autografi giraldiani (una "postilla" e una lettera) rimasti inediti nel Cinquecento e, dopo Barotti, oggetto di una

<sup>6</sup> G. A. BAROTTI, *Memorie istoriche di Letterati ferraresi*, Ferrara, Rinaldi, 1792. Si vedano in particolare i profili di Celio Calcagnini (I, pp. 287-306) e di Antonio Musa Brasavola (II, pp. 108-20).

<sup>7</sup> Cfr. più sotto, *Appendice*, V, per la produzione di Calcagnini e le poche opere diffuse in edizioni moderne. Il catalogo ragionato ivi proposto mira a una riflessione sullo stato degli studi sui testi di Calcagnini (e sulla tradizione di essi), a partire soprattutto dalle opere editate negli *Opera aliquot* (sul cui *Elenchus*, *infra*, *Appendice* IV).

scarsa considerazione critica. Il primo è costituito da uno scritto in lingua latina, vergato da Giraldi lungo il margine destro della carta a3r di un esemplare (poi di proprietà di Barotti) degli *Opera aliquot*<sup>8</sup>. La carta postillata (estrapolata da questo esemplare, non rintracciato) si conserva oggi tra gli autografi della collezione Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì<sup>9</sup>. L'altro documento consiste in un'epistola latina indirizzata da Giraldi ad Antonio Musa Brasavola nel 1544<sup>10</sup>. La *scriptio* marginale e la lettera si riportano in questa sede in *Appendice*,

<sup>8</sup> Il possesso di Barotti è dichiarato, proprio in riferimento alla postilla giraldiana, dall'autore stesso: BAROTTI, *Memorie istoriche*, II, p. 117: «[...] sul margine d'una pagina in una copia dell'Opere di Calcagnini che è appresso di noi [...]». La prima parte della postilla si legge nella biografia di Calcagnini, *ivi*, I, pp. 294-95; la seconda parte nella biografia di Antonio Musa Brasavola, *ivi*, II, pp. 117-18. Qualche decennio dopo un discendente di Celio Calcagnini, Tommaso Guido, citò solo la prima parte della postilla, commentandola con le stesse argomentazioni di Barotti, nella biografia del suo avo: T. G. CALCAGNINI, *Della vita e degli scritti di monsignor Celio Calcagnini protonotario apostolico*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1818 (l'inizio della postilla giraldiana si legge a p. 61).

<sup>9</sup> Cfr. *infra*, *Appendice*, *Nota ai testi*. Massimo Donattini (*Cultura geografica ferrarese del Rinascimento*, in *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, a cura di A. PROSPERI, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 407-58: 435, nota 167), nel segnalare il mancato reperimento dell'esemplare di proprietà di Barotti degli *Opera aliquot* tra i fondi della Biblioteca Comunale Ariosteana, ha ritenuto dispersa pure la postilla giraldiana, ricordandone solo la seconda parte citata da Barotti (II, pp. 117-18: vd. sopra, nota 8).

<sup>10</sup> L'autografo della lettera, anch'esso posseduto da Gian Andrea Barotti (cfr. *Memorie istoriche*, I, p. 294) si conserva a Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, Classe I 377, unità codicologica 9 (cfr. *infra*, *Appendice*, *Nota ai testi*), comprendente due lettere giraldiane (già edite in GIRALDI, *Carteggio*, lett. 37 e 38, pp. 196-20). Su Brasavola: G. GLIOZZI, *Brasavola, Antonio Musa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1972, pp. 51-52.

insieme alla dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Ercole II d'Este premessa agli *Opera aliquot*<sup>11</sup>.

La carta postillata è quella contenente l'Indice, ai cui margini Giraldi affidava una serie di significative considerazioni. Alcune formule allocutorie (ad esempio, al par. 4: «ut vero rem *tibi* testimonio firmem») fanno presupporre un destinatario e inducono a pensare alla minuta o abbozzo di una lettera più che a una nota di lettura. Essa si può suddividere idealmente in due parti, l'una riferita al primo titolo in elenco, gli *Epistolicarum quaestionum et epistolarum familiarum libri XVI*<sup>12</sup>, l'altra relativa soprattutto alle disposizioni testamentarie di Calcagnini e alla vicenda dei suoi libri.

Lo spunto iniziale per lo scritto giraldiano fu offerto dal profilo di Calcagnini delineato da Paolo Giovio negli *Elogia*, dove tra l'altro era denigrato il titolo dato dall'erudito ferrarese alla sua raccolta epistolare:

Hic diu in patria iuventutem docuit. Honestissimo patre sed incerta matre genitus, ab Atestino Principe sacerdotio donatus est, quum foecundum mitemque ingenium et elegantes mores ad literas attulisset. Pronior erat ad Elegos, quandoquidem in pedestri oratione ieiunus et scaber et sine dulcedine numerorum affectatus haberetur. Dum enim multa legisse videri vellet et plurima docere percuperet in *Epistolicis quaestionibus*, et titulo inepto, et toties usurpata ab aliis materia, nasutos offendit; et bilem movet nobilibus ingeniis, quum in libros Ciceronis *De officiis* inverecunde prorsus invehitur; qua in re a festinante fato beneficium tulisse iudicari potest, quod luculentam Ciceronis defensionem a Maioragio in publicum prodeuntem et vivum proculdubio iugulaturam, morte effugerit<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Vd. *infra*, *Appendice*, I, II, III. Per le citazioni faccio riferimento alla paragrafatura da me per comodità introdotta nel testo. Mie le traduzioni nel corpo del saggio, ove non specificato diversamente.

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, *Appendice*, IV e V, A, n. 1.

<sup>13</sup> *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita: quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venezia, Michele Tramezino, 1546, c. 72r. Riporto di se-

Il preciso nesso tra l' "elogio" di Giovio e la sezione iniziale della postilla (*Appendice*, I 2-6), nella quale il titolo *Epistolarum quaestionum libri* è difeso sulla scorta di antiche attestazioni letterarie, induce a fissare il *terminus post quem* nel 1546, data di edizione degli *Elogia*. Tuttavia i contenuti e i toni di questo scritto giraldiano (e soprattutto della sua seconda parte) sembrano presupporre una immediata reazione da parte del ferrarese di fronte al volume degli *Opera aliquot* appena editi e, se così fosse, il *terminus post quem* dovrebbe essere anticipato proprio al 1544: che qualche "elogio" di Giovio circolasse ancor prima della pubblicazione è del resto noto<sup>14</sup>. Questa ipo-

guito la traduzione di A. Guasparri e F. Minonzio, in PAOLO GIOVIO, *Elogio degli uomini illustri*, a cura di F. MINONZIO, Torino, Einaudi, 2006, p. 353: «Per molto tempo insegnò ai giovani nella sua patria. Nato da padre di nobile condizione, ma da madre sconosciuta, ricevette un incarico sacerdotale dal principe d'Este, poiché aveva applicato alla letteratura il suo ingegno mite e fecondo e benigno e i suoi modi raffinati. Era più portato per l'elegia. In prosa, infatti, era considerato ruvido, disadorno e ricercato ma senza la minima dolcezza ritmica. Nelle sue *Epistolicae quaestiones*, infatti, mentre vuole mostrare di aver letto molto e desidera offrire una positiva chiarificazione su moltissimi argomenti, offende le persone competenti e dotate di maggior senso critico con la scelta di un titolo poco adatto e per avere spesso attinto il suo materiale da altri; inoltre scatena l'indignazione degli intellettuali migliori quando si scaglia in modo sfrontato contro il *De officiis* di Cicerone. Si può pensare che in quest'occasione abbia ricevuto un favore dal destino, che si affrettava a portarlo via. La morte, infatti, risparmiò a Calcagnini l'umiliazione che sarebbe derivata dalla brillante difesa di Cicerone pubblicata da Maioragio, che sicuramente, se fosse stato vivo, lo avrebbe messo a tacere».

<sup>14</sup> È il caso, ad esempio, dell' "elogio" di Ermolao Barbaro, inviato a Daniele Barbaro con una lettera del 5 dicembre 1544 (in PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di G. G. FERRERO, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, II, p. 4; la lettera è citata da F. MINONZIO, «*Con l'appendice di molti eccellenti poeti*». *Gli epittaffi negli «Elogia» degli uomini di arme di Paolo Giovio*, Cologno Monzese - MI -, Polyhistor Edizioni, 2012, p. 7, nota 3 e p. 13, nota 21) È ovvio che l' "elogio" di Calcagnini fu composto dopo l'uscita dell'opuscolo di Maioragio (vd. nota successiva): in quel contesto polemico la

tesi appare suggestiva anche per il fatto che nel 1544, a distanza di tre anni dalla morte di Calcagnini, era uscito un opuscolo di Marco Antonio Maioragio (ricordato da Giovio nello stesso passo degli *Elogia* sopra citato) che demoliva pesantemente punto per punto le *Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis* di Calcagnini<sup>15</sup>. Proprio in quell'occasione Giraldi aveva scritto la lettera ad Antonio Musa Brasavola (*infra, Appendice, II*), con la quale, oltre a confutare le argomentazioni di Maioragio, manifestava al destinatario le proprie riserve sull'opportunità di mettere in circolazione testi di Calcagnini che, come era avvenuto per le *Disquisitiones*, potessero prestarsi a fraintendimenti, in assenza per di più di una divulgazione delle opere maggiormente conformi al profilo erudito dell'umanista (vd. *Appendice, II* 33-43). Tali osservazioni assumono un particolare rilievo se poste in relazione con la cura editoriale, da parte di Brasavola, degli *Opera aliquot*.

Ho evidenziato altrove le implicazioni della prima parte di tale epistola e della polemica "ciceroniana" (Maioragio *vs* Calcagnini, Giraldi *vs* Maioragio), da ascrivere al clima acceso dei persistenti dibattiti sul ciceronianismo che dividevano la società letteraria, opponendo, talora in modo pretestuoso, i sostenitori di un totale ossequio al modello ciceroniano ai fautori di un rapporto più aperto, dinamico e critico con la

divulgazione immediata del testo, prima dell'edizione a stampa, si giustificherebbe con una volontà di Giovio di schierarsi subito dalla parte dei "ciceroniani".

<sup>15</sup> M. ANTONII MAIORAGII *Decisiones XXV quibus M. Tullium Ciceronem ab omnibus Caelii Calcagnini criminationibus liberant*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1544 (non è noto il mese di edizione, da collocarsi entro la prima metà di quell'anno, visto il termine *ante quem* posto dalla data della lettera giraldiana). Le *Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis* di Calcagnini erano state per la prima volta pubblicate a Basilea (Robert Winter) nel 1538: vd. *infra, Appendice V, A, n. 4*.

tradizione<sup>16</sup>. Qui interessano, però, le osservazioni contenute nella seconda parte della missiva, scaturite dalle conseguenze della pubblicazione non autorizzata delle *Disquisitiones* sul *De officiis*. Giraldi riferisce come il suo maestro, sempre restio alla divulgazione dei propri testi (circostanza confermata anche da Musa Brasavola, *Appendice*, III 8), gli avesse confidato di essere stato particolarmente turbato dall'edizione di quella sua opera, concepita, come tante altre, come mero passatempo letterario e destinata alla fruizione di una cerchia ristretta di amici (lettera a Brasavola, *Appendice*, II 36-38); posizione che trova riscontro nell'epistola di Celio a Giovanni Langiaco premessa alle *Disquisitiones* stesse:

[...] Tametsi hoc ipsum quicquid est quod ad te mitto, tam sancte apud te adservatum iri opto, ut nullius in vocolas aut manus incur-

<sup>16</sup> Rinvio in proposito al commento alla lettera a Brasavola (GIRALDI, *Carteggio*, pp. 15-17 e 196-208), limitandomi qui a ricordare l'evoluzione del pensiero giraldiano in merito alla questione dell'*imitatio*: dopo aver manifestato la propria posizione "ciceroniana", in linea con la concezione di Paolo Cortesi e di Pietro Bembo (ivi, lett. 4 del 1532 a Celio Calcagnini, pp. 91-98), Giraldi, anche sulla scorta della *Super imitatione commentatio* di Calcagnini (cfr. ivi, *App.* III, pp. 473-485), porta a maturazione il concetto di imitazione come emulazione, autorizzando un atteggiamento antidogmatico, duttile, critico e selettivo nei confronti dei modelli. La lettera a Brasavola costituisce una fondamentale testimonianza di tali riflessioni. Per un inquadramento generale e una bibliografia più aggiornata sul tema dell'*imitatio* umanistica: V. FERA, *Dionisotti e il ciceronianismo*, in C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. FERA, con saggi di V. FERA e G. ROMANO, Milano, 5 Continents, 2003; V. FERA, *L' "imitatio" umanistica*, in *Il latino nell'età dell'Umanesimo*. Atti del Convegno. Mantova, 26-27 ottobre 2001, a cura di G. BERNARDI PERINI, Firenze, Olschki 2004, pp. 17-33; *Ciceronian controversies*, ed. by J. DELLANEVA, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library, 2007, pp. VII-XXXIX (e cfr. i testi delle dispute in lingua originale e con traduzione in inglese a fronte). Sempre attuali le osservazioni di R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 20-22.

rat, neve alio in sanctuario recondatur quam quo solent amicorum recondi munuscula, quae non ad speciem, sed ad significationem amoris dare solent, ut sint non precii ac fortunae, sed familiare tantum benevolentiae monumentum [...]»<sup>17</sup>.

Alla luce di questa affermazione, doveva apparire inopportuna l'edizione del testo, che, come Calcagnini aveva temuto<sup>18</sup>, scatenò la reazione di Maioragio; e tanto più inaccettabile doveva risultare la riedizione di quell'opera, proprio a cura degli amici stessi, all'interno degli *Opera aliquot*, sia pure corredata delle epistole che ne attestavano il carattere privato e, per così dire, ludico<sup>19</sup>. Occorrerà riflettere tuttavia sul fatto che

<sup>17</sup> Epistola a Giovanni Langiaco, in CALCAGNINI *Opera aliquot*, p. 252 (trad.: 'Del resto questa stessa opera che mando a te, di qualunque pregio sia, desidero sia destinata a essere così religiosamente custodita presso di te da non arrivare alla voce o alle mani di nessuno, e non sia riposta in altro luogo segreto se non in quello nel quale sogliono essere riposti i piccoli doni degli amici, che si sogliono dare non per formalità, ma in segno di amore, affinché siano testimonianza non di valore o di prosperità, ma soltanto manifestazione privata di affetto').

<sup>18</sup> Ivi: «Mitto igitur praefidentius fortasse quam oporteat *In Ciceronis libros De officiis Disquisitiones aliquot*, quas in gratiam Alberti Bendedei, viri gravis et spectatae prudentiae, proximis mensibus luseram; quod scribendi argumentum posset existimari invidiosum, si in eorum manus perveniret, qui parum candido animo aliena scripta metiuntur» (trad.: 'Pertanto invio, forse con più baldanza di quanto convenga, quelle *Disquisizioni* sui libri del *De officiis* di Cicerone, con le quali mi sono diletato nei mesi scorsi per compiacere Alberto Bendidio, uomo di autorevole e stimata saggezza; giacché il tema dell'opera potrebbe essere considerato odioso, se giungesse nelle mani di coloro che valutano gli scritti altrui con animo poco sereno').

<sup>19</sup> Sulla consuetudine ferrarese, riconducibile alla scuola di Guarino Veronese, delle *controversiae* «per ludum et per iocum» tipiche della didattica classica, si sofferma ALHAIQUE PETTINELLI, *Tra antico e moderno*, pp. 24-25, a proposito del *Progymnasma adversus literas et literatos* di Lilio Gregorio Giraldi (in LILII GREGORII GYRALDI *Operum quae extant omnium*, II, Basileae, per Thomam Guarinum, 1580, pp. 422-43: 422).

all'epoca del primo impianto della lettera – come si dirà – probabilmente Giraldi non conosceva ancora la consistenza degli *Opera aliquot* e non poteva sapere dunque che le *Disquisitiones* erano state riedite nella raccolta.

Il richiamo alla vicenda specifica delle *Disquisitiones* – di cui Giraldi difende comunque, contro Maioragio, il contenuto, ribadendo la liceità di una critica applicata con rigore e oggettività anche a un testo ciceroniano (*Appendice*, II 21-22) –, consentiva di riflettere sull'inopportuna divulgazione di testi rifiutati dal maestro e sulla necessità, al contrario, di pubblicare opere alle quali potesse legarsi con maggiore convenienza la sua fama: e ciò doveva suggerire implicitamente il fondamentale criterio che avrebbe dovuto essere perseguito nella selezione dei testi di Calcagnini. Nell'autografo dell'epistola risaltano, in effetti, alcune aggiunte marginali (*Appendice*, II 40, 22-25 e 43, 23-25: fig. 4 e 5) che contengono la segnalazione di due importanti inediti del maestro: un corposo commento alla sezione geografica della *Naturalis Historia* di Plinio e le glosse greche sulle tragedie di Sofocle. Opere di cui, nel frattempo, Giraldi aveva presumibilmente potuto constatare l'omissione negli *Opera aliquot*. Sulla questione del commento inedito a Plinio (oggi disperso) Giraldi insiste, con atteggiamento severo e risentito, nello scritto in margine al foglio con l'Indice degli *Opera aliquot* (*Appendice*, I 8), e ciò conferma un innegabile stretto rapporto tematico tra quest'ultimo e la lettera a Brasavola, suggerendo l'ipotesi che le integrazioni sopra indicate fossero state apportate proprio dopo la consultazione degli *Opera aliquot* e la presa d'atto delle opere mancanti. Poco soccorre, tuttavia, la cronologia dichiarata: l'epistola è datata «XVII kalendas iulii MDXLIII», mentre la raccolta di *Opera aliquot*, come recita il *colophon*, risulta stampata nel marzo 1544<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> «Basileae per Hier. Frobenium et Nic. Episcopium mense martio M.D.XLIII».

Non essendo verosimile che, ancora dopo circa quattro mesi, a Giraldi non fosse giunta eco dell'avvenuta pubblicazione di un'opera così importante per la cultura ferrarese, sembra improbabile che lo scopo della missiva, a quell'altrezza cronologica, potesse essere quello di dare un preventivo orientamento alle scelte editoriali. Ma proprio la sussistenza di due stadi redazionali, con integrazioni significative (quelle nel contesto dei paragrafi 40 e 43 sopra ricordati) connesse a una diretta conoscenza degli *Opera aliquot* e alla stesura dello scritto marginale (in particolare cfr. I 8-12), consente di precisare gli snodi della vicenda. A giudicare dal *ductus*, peraltro, anche la parte finale del testo della lettera (II 49, 5 e sgg.: fig. 6), recante la data, appare il frutto di una stesura posteriore (vd. *infra*, *Appendice*, *Nota ai testi*); è lecito pensare, dunque, che la lettera restò giacente nello scrittoio dell'autore, in una forma provvisoria, fino al momento della consultazione degli *Opera aliquot*. Due intenti, legati a due momenti diversi di riflessione, coesistono dunque in questa lettera: quello (iniziale), attestato dal primo impianto, di sostenere e incoraggiare l'impresa editoriale delle opere del maestro a cura di Brasavola (al quale Giraldi si rivolge amichevolmente e con parole di stima<sup>21</sup>: ad es. II 6, 2-3 e 40, 12-16); e quello (posteriore alla presa visione della raccolta svizzera) di denunciare velatamente la mancata divulgazione di opere importanti di Calcagnini. La lettera, destinata a restare inedita<sup>22</sup>, risulta accompagnata, nell'opuscolo ferra-

<sup>21</sup> Il rapporto di amicizia tra i due emerge, tra l'altro, dall'epistola scritta nel 1536 da Giraldi a Brasavola dopo la morte di Giovanni Manardi e Ludovico Bonaccioli (GIRALDI, *Carteggio*, lett. 14, pp. 129-31). Parole di stima sono espresse in una lettera al Calcagnini del 1535 (ivi, lett. 9, p. 112).

<sup>22</sup> Ciò risulta coerente con la personalità di Giraldi, sempre restio alle pubbliche dispute; per lo stesso motivo rimasero inedite le lettere legate alla polemica con Marco Antonio Antimaco (Ferrara, Biblioteca Comunale Arioste, Classe I, 331: cfr. GIRALDI, *Carteggio*, lett. 7 e 8) e quelle

rese che la tramanda, da un'epistola al funzionario estense Giovan Paolo Macchiavelli ("tribuno della plebe"): con quest'ultima missiva (vergata sul *verso* della carta che precede l'inizio della lettera a Brasavola: *infra, Appendice, Nota ai testi*), Giraldi dichiarava di voler far conoscere al "Gymnasio" ferrarese la propria posizione e il proprio impegno a tutela dell'onore di Calcagnini:

Petiisti a me, vir clarissime, pro affinitate et necessitudine nostra, ut quam ad Antonium Musam Brasavolam pro Coelio Calcagnino epistulam dederam, eam etiam tibi impertirem.

[...] tibi [...] persuade me nihil ullo unquam tempore praetermissurum quod ad Coelii honorem arbitrer attinere<sup>23</sup>.

Nessuna data compare in calce alla lettera al Macchiavelli, mentre l'epistola al Brasavola reca in fine, come osservato, la data luglio 1544. D'altra parte, per le loro caratteristiche materiali (tra le quali l'assenza delle piegature o delle tracce di timbro o ceralacca tipiche della corrispondenza effettivamente spedita) gli autografi di queste lettere devono considerarsi ve-

concernenti la disputa con Sperone Speroni (attestate da quattro copie manoscritte: cfr. GIRALDI, *Carteggio*, lett. 91-92), mentre restò anonimo l'opuscolo contenente una feroce critica alla *Canace* dello Speroni, ovvero il *Giuditio sopra la tragedia di Canace et Macareo*, edito a Lucca, Busdrago, 1550, attribuito dagli studiosi a Giraldi: C. ROAF, *A Sixteenth Century Anonimo: The Author of the «Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo»*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74; SPERONE SPERONI, *Scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace». «Giuditio» ed epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.

<sup>23</sup> GIRALDI, *Carteggio*, lett. 38, p. 209: 'mi hai chiesto, illustrissimo, in nome della nostra familiarità e parentela [la moglie di Giraldi apparteneva per parte di madre alla famiglia dei Macchiavelli], di far conoscere anche a te la lettera che ho indirizzato ad Antonio Musa Brasavola in difesa di Celio Calcagnini. [...] Stai sicuro che mai, in nessuna circostanza, trascurerò ciò che io ritenga sia conveniente all'onore di Celio'.

rosimilmente come minute: la data luglio 1544, dunque, suggerisce il testo riveduto e corretto, che presumibilmente Giraldi poi mise in pulito e inviò al Macchiavelli (ma allo stato attuale non si conosce attestazione di questa presunta copia).

La “postilla” agli *Opera aliquot* è animata dal medesimo spirito di difesa della memoria di Calcagnini; ma è improbabile che quanto Giraldi vergò sul margine dell'esemplare degli *Opera aliquot* potesse costituire, come è stato ipotizzato, la «seconda stesura» della lettera a Brasavola<sup>24</sup>. I due documenti – nonostante le informazioni e affermazioni in essi contenute in buona parte si integrino vicendevolmente – non sono sovrapponibili; e non solo per qualità ed estensione, ma anche per i diversi destinatari. Bersaglio polemico della lettera a Brasavola è Maioragio, al quale Giraldi si rivolge talora in seconda persona, con brusco e implicito passaggio allocutorio (*Appendice*, II 12-18); nella postilla (ovvero abbozzo di lettera indirizzata a un ignoto interlocutore<sup>25</sup>) è preso di mira lo stesso Brasavola. Sia la lettera che la postilla hanno, come si è os-

<sup>24</sup> Così suppone Donattini (*Cultura geografica*, p. 435), parafrasando parte del contenuto della postilla sulla scorta di Barotti.

<sup>25</sup> Non vi sono elementi per l'identificazione di questo potenziale interlocutore, ipotetico (e destinato a restare tale) forse anche per Giraldi stesso. Escludendo, ovviamente, i personaggi viventi citati nel contesto, come Bartolomeo Ferrino (1508-1545) e lo stesso Ercole II (*Appendice* I 10), si potrebbe supporre che Giraldi pensasse di rivolgere il proprio appello a uno dei letterati legati a Calcagnini, ma non direttamente coinvolti nella gestione della sua eredità: tra questi, ad esempio, Alberto Lollo (1508-1569), come Giraldi allievo di Calcagnini e socio dell'Accademia ferrarese degli Elevati (su cui V. GALLO, *Lollo, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2005, pp. 454-56). Il sodalizio tra i due emerge, tra l'altro, dall'epistola giraldiana edita quale premessa alla raccolta di orazioni dell'amico (ALBERTO LOLLIO, *Delle orationi*, Ferrara, Valente Panizza, 1563; in GIRALDI, *Carteggio*, lett. 107, pp. 381-83). Lettere di Calcagnini a Lollo sono edite in CALCAGNINI *Opera aliquot*, pp. 165-66 e 198 (datate rispettivamente 1537 e 1536).

servato, una struttura bipartita: la prima sezione della lettera e la prima sezione della postilla costituiscono una difesa di Calcagnini rispettivamente contro Maioragio e contro Giovio, mentre è comune alla seconda parte di entrambi i testi il tema dell'eredità di Calcagnini e delle sue disposizioni testamentarie. Le critiche di detrattori, come Giovio e Maioragio, costituirono, dunque, in entrambi i casi lo spunto per dimostrare il medesimo assunto, ovvero per sottolineare a quali attacchi e fraintendimenti fosse esposta una produzione, quella di Calcagnini, non interamente conosciuta, divulgata con criteri arbitrari e pertanto non opportunamente presentata in tutte le implicazioni e articolazioni. Tuttavia, a differenza della lettera, nella quale mai si citano gli *Opera aliquot*, l'annotazione vergata in margine all'*operum elenchus* (fig. 1) fornisce sicura attestazione di una reazione di rammarico di Giraldi nel constatare, con l'Indice alla mano, l'omissione di opere importanti e, di contro, la presenza di testi rifiutati da Calcagnini, come, appunto, le *Disquisitiones in libros Officiorum Ciceronis*.

Nessuna delle specifiche istanze avanzate da Giraldi traspare, di contro, dall'epistola nuncupatoria di Antonio Musa Brasavola a Ercole II d'Este<sup>26</sup>, premessa agli *Opera aliquot*. Nell'illustrare i presupposti del proprio lavoro, il curatore dichiara di aver seguito l'esigenza di divulgare testi che avrebbero rischiato altrimenti di essere perduti. Questa affermazione va misurata con le direttive contenute nel testamento di Calcagnini (4 maggio 1539)<sup>27</sup> e in altri documenti affini, di cui Antonella Ghignoli fornisce notizie dettagliate. Le disposizioni testamentarie di Calcagnini si intrecciano anzitutto con

<sup>26</sup> Vd. *infra*, Appendice III.

<sup>27</sup> Il testamento, dettato da Calcagnini al notaio Galeazzo Schivazappi due anni prima della morte, si conserva a Modena, Archivio di Stato, *Archivi di famiglie e di persone, Calcagnini d'Este*, b. 95, fasc. 13: GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 7, nota 1 (e pp. 23-27 per la descrizione del contenuto della busta 95).

quelle del suo alunno Giangirolamo Monferrato, al quale Calcagnini, che peraltro lo aveva adottato<sup>28</sup>, lasciò il compito di selezionare tra le proprie opere quelle compiute o quasi perfette e degne di essere raccolte in un volume da dedicare a Ercole II d'Este, e di distruggere tutte le altre<sup>29</sup>. Nel giorno stesso in cui Calcagnini faceva redigere il suo testamento, Giangirolamo Monferrato dettò le proprie volontà allo stesso notaio Galeazzo Schivazappi. Ma più conta il secondo testamento del Monferrato, del 1554, trådito insieme al primo<sup>30</sup>, con il quale il testatore, ormai in possesso degli scritti inediti di Celio, disponeva che essi, regolarmente inventariati, alla sua morte fossero devoluti ai frati del Convento di san Domenico di Ferrara<sup>31</sup>, ai quali Calcagnini aveva destinato la propria bi-

<sup>28</sup> L'atto notarile di adozione («creatio de egregio viro ser Ioannehieronimo Monferrato in nobili familia Calcagnina»), redatto dallo stesso Galeazzo Schivazappi e datato 18 marzo 1539, si conserva a Modena, Archivio di Stato, *Archivi di famiglie e di persone, Calcagnini d'Este*, b. 95, fasc. 18: GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», pp. 8-9, nota 3. Per notizie sui rapporti con il Monferrato, che viveva con la propria famiglia nella stessa dimora di Calcagnini: ivi, nota 4.

<sup>29</sup> Così si legge nel testamento (vd. GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 9): «[...] hoc onus imposuit praefatus dominus testator [*scil.* Calcagninus] predicto domino Ioanieronimo [...] ut ex omnibus ipsius domini testatoris conscriptionibus et compositionibus faciat delectum earum quę aut sunt perfectę aut quasi perfectę easque omnes transcribat et in unum volumen redactas dedicet et nomine ipsius domini testatoris donet illustrissimo et excellentissimo principi et domino, domino Herculi duci Ferrarię [...]. Cetera autem imperfecta conburi iussit et aboleri».

<sup>30</sup> Si conservano entrambi a Modena, Archivio di Stato, *Archivi di famiglie e di persone, Calcagnini d'Este*, b. 84, fasc. 18: GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 17, n. 25 e pp. 18-19.

<sup>31</sup> Cfr. GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 17. Il pregevole lavoro della Ghignoli approda, appunto, all'ordinamento dei documenti relativi a questa vicenda, e alla ricostruzione dell'inventario, il cui nucleo più antico deriva proprio dall'elenco del Monferrato.

biblioteca<sup>32</sup>. Dalle carte che costituiscono l'Inventario di Calcagnini risulta che 1187 volumi erano stati effettivamente consegnati ai domenicani il 29 maggio 1541, secondo le dichiarazioni di Carlo Capelino e frate Girolamo da Lodi<sup>33</sup>, ma altri libri risultano non consegnati ai frati o perduti<sup>34</sup>. La frequente genericità dei titoli inventariati non ha consentito in tutti i casi la sicura identificazione dei libri in elenco, tra i quali raramente si individuano opere di Calcagnini o esemplari da lui postillati<sup>35</sup>, e tanto meno sono possibili riscontri tra i dati provenienti dall'Inventario e le opere del ferrarese stampate o ristampate nella raccolta postuma.

Nella dedicatoria agli *Opera aliquot* del 1544 Brasavola dichiara, appunto, di aver osservato la volontà di Calcagnini di pubblicazione delle sue opere "compiute" da dedicare al duca Ercole II d'Este (vd. *Appendice*, III 12). Ma tra le righe egli informa pure di essersi preoccupato, insieme al Monferrato e a Giacomo Boiardo (nipote di Calcagnini), di pubblicare anche quelle opere che il maestro aveva isolato e nascosto «post scamna et scrinia» (ivi, 8, 9) e di salvarle dall'oblio e dalla distruzione, contravvenendo dunque alla disposizione testamentaria che esse dovessero essere ignorate e persino distrutte. Inoltre, come ricordato, ancora nel 1554 opere inedite e incompiute di Calcagnini si trovavano tra le mani di

<sup>32</sup> GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 10: «[...] reliquit monasterio et fratribus Praedicatorum sancti Dominici civitatis Ferrarię omnes et singulos libros quos tempore sue mortis reperietur habere ipse dominus testator [*scil.* Calcagninus] [...]».

<sup>33</sup> Sulla struttura e consistenza dell'Inventario, conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, *Archivi di famiglie e di persone, Calcagnini d'Este*, b. 95, fasc. 16: GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», pp. 27-70 e 279 (Tavola).

<sup>34</sup> Cfr. GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», pp. 39-62, per la deduzione che i libri appartenenti alla biblioteca di Calcagnini fossero in totale 1248.

<sup>35</sup> Cfr. oltre, *Appendice*, V, per le opere e i postillati di Calcagnini, in gran parte non compresi tra quelli inventariati o non identificabili.

Giangirolamo Monferrato, che ne disponeva il trasferimento ai Domenicani<sup>36</sup>, a dimostrazione che per più di dieci anni i *desiderata* di Calcagnini restarono in parte disattesi, forse anche per le difficoltà, attestate dalle stesse dinamiche interne all'allestimento degli Inventari, di ordinamento di un patrimonio librario molto corposo rispetto agli *standard* dell'epoca.

La voce di Giraldo, affidata allo scritto marginale, getta una luce sinistra sull'operato degli esecutori testamentari di Calcagnini. Egli denuncia, tra l'altro, l'appropriazione indebita da parte di Brasavola di un Plinio postillato e delle sfere astronomiche costruite dal cartografo Jacob Ziegler; sfere che Giraldo doveva conoscere bene (come si intuisce dalla precisazione – *Appendice*, I 9, 7 – che esse erano in cartone) e che erano state destinate, insieme ad altri strumenti e oggetti (tra i quali un prezioso orologio a pendolo) ai frati di s. Domenico<sup>37</sup>. Non sappiamo – osserva la Ghignoli – «che fine

<sup>36</sup> Per ipotesi sulla consistenza degli inediti di Calcagnini, annoverati insieme agli innumerevoli manoscritti della sua biblioteca: GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», pp. 16-17. Ivi, alle pp. 18-19 la Ghignoli riporta, inoltre, uno stralcio significativo del testamento del Monferrato del 1554 (c. 4<sup>v</sup>), dove il testatore esprime la sua preoccupazione per le opere che, per non precisati impedimenti, e nonostante il suo impegno e i suoi desideri, restarono fuori dagli *Opera aliquot*. L'attività di Monferrato di divulgazione delle opere di Calcagnini è pure attestata da qualche sua copia: in particolare del *De rebus aegyptiacis commentarius* (eseguita nel 1542 e conservata presso la Biblioteca Estense, *Fondo Campori*, 292 [Gamma 2 9]: *Appendice*, V, A, n. 3) o dell'*Aureorum numismatum Elenchus* (Modena, Biblioteca Estense, Alpha T. 6, 16: *Appendice*, V, C, n. 2), che è l'ultima opera cui Calcagnini si dedicò prima di morire.

<sup>37</sup> Come si legge nella continuazione del passo del testamento citato sopra, nota 32: «[...] una cum omnibus et singulis instrumentis mathematicis et duabus sferis et globum caelestium constellationum manu factis excellentissimi domini Jacobi Ziegleri Germani, et horologium ipsius domini testatoris cum capsula turrita cum onere, gravamine et restrictione [...]» (GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 10). Sull'amicizia tra Calcagnini e Jacob Ziegler (che l'umanista ferrarese conobbe in Ungheria durante la

abbiano fatto gli strumenti e l'orologio»<sup>38</sup>; ma, almeno per quanto riguarda le sfere astronomiche, la nota giraldiana ne attesta la collocazione impropria, a distanza di pochi anni dalla morte di Calcagnini, a casa Brasavola. Sulla vicenda del Plinio studiato da illustri umanisti, di cui Giraldi – *Appendice*, I 10-12 – segnala tutti i passaggi di mano e di proprietà (da Tito ed Ercole Strozzi, a Lelio Cosmico, a Pietro Bembo, a Bonaventura Pistofilo a Bartolomeo Ferrino e infine a Celio Calcagnini), l'indagine è tutta da fare, dato che allo stato attuale l'esemplare non è stato identificato<sup>39</sup>. Giraldi lamentava che quell'importante volume, destinato da Calcagnini per testamento alla *libreria* del convento di s. Domenico per la pubblica fruizione, venisse riservato a un uso privato (*Appendice*, I 12, 19-20: «sibi tantum suisque adservat»), ma la preoccupazione principale riguardava quelle opere inedite di Celio rimaste fuori dalla compagine a stampa degli *Opera aliquot*, alla mercé di potenziali plagiatori, che Giraldi, quale fedele allievo, si dichiarava eventualmente pronto a denunciare. Nella postil-

sua missione del 1517 al seguito del cardinale Ippolito d'Este e che successivamente invitò a insegnare a Ferrara), rinvio (anche per la relativa bibliografia e per il richiamo agli interessi astronomici di Calcagnini e alla sua conoscenza delle teorie copernicane) a DONATTINI, *Cultura geografica*, pp. 432-36. Per la presenza nella biblioteca di Calcagnini di volumi rappresentativi della cultura scientifica tedesca dei primi decenni del secolo XVI: D'ASCIA, *Erasmismo e cultura*, p. 24.

<sup>38</sup> GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», p. 13. A «belli strumenti et globbi mathematici e un grande horologio» fa riferimento Giangirolamo Monferrato nel suo testamento del 1554 (cit. *ivi*, p. 19).

<sup>39</sup> Nessun elemento utile si ricava in proposito dai volumi pliniani elencati nell'Inventario pubblicato dalla Ghignoli («*Chartacea supellex*», *ad indicem*), né dal repertorio di M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005, né dalla miscellanea su *La «Naturalis historia» di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di V. MARAGLINO, Bari, Cacucci Editore, 2012. Un cenno a questo Plinio postillato in un'epistola di Calcagnini a Bonaventura Pistofilo (*Opera aliquot*, p. 184).

la l'accurata riprovazione della condotta di Brasavola (il quale, tenendo presso di sé le *Adnotationes* pliniane sottraeva agli studiosi un prezioso materiale erudito) sostituisce la più bonaria constatazione contenuta nella lettera e l'invito a una prossima pubblicazione:

*Appendice*, I 8, 1-2 [fig. 3]:

[...] maxime doleo, quod ipsius Coelii in Plinium adnotationes apud Brasavolum delitescant [...].

*Appendice*, II 40, 22-25 (aggiunta in margine) [fig. 4]:

illaque apud te [*scil.* Brasavolum] sunt, quod tum mihi saepius dixit, quae XV libris, VII scilicet in Geographiam, reliquis vero in universam eius historiam, annotaverat.

*Appendice*, II 43, 23-25 (aggiunta in margine) [fig. 5]:

[...] tuque ea, quae apud te sunt, una cum graecis illis in Sophoclis tragoedias glosematis, ede, obsecro.

Giraldi, davanti all'Indice degli *Opera aliquot*, rifletteva dunque su qualità e limiti della selezione delle opere del maestro, rilevando come l'esclusione (e occultamento) di una parte importante degli inediti recasse un grave danno alla società letteraria (*Appendice*, I 13).

Sulla questione occorre ricordare le perplessità di Barotti, il quale, mentre aveva considerato rilevante e motivata la posizione giraldiana in difesa di Calcagnini contro Giovio e Maioragio<sup>40</sup>, dichiarò inaffidabile, in quanto non sorretta da prove documentate e non accompagnata da conseguenti iniziative, l'accusa di mancanza di riguardo e addirittura di furto rivolta da Giraldi a Brasavola (tenuto conto anche della dedizione di quest'ultimo nei confronti del maestro)<sup>41</sup>. Si potrebbe osser-

<sup>40</sup> BAROTTI, *Memorie istoriche*, I, pp. 294-95.

<sup>41</sup> Ivi, II, pp. 118-19: «Ma non posso io persuadermi che il Brasavola scolaro del Calcagnini come il Giraldi, e di più suo amicissimo avesse si po-

vare, di contro, che Giraldi valutava dal proprio punto di vista l'operato di Brasavola, registrandone gli esiti contrari alle aspettative – probabilmente con l'intimo rammarico di non aver ricevuto anch'egli l'incarico di esecutore testamentario –, e che proprio l'assenza di documenti a sostegno dei propri sospetti lo inducesse alla prudenza e al silenzio. E d'altra parte non ci sono motivi per credere che ritardi o disguidi nella gestione del patrimonio di Calcagnini fossero imputabili a una presunta mala fede di Brasavola<sup>42</sup>. Ma al di là di possibili illusioni, sempre prive di senso nell'ambito di ricostruzioni storico-culturali, è pur vero che la situazione non limpida dei beni e dei libri di Calcagnini, delineata con preoccupazione da Giraldi, e confermata dal testamento di Giangirolamo Monferrato, oggi trova riscontro nella documentazione pubblicata dalla Ghignoli, per i vuoti relativi proprio alle opere composte da Calcagnini. Infatti, a distanza di quasi cinque secoli, il problema sollevato da Giraldi è ancora aperto e le opere di Calcagnini quasi tutte da riscoprire, studiare e divulgare in edizioni moderne: una sfida notevole per gli studi umanistici.

co a cuore la fama di lui, che ne usurpasse o ne occultasse tanti scritti, se fossero stati in punto di uscire in stampa con lode; e molto meno poi che il Brasavola, uomo dottissimo e ben costumato, avesse avuto in animo di ornarsi delle ricchezze altrui [...]. Se [Giraldi] ne avesse avuta una probabile [prova] solamente, non sarebbesi contentato di lasciarne in iscritto una segreta memoria sul margine di una pagina».

<sup>42</sup> Non «malitia», ma «ignorantia aut ignavia» Giraldi attribuisce, del resto, a chi ha “occultato” tanti inediti di Calcagnini (*Appendice II* 43, 21-23). Cfr. anche DONATTINI, *Cultura geografica*, pp. 447-48. E Giangirolamo Monferrato, nel testamento del 1554 sopra citato (nota 36), fa riferimento a qualche «iusto impedimento» e «honesto rispetto», per i quali alcune opere di Calcagnini non poterono confluire negli *Opera aliquot*, e, proprio per evitare che esse si perdessero o che qualcuno potesse appropriarsene, egli ne disponeva il lascito ai Domenicani (GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*», pp. 18-19).

APPENDICE

Per le varie sezioni in Appendice si adottano le seguenti abbreviazioni bibliografiche:

Studi:

AGUZZI - BARBAGLI 1985 = D. AGUZZI - BARBAGLI, *Celio Calcagnini of Ferrara*, in *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance Reformation*, edd. G. BIETENHOLZ and T. B. DEUTSCHER, I (A-E), Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 1985 (re-printed 1995), pp. 242-43.

ALHAIQUE PETTINELLI 1991 = R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991.

ALLEGRETTI 2006 = P. ALLEGRETTI, *Dante Alighieri (Florence 1265- Ravenna 1321)*, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, a cura di M. JEANNERET e M. NATALE, Genève, Skira, 2006, pp. 40-43.

ANTONELLI 1884 = G. ANTONELLI, *Indice dei manoscritti della civica Biblioteca di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1884.

BALSAMO 2007 = J. BALSAMO, *De Dante à Chiabrera. Poètes italiennes de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, avec la collaboration de F. TOMASI, préface de C. Ossola, 2 vol., Genève, Droz, 2007, I, scheda n. 9, pp. 33-36.

BONAZZA 2004 = M. BONAZZA, *I manoscritti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio custoditi alla Biblioteca Comunale Ariosteia di Ferrara*, in «*In vaghissima scena et in lucidissimo specchio, le varie maniere del viver humano*». *Libri e documenti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio presso la biblioteca Ariosteia*, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 17-32.

BREEN 1955 = Q. BREEN, *Nizolius' «Defensiones... contra Disquisitiones C. Calcagnini»*, «*Rinascimento*», 6 (1955), pp. 195-208.

*Ciceronian Controversies* = *Ciceronian Controversies*, ed. by J. DELLANEVA, Cambridge, Mass. - London, The I Tatti Renaissance Library, 2007, pp. 126-81 (e 261-69 per le relative note di commento).

CASTELLI 1995 = «*In supreme dignitatis...*». *Per la storia dell'Università di Ferrara (1391-1991)*, a cura di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 1995.

CIGNOLO 2000 = C. CIGNOLO, *Per la storia del testo di Terenziano Mauro: le annotazioni manoscritte di Celio Calcagnini*, in *Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance. Proceedings of a Conference Held at Erice, 16-23 October 1997 as the 11th Course of International School for*

*the Study of Written Records*, a cura di M. DE NONNO, P. DE PAOLIS e L. HOLTZ, II, Cassino, Louis, 2000, pp. 701-18.

CURTI 2017 = E. CURTI, *Introduzione* a CALCAGNINI 2017, pp. 5-27.

DANZI 2005 = M. DANZI, *La biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.

DANZI 2012 = M. DANZI, *Dante a Ferrara. Le glosse di Celio Calcagnini alla «Commedia» aldina del 1502*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. DANZI e R. LEPORATTI, Genève, Droz, 2012, pp. 499-518.

DE FAVERI 2002 = L. DE FAVERI, *Le traduzioni di Luciano in Italia nel XV e XVI secolo*, Amsterdam, Hakkert 2002.

DILIBERTO 2013 = O. DILIBERTO, *Celio Calcagnini, umanista del Sedicesimo secolo e giurista "dimenticato"*, «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti» (s. III), 85 (2012-2013), pp. 13-25.

DONATTINI 2000 = M. DONATTINI, *Cultura geografica ferrarese del Rinascimento*, in *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, a cura di A. PROSPERI, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 407-58.

EDIT16 = *Censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*, online.

FERA 1988 = V. FERA, *Polemiche filologiche intorno allo Svetonio del Beroaldo*, in *The Uses of Greek and Latin. Historical Essays*, ed. by A. C. DIONISOTTI, A. GRAFTON e J. KRAYE, London, The Warburg Institute - University of London, 1988, pp. 71-87.

FORTINI 2000 = L. FORTINI, *Ariosto lettore di storie ferraresi*, «Studi e testi italiani», 6 (2000), pp. 147-70.

FRASSO 1991 = G. FRASSO, *Per Lodovico Castelvetro. 1. Autografi dimenticati di Lodovico Castelvetro*, «Aevum», LXV, 3 (1991), pp. 453-78.

GARBERO ZORZI - SERAGNOLI 1991 = E. GARBERO ZORZI - D. SERAGNOLI, *Lo Studio e lo spettacolo in Ferrara Estense*, in *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello Studio ferrarese*, a cura di P. CASTELLI, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 307-30.

GARDINI 2018 = N. GARDINI, *Introduzione* a CALCAGNINI 2018, pp. 5-36.

GHIGNOLI 2016 = A. GHIGNOLI, «*Chartacea supelles*». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2016.

GRAFTON 2001 = A. GRAFTON, *Bring Out Your Dead: The Past As Revelation*, Cambridge, Mass., 2001.

GUERRIERI online = E. GUERRIERI, *Caelius Calcagninus (n. 17-9-1479, m. 24-4-1541)*, in *Mirabile. Archivio generale della cultura medievale / Digital Archives for Medieval Culture -online*. <http://www.mirabileeb.it/calma/caelius-calcagninus-n-17-9-1479-m-24-4-1541/820>

GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Hiersemann, Leipzig, Stuttgart, 1915-2003, 11 vol.

HUTTON 1935 = J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca - New York, Cornell University Press – London, Humphrey Milford, Oxford, University Press, 1935.

ISTC = *Incunabula Short title Catalogue* (British Library).

LAUVERGNAT - GAGNIÈRE 1988 = C. LAUVERGNAT - GAGNIÈRE, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988.

LAZZARI 1936 = A. LAZZARI, *Un enciclopedia del sec. XVI: Celio Calcagnini*, «Atti e memorie della Deputazione ferrarese di Storia patria», 30 (1936), pp. 83-164.

LUCIOLI 2012 = F. LUCIOLI, *Il paradosso dell' "ekphrasis". Celio Calcagnini e il «Laocoonte di Jacopo Sadoletto*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, a cura di A. BENISCELLI, Q. MARINI e L. SURDICH, Associazione degli Italianisti, Congresso Nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010, Genova, Università di Genova, 2012 (online: [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Lucioli%20Francesco\\_1.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Lucioli%20Francesco_1.pdf)).

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973 = V. MARCHETTI - A. DE FERRARI - C. MUTINI, *Calcagnini, Celio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1973, pp. 492-98.

MAZZATINTI 1983 = MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, III, Forlì, Bordiniani, 1983.

MISSERE - MISSERE FONTANA 1993 = G. MISSERE - F. MISSERE FONTANA, *Una silloge numismatica del secolo XVI. Celio Calcagnini e la Raccolta Estense*, Modena, Aedes Muratoriana, 1993.

MISSERE FONTANA 1993-1994 = F. MISSERE FONTANA, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari del Cinquecento*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», s. VII, 11 (1993-1994), pp. 213-56.

MORESCHINI 1991 = 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, pp. 168-88.

MORESCHINI 1995 = C. MORESCHINI, *Aspetti dell'attività letteraria di Celio Calcagnini*, in CASTELLI 1995, pp. 155-72.

PRANDI 1994 = S. PRANDI, *Celio Calcagnini, Ortensio Lando e la prosa morale degli apologhi*, «Schede umanistiche», 1 (1994), pp. 83-93.

RAGAZZINI 1962 = V. RAGAZZINI, *Un saggio "tumultuario" dell'eloquenza religiosa di Celio Calcagnini*, «Quaderni. Biblioteca Vincenzo Monti di Fusignano», VI (1962), pp. 22-37.

RAMOS MALDONADO 2018 = S. I. RAMOS MALDONADO, «*De terrae odore*»: una epistola latina de Celio Calcagnini sobre un pasaje controvertido de crítica

*textual en Plinio el Viejo y Cicerón*, «Ágora. Estudios Clásicos em Debate», 20 (2018), pp. 173-99.

RONCAGLIA 1937 = A. RONCAGLIA, *La questione matrimoniale di Enrico VIII e due umanisti italiani contemporanei*, «Giornale storico della letteratura italiana», 110 (1937), pp. 106-19.

USTC = *Universal Short Title Catalogue* - online.

RICCIARDI 1983 = R. RICCIARDI, *Conti (Comes Maioraggius), Antonio Maria (Marcus Antonius)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, pp. 359-64.

SANDROLINI 2004 = A. SANDROLINI, *Un inedito umanistico sul mito di Prometeo*: [Introduzione a] CALCAGNINI 2004, pp. 1-8 (online).

TONDO 1995 = L. TONDO, *Celio Calcagnini, l'uomo e l'umanista*, in CASTELLI 1995, pp. 173-83.

WEINBERG 1970 = B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, Bari, Laterza, 1970.

#### Edizioni:

CALCAGNINI *Opera aliquot* = CAELII CALCAGNINI *Opera aliquot*, Basilea, Froben, 1544.

CALCAGNINI 1936 = CELIO CALCAGNINI, *Il cielo sta fermo e la terra si muove, ossia del perenne moto della terra*. Traduzione di Virgilio Mattioli, Ferrara, Tipografia Sociale, 1936 (estratto da «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia patria», XXX, pp. 167-92).

CALCAGNINI 1990 = CAELII CALCAGNINI *Descriptio silentii*, in CELIO CALCAGNINI - CELIO MALESPINI - GIUSEPPE BATTISTA - PIO ROSSI, *Elogio della menzogna*, a cura di S. S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 1990 (testo in traduzione italiana, pp. 31-50).

CALCAGNINI 2004 = CAELIO CALCAGNINI, *Epitoma super Prometheo et Epimetheo*. Introduzione, testo latino e traduzione a cura di A. SANDROLINI, «Engramma», 30 (gennaio/febbraio 2004) - online.

CALCAGNINI 2017 = CAELII CALCAGNINI *Equitatio*, in E. CURTI, *Una cavalcata con Ariosto. L'«Equitatio» di Celio Calcagnini*, Ferrara, Ferrara Arte, 2017, pp. 29-97.

CALCAGNINI 2018 = CELIO CALCAGNINI, *L'ombra o sul cammino della virtù*, Introduzione e traduzione di N. GARDINI. Note di N. GARDINI e I. OTTRIA. Testo latino a cura di I. OTTRIA e L. ZIPOLI, Pisa, Pacini Fazzi, 2018 [= CALCAGNINI *De profectu*].

CALCAGNINI 2018<sup>1</sup> = *Celius Calcagninus Camillo Vistarino epistola* [*Opera aliquot*, pp. 53-54], in RAMOS MALDONADO 2018, pp. 187-93.

#### GLI OPERA ALIQUOT E L'EREDITÀ DI CALCAGNINI

ERASMO 1906-1958 = DES. ERASMI ROTERODAMI *Opus epistolarum*, denuo recognitum et auctum per P. S. ALLEN, Oxford, In typ. Clarendoniano, 12 vol. (IX-XII, edd. H. M. ALLEN e H. W. GARROD, XII, *Indici*, by B. FLOWER and E. ROSENBAUM), 1906-1958.

ERASMO, *Adagia* = ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia*, ed. a cura di E. LELLI, con traduzione italiana a fronte, Milano, Bompiani, 2013.

GIRALDI 1537 = CINTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI *ferrariensis de obitu divi Alfonsi estensis principis invictiss. Epicedion. Hercules Estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lili Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, Ferrariae, ex Francisci Roscii ferrariensis libraria officina, 1537.

GIRALDI 1540 = CINTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI *Poematia*, Basilea, Robert Winter, 1540.

GIRALDI 1996 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996.

#### Sigle utilizzate

BAV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Cambridge, Mass., HU, HL = Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library  
Ferrara, BCA = Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea  
Firenze, BNC = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale  
Forlì, BC = Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi  
Iesi, BC = Iesi, Biblioteca Comunale  
Lugo, BC = Lugo (Ravenna), Biblioteca Comunale F. Trisi  
Modena, AS = Modena, Archivio di Stato  
Modena, BE = Modena, Biblioteca Estense Universitaria  
Paris, BN = Paris, Bibliothèque Nationale  
Parma, BP = Parma, Biblioteca Palatina  
Reggio Emilia, BC = Reggio Emilia, Biblioteca Comunale Antonio Panizzi  
Salzburg, UB = Salzburg, Universitäts Bibliothek  
Venezia, BNM = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana  
Washington, C, FSL = Washington, District of Columbia, Folger Shakespeare Library.

SUSANNA VILLARI

## NOTA AI TESTI

### Testimoni

I. Forlì, BC, Raccolte Piancastelli, Sez. Aut., Sec. XII-XVIII, Busta 25, *ad vocem* Giraldi Giovan Battista (scritta autografa giraldiana in margine a CALCAGNINI *Opera aliquot*, c. a3r: vd. *supra*, nota 9 e fig. 1-3).

Ringrazio la dott.ssa Antonella Imolesi per l'indicazione della segnatura attuale del documento (che sostituisce quella utilizzata in GIRALDI 1996, pp. 32 e 207, nota 1) e per avermi autorizzato a pubblicare in questa sede la riproduzione fotografica inviata (vd. fig. 1-3).

II. Ferrara, BCA, ms. Classe I 377, 9 (vd. BONAZZA 2004, pp. 24-27).

L'opuscolo costituisce la nona unità codicologica del composito Classe I 377, costituito da 12 fascicoli autonomi posseduti e legati insieme da Gian Andrea Barotti (del quale ciascuna unità reca il timbro di possesso), e da due fogli finali aggiunti successivamente (unità 13). L'unità 9 consta di 14 carte (mm 212 x 152) e, secondo la cartulazione progressiva a cifre arabe inserita a lapis nell'intero codice da Mirna Bonazza nel 2004, occupa le cc. 68r-81v (corrispondenti alle carte non numerate 1r-14v). Sono bianche le cc. 1v, 2r [= 68v, 69r] e la c. 14v [= 81v]. La c. 1r [= 68r] introduce l'intero fascicolo con la scritta autografa *Meae, et aliorum orationes*, sebbene le carte contengano soltanto scritti giraldiani, ovvero una lettera a Giovan Paolo Macchiavelli, a c. 2v [= 69v], e una lettera ad Antonio Musa Brasavola [cc. 3r-14r = 70r-81r]: cfr. GIRALDI 1996, lett. 37 e 38, pp. 196-20. Sono grata alla dott.ssa Bonazza per il tempo dedicatomi per confermare e chiarire, con il codice alla mano, alcune caratteristiche materiali del fascicolo, utili per ricostruire più adeguatamente ragioni e tempi di scrittura. Sebbene (a causa della fitta rilegatura settecentesca) non sia possibile accertare il tipo di fascicolatura, alcuni indizi fanno presupporre che si tratti di 7 fogli ripiegati e inquadernati l'uno dentro l'altro, con corrispondenza delle cc. 1 / 14, 2 / 13, 3 / 12, 4 / 11, 5 / 10, 6 / 9, 7 / 8. Si tratta di un dettaglio significativo, compatibile con l'ipotesi che il foglio comprendente le cc. 1/14 [= 68 / 81] sia stato sostituito. La parte finale della lettera autografa a Brasavola [c. 14r = 81r] evidenzia, infatti, un *ductus* diverso rispetto a quello che caratterizza il resto del fascicolo (vd. *supra*, p. 15 e fig. 6), senza peraltro che vi sia soluzione di continuità con il contenuto della c. 80v. Quest'ultima si chiude con «hac verborum» e con la parola di richiamo «impuritate», termine con cui

si apre il *recto* della carta successiva (81r, *inc.*: «impuritate dum») [cfr. *infra*, *Appendice*, II 48, 4-5]. La modifica del *ductus* in un contesto di scrittura continua sul piano concettuale può trovare spiegazione in una tardiva sostituzione del foglio, che avrebbe potuto essere effettuata senza alterare il resto del fascicolo, dato che la c. 14 [= 81] costituisce la seconda metà del foglio comprendente la c. 1 [= 68] il cui *recto* contiene il titolo generale e il cui *verso* è bianco. Tra l'altro, come osservato da Mirna Bonazza, l'esterno del medesimo foglio [cc. 1r-14v = 68r-81v] risulta scurito dall'esposizione alla luce, fungendo da "coperta" dell'opuscolo o costituendo la coperta di altro quaderno, da Giraldi poi prelevata e utilizzata come foglio bianco per vergare la nuova redazione del finale della lettera.

III. Antonio Musa Brasavola, epistola dedicatoria a Ercole II d'Este, in CALCAGNINI, *Opera aliquot*, c. a2r-v.

\*\*\*

### Criteria di trascrizione

Per la trascrizione dei testi seguenti si adottano criteri conservativi. Gli interventi si limitano allo scioglimento delle abbreviazioni, alla distinzione di *u* da *v*, alla resa di *ij* con *ii* e, ove necessario, all'adattamento secondo l'uso moderno dell'interpunzione e delle maiuscole.

\*\*\*

I. [In margine agli *Opera aliquot*: Forlì, BC]

[1] Cinthius Joannes Baptista Gyraldus.

[2] Hunc titulum tamquam ineptum damnat Jovius in *Elogio* quod in Coelium inscripsit. [3] Coeterum titulus hic, *Epistolicarum quaestionum*, non adeo displicuit probatis auctoribus, quin Varro hoc titulo epistulas suas non ornarit. [4] Ut vero rem tibi testimonio firmem, afferam quae a Gellio dicuntur libro 14°, cap. 7°, cuius haec sunt verba: «eum librum commentarium quem super ea re Pompeio fecerat periisse Varro ait in literis quas ad Oppianum dedit, quae sunt in libro *Epistolicarum Quaestionum* quarto»<sup>43</sup>, et cetera. [5] Item idem Gellius libro XX, XI capite ostendit hunc eundem titulum a probatis auctoribus suis vigiliis impositum<sup>44</sup>. [6] Quo miror hunc Iovium, qui se totius eruditionis gnarum profitetur, tam inepte pro eo titulo in Coelium, virum eruditissimum, stilum exercuisse. [7] Sed quoniam hac de re ad Iovium binas ternasve literas dedi<sup>45</sup> quibus ostendi ipsum iniuria Coelium accusasse, hac in re nunc ulterius progrediendum non censui.

[8] Illud tamen maxime doleo, quod ipsius Coelii in Plinium adnotationes apud Brasavolum delitescant: in eis enim Coelius quantum ingenio et eruditione valeret egregie demonstrat, in

17 non] *agg. in interl.*      18 ipsius] *corr. da illius*

<sup>43</sup> Gellio, *Noct. Att.*, XIV 7 3.

<sup>44</sup> Il passo corrisponde a *Praef.* 9-10, secondo le correnti edizioni moderne (cfr. ad es. AULO GELLIO, *Le notti attiche*, a cura di G. BERNARDI PERINI, Torino, Utet, 1992). Valido tuttavia il rinvio al libro XX, cap. XI, in base alla scansione attestata da buona parte dell'antica tradizione manoscritta e a stampa, nella quale gli stessi contenuti della *praeformatio* costituiscono il capitolo finale (XI); ciò si registra, ad esempio, in molte edizioni quattro-cinquecentesche, a partire dalla prima, curata da Andrea Bussi (Roma, Sweynem e Pannartz, 1469, cc. 200r-201v), dove peraltro la ru-

I.

[1] Giovan Battista Giraldi Cinthio

[2] Giovio, nell'*Elogio* a Celio, condanna questo titolo come sconveniente. [3] Tuttavia questo titolo, *Epistolicarum quaestionum*, ad autorevoli scrittori non dispiacque a tal punto che Varrone non ornasse con tale titolo le sue epistole. [4] In verità, per confermarti il fatto con una testimonianza, citerò quanto è detto da Gellio nel libro 14<sup>o</sup>, cap. 7<sup>o</sup>, le cui parole sono queste: «che quel commentario che aveva composto su tale argomento per Pompeo fosse andato perduto lo dice Varrone nelle lettere che dedicò ad Oppiano, le quali si trovano nel quarto libro delle *Epistolicae Quaestiones*»<sup>43</sup>, ecc. [5] E così pure il medesimo Gellio, nel libro XX, capitolo XI, dimostra che questo stesso titolo era stato assegnato da scrittori autorevoli alle loro *vigilie*<sup>44</sup>. [6] Per cui mi meraviglio che questo Giovio, il quale si dichiara dotto in tutti i settori del sapere, tanto sconvenientemente, a proposito di quel titolo, abbia esercitato il suo stilo contro Celio, uomo eruditissimo. [7] Ma poiché a tal proposito ho mandato a Giovio due o tre lettere<sup>45</sup> nelle quali ho dimostrato come egli a torto abbia biasimato Celio, non ho ritenuto di dover ora proseguire ulteriormente su questo argomento.

[8] Tuttavia mi dispiace soprattutto il fatto che le annotazioni su Plinio di Celio si nascondano presso Brasavola: in fatti

brica segnala la funzione prefatoria di quest'ultimo capitolo («Auctoris tanquam praefationis admonitio in operis totius summa de noctium ordine»). Sulla questione filologica della varia collocazione della *praefatio* è utile il rinvio a S. MARTINELLI TEMPESTA, *Guarino e il restauro dei "graeca" in Aulo Gellio*, «Studi medievali e umanistici», XIV (2016), pp. 337-429: in particolare pp. 340-41, nota 2, e pp. 346-53 (per i primi risultati di una sistematica *recensio* dei testimoni manoscritti di età medievale e umanistica, classificati anche in base alla posizione o assenza della *Praefatio*).

<sup>45</sup> Le lettere non sono state rintracciate.

eis enim omnes eruditionis suae thesauros effuderat, sed, cum in Brasavoli manus inciderint ipseque eas occuluerit (quamquam mihi fassus est se septem libros earum quae in Geographiam Plinii Caelius conscripserat apud se habere), gloriae Coelii plurimum detract<um> fuit. [9] Erant praeterea 5 apud ipsum Coeliu<m> Saturni, Iovis et omnium aliorum planetarum orbis et sphaerae, ex cartonio (sic enim appellant) confectae, cura et studio Joannis [scil. Jacobi] Cieglerii, quae ad planetarum theorica attinebant, quae omnes etiam Brasavolo cessere. [10] Item et Plinius ille, qui antea fuerat Titi et 10 Herculis Strociae, in quo corrigendo multum ellaborarunt viri illi eruditissimi, tum etiam Cosmicus, Petrus Bembus, Bonaventura Pistophilus, et alii; [11] quem Bartolomaeo Ferrino, Principis scriba<e> et ingenio liberali et ad bonas artes maxime pronus, ipse Pistophilus una cum omni bibliotheca ex testamento reliquit, Ferrinus vero Coelio dono dedit. [12] 15 Antonius, autem Brasavolus de quo supra, cum omnem Coelii bibliothecam, heredum Coelii ignoratione – tum pene pueri erant –, pro arbitrio evolverit, castigatissimum hunc Plinium ad bibliothecam suam deduxit, et sibi tantum suisque adservat, 20 una cum multis aliis Coelii lucubrationibus annotationibusque tum graecis tum latinis. [13] Quarum sane rerum nescio an dicam direptione vel occultatione (ut rem voce non satis latina planius explicem<sup>46</sup>) res literaria magnam iacturam fecit, et

11 corrigendo] *corr. da* in corrigendo    15 una ... bibliotheca] *agg. interl.*  
 18 bibliothecam] *corr. da* bibliothecam    19 pro arbitrio] *corr. da* ipse pro arbitrio

<sup>46</sup> Nonostante l'uso si riscontri, con questa stessa accezione, in Cicerone (*De fin.* 1 2 73, *De nat. deor.* 1 2 127; *Ep. ad Att.* 9 13 5), il termine non era evidentemente percepito come propriamente latino. Ciò è forse imputabile alla mancata registrazione della voce nei lessici medievali (ad es. Ugucione e Papias) e persino in uno dei lessici più diffusi nel Cinquecento, quello di Mario Nizolio, edito per la prima volta nel 1535 e diffuso in forma ampliata con il titolo di *Thesaurus ciceronianus*. Ho consultato

in esse Celio aveva dimostrato egregiamente quanto valesse in ingegno ed erudizione, in esse aveva profuso tutti i tesori della sua erudizione, ma non appena esse caddero nelle mani di Brasavola, ed egli le nascose (sebbene mi confessò di conservare presso di sé i sette libri dei commenti che Celio aveva scritto sulla Geografia di Plinio), moltissimo fu sottratto alla gloria di Celio. [9] Si conservavano anche presso lo stesso Celio globi e sfere, di Saturno, di Giove e di tutti gli altri pianeti, realizzati in cartone (così infatti lo chiamano) grazie all'impegno e alla diligenza di Giovanni Ziglero, che riguardavano le teorie sui pianeti; cose che pure passarono tutte a Brasavola. [10] E parimenti quel Plinio, che prima era stato di Tito ed Ercole Strozzi, nel correggere il quale molto si affaticarono quegli uomini eruditissimi, e poi anche Cosmico, Pietro Bembo, Bonaventura Pistofilo e altri; [11] quel Plinio che lo stesso Pistofilo, insieme con tutta la biblioteca, lasciò per testamento a Bartolomeo Ferrino, segretario del Principe, sia di ingegno liberale sia soprattutto incline alle buone arti, e Ferrino in verità diede in dono a Celio. [12] Ma Antonio, cioè il sopracitato Brasavola, quando, in modo arbitrario, portò via l'intera biblioteca di Celio, all'insaputa degli eredi di Celio – allora erano quasi bambini –, condusse nella propria biblioteca questo castigatissimo Plinio, e lo tiene solo per sé e per i suoi, insieme a molti altri lavori e annotazioni di Celio, sia in greco che in latino. [13] E davvero con questo, non so se dire saccheggio o occultamento (per spiegare il fatto più chiaramente con un termine non adeguatamente latino<sup>46</sup>) di tali opere, la società letteraria

l'edizione del 1544 (*Latinae linguae Dictionarium sive de latinorum verborum omnium scientia Liber, cum synonymorum contrariorumque explicatione, quae sic inscribuntur: Marii Nizolii Brixcellensis Observationes latinorum verborum in opera M. T. Ciceronis [...]*, Basilea, Winter, 1544), dove però l'*Appendix* di Basilio Zanchi (*Basilii Zanchi Verborum quae in Marii Nizolii Observationibus in Ciceronem desiderantur*. cc. \*\*1r-6r. c. \*\*4v) registra la voce *occultatio* con rinvio a Cicerone.

Coelii praeceptoris mei gloria valde est iminuta; [14] quod si quando evenerit ut, me vivo, haec sub alio nomine proderent, vel aliis scriptis inserta sint, Coelii nomine supresso, ut grati discipuli munere fungar, utar iure vindiciarum, ut sivilis doctissimo ac clarissimo viro servetur honori, egoque illius nomini illatam 5 iniuriam vendicem et sanctissimi viri manibus, si non parem, aliquam saltem gratiam hoc officio referre conabor.

ha subito un grande danno, e la gloria del mio maestro Celio è stata fortemente sminuita; [14] perciò se mai accadesse, mentre io sono in vita, che queste opere siano pubblicate sotto altro nome, o siano mescolate in altri scritti, omesso il nome di Celio, io ricorrerò al tribunale, vuoi per assolvere al compito di un grato discepolo, vuoi per preservare l'onore di quel dottissimo e illustrissimo uomo, e perché io possa vendicare l'ingiuria arrecata al suo nome e agli spiriti del santissimo uomo, mi impegnerò in tal modo, almeno in parte, se non del tutto, a dar prova di riconoscenza.

II. Lettera a Brasavola (Ferrara, BCA, Cl. I, 377, 9)

[1] Cynthii Ioannis Baptistae Gyraldi pro Coelio Calcagnino ad Antonium Musam Brasavolum, virum excellentissimum, epistola.

[2] Dicit vix posset, Antoni Musa Brasavole, quanta me molestia affecerit libellus quidam, quem Renatus tuus<sup>47</sup>, optimae spei ac proeclarae indolis adolescens, mihi hodie ostendit, a Maioragio<sup>48</sup> nescio quo, adversus Coelii Calcagnini *In Ciceronem Disquisitiones*, maiori loquacitate quam facundia nuperime compositus. [3] Non quod damnarim hominis consilium qui Ciceronis partes defendendas suscepit; sciebam enim res illas, quas in disquisitionem vocat Coelius, eius generis esse ut, in hanc et illam partem, quisque paulo acutior ex iis possit sibi argumenta parare.

[4] Sed non potui – quid enim verum diffitear? – non vehementer commoveri ac perturbari, cum viderim hunc, qui non e pectore, sed e primordibus labris, ut eorum mos est qui verba effutiunt, orationem deduxit adversus eum virum iam defunctum – quasi cum larvis luctari<sup>49</sup> contendat – stylum exercere adversum eum, in quem virum qui, ob singularem eius virtutem variamque ac multiplicem rerum omnium peritiam, tantum sibi auctoritatis ac nominis vivens comparaverat, quod eum omnes omnium ordinum doctissimi ac clarissimi viri tanti fecerint, ut apud eos, quoad vixit, esset veluti oraculum totius eruditionis; quem unum principes omnes nostri mirum in modum suspexerunt; quem Hercules II, qui nunc huius imperii habenas summa cum prudentia ac aequitate felicissime moderatur, optimus hominum ac virtutis

14 diffitear] *corr. da* non diffitear

<sup>47</sup> Renato Brasavola, figlio di Antonio.

<sup>48</sup> Su Maioragio: RICCIARDI 1983.

II. Lettera a Brasavola

[1] Epistola di Giovan Battista Giraldi Cinthio all'eccellentissimo Antonio Musa Brasavola, a difesa di Celio Calcagnini.

[2] Si può esprimere appena, Antonio Musa Brasavola, quanto dispiacere mi abbia arrecato quel libretto, che mi ha mostrato oggi il tuo Renato<sup>47</sup>, giovane di ottime speranze e di indole illustre, assai di recente composto, con più verbosità che eloquenza, da un tale Maioragio<sup>48</sup> contro le *Disquisizioni su Cicerone* di Calcagnini. [3] Non perché potrei condannare il giudizio di un uomo che abbia assunto la difesa di Cicerone; ero consapevole infatti che quelle questioni, che Celio chiama in causa, sono di un genere tale che, dall'una e dall'altra parte, chiunque un poco più abile possa acquisire da esse argomenti a proprio favore.

[4] Ma non ho potuto – perché infatti dovrei negare il vero? – non agitarmi e turbarmi fortemente, quando ho visto che costui, il quale, come è costume di coloro che parlano a vanvera, ha tratto non dalla mente, ma dalla superficie delle labbra, un discorso contro quell'uomo già defunto – come se aspiri a combattere con gli spettri<sup>49</sup>–, ha adoperato lo stilo contro di lui, contro quell'uomo che, per la sua singolare virtù e per la varia e molteplice esperienza di tutte le cose, si era procurato in vita tanta autorità e fama, e perciò tutti gli uomini più dotti e più illustri di ogni grado lo stimarono tanto che fu per loro, finché visse, come l'oracolo dell'intera erudizione; colui che solo tutti i nostri principi ammirarono in modo straordinario, colui che Ercole II, il quale ora con somma prudenza e giustizia regge in modo assai prospero le redini di questo dominio, ottimo estimatore degli uomini e della virtù,

<sup>49</sup> *cum ... luctari*. Plinio, *Hist. Nat.* praef. 31.

aestimator, egregias eius animi dotes miratus, ex ingenti eruditorum ac eloquentium virorum coetu quos haec civitas habet, dignum iudicavit quem ad Paulum III Pontificem maximum legatum mitteret; quem demum Pontifex maximus et amplissimus ille patrum ordo, luculenta illa oratione audita 5  
quam pro eodem Principe nostro ad ipsos habuit<sup>50</sup>, tanto honore affecerunt quanto, post homines natos, ullus Pontificum ordo ille amplissimus affecerit neminem.

[5] Neque id me angit quod censeam huius petulantia ac inani et importuna dicacitate Coeli auctoritati quicquam detractum iri (quae enim hic maledictorum colluvione teterrima in Coelum congerit convicia, in ipsum, quasi fluctus temere concitados, ita redundatura confido, ut sentiat se liquidis fontibus apros immisisse<sup>51</sup>), sed doctorum ac nobilium virorum vicem doleo, quibus illi plerunque negotium facessunt quos, 15  
sive eorum scientiam sive genus spectes, ne dignos quidem arbitrere qui illis, quod proverbio dicitur, matulam tribuant<sup>52</sup>.

[6] Di immortales, quid sperem amplius mortalium quenquam ab invidorum morsibus, a malevolorum calumniis, a detractorum contumeliis tutum fore? Quid sperem eruditionem 20  
alicuius aut generis nobilitatem ipsi praesidio futuram, quando audaculus iste, ne dicam ceritus<sup>53</sup>, nulla nobilissimae Calcagninae familiae, nulla Coeli eruditionis atque auctoritatis, nulla doctorum omnium ac sommorum virorum consensus, nulla praeclarae huius civitatis, quae ipsum et genuit et aluit, nulla 25

10 inani et] *agg. Interl.*

<sup>50</sup> L'orazione è pubblicata in CALCAGNINI *Opera aliquot*, pp. 523-26.

<sup>51</sup> *liquidis ... immisisse*: Virgilio, *Buc.* II 59.

<sup>52</sup> *matulam tribuant*: cfr. Plauto, *Persa* IV 3, 64 («matulam credidi»). Per la diffusione in proverbio cfr. ERASMO, *Adagia*, V 494 («Indignus qui illi matellam porrigat»).

avendo apprezzato le egregie doti del suo animo, della grande schiera di uomini eruditi ed eloquenti che questa città ascrive, ritenne di mandare lui come degno ambasciatore presso papa Paolo III; colui che infine il pontefice massimo e quell'illustrissima classe di senatori, udito quello splendido discorso che, a nome del medesimo principe nostro, tenne davanti a loro, ornarono di tanto onore quanto, da quando esistono gli uomini, nessuno dei pontefici, o quell'illustrissimo ordine, aveva ornato alcuno.

[5] Né ciò mi angustia perché io ritenga che per l'insolenza e per la vana e inopportuna maldicenza di costui [*sci.* Maioragio] sarà sottratta qualcosa all'autorità di Celio (sono sicuro infatti che quegli insulti, che costui ammassa in una assai ignobile accozzaglia di maldicenze contro Celio, si riverseranno contro lui stesso, come flutti agitati all'impazzata, sicché capirà di aver fatto entrare cinghiali in limpide acque<sup>51</sup>), ma mi dispiace invece per gli uomini dotti e nobili, ai quali spesso causano imbarazzo quelli che, se valutassi il loro sapere o la loro origine, non reputeresti neppure degni di offrire un vaso da notte, come si dice in modo proverbiale<sup>52</sup>.

[6] O dei immortali, cosa potrei sperare di più grande del fatto che ciascuno dei mortali possa essere al riparo dai morsi degli invidiosi, dalle calunnie dei malevoli, dagli insulti dei detrattori? Come potrei sperare che l'erudizione di qualcuno o la nobiltà di stirpe possa diventare un presidio per se stessa, quando questo arditello, per non dire delirante<sup>53</sup>, senza nessun rispetto per la nobilissima famiglia dei Calcagnini, nessuno per l'erudizione e per l'autorità di Celio, nessuno per il consenso di tutti i dotti e illustri uomini e nessuno per questa

<sup>53</sup> *ceritus*: da intendersi «cerritus».

iudicii illustrissimi ac sapientissimi Principi nostri, nulla demum tui, huius almi literaris Gymnasii moderatoris egregii ratione habita, Coelium tot conviciis, tot probris, tot maledictis, tot indignis modis est insectatus, quot illum laudibus ac honoribus affecerit unquam optimus quisque? 5

[7] Inventus est igitur unus sic ab omni humanitate alienus ut illum hominem, quem omnes doctissimi ac clarissimi viri vivum coluerunt, non modo theonino dente<sup>54</sup> nunc demum mortuum lacerare, sed etiam pugione (quanquam plumbeo<sup>55</sup>) iugulare tentaret? Quasi illi omnes, in Coelio noscendo, ut talpa caecutierunt, hic vero unus lynceus fuerit! 10

[8] At Coelius Ciceronis imitationem neglexit et Ciceronis *Officia* in disquisitionem vocavit. Quid tum? Loquaciter, litigiose, est ergo ex eloquentium ac doctorum albo delendus? [9] Quid est Mario cum Cicerone, quid M. Coelio, quid Caecinae, quid Bruto, quid Cassio? Quorum scripta (et si suus est unicuique dicendi character et forma omnesque suum genium sequantur) non minoris aestimantur quam illa Ciceronis. [10] Sed, ut reliquos ommittam, quid est Lucio Luceo cum Cicerone? Nihil plane quod censeam, et tamen hunc unum Cicero ipse adeo admiratus est, ut omni studio perquisierit suas res gestas L. Lucei monumentis immortalitati commendari<sup>56</sup> [11] Quot praeterea fuerunt priscis temporibus, quot sunt etiam nostris – quos omnes a me nominari non est necesse – omnium doctorum sententiis probati, qui Cicero nem non expresserunt? 15 20 25

17-18 Omnesque ... sequantur] *agg. interl.* 20 Nihil ... censeam] *agg. interl.*  
22 L.] *agg. interl.*

<sup>54</sup> *theonino dente*: Orazio, *Ep.* I 18 82.

<sup>55</sup> *pugione ... plumbeo*: Cicerone, *De fin.* IV 18 48. Con espressione metaforica si allude alla debolezza e futilità delle argomentazioni.

illustre città, che lo generò e allevò, nessuno per il giudizio del nostro illustrissimo e sapientissimo Principe, e nessuno infine per te, egregio moderatore di questo vitale ginnasio letterario<sup>53</sup>, ha attaccato Celio con tante ingiurie, tante maldicenze, tanti modi indegni, quante sono state mai le lodi e gli onori che gli uomini migliori gli hanno tributato?

[7] È stato dunque trovato uno così alieno da ogni umanità da tentare non solo di straziare con dente teonino<sup>54</sup>, ora appunto che è morto, quell'uomo, che tutti i più illustri uomini hanno adorato da vivo, ma anche di trucidarlo con un pugnale (sebbene di piombo<sup>55</sup>)? Come se tutti quelli, nel conoscere Celio, fossero stati ciechi come talpe, e solo costui avesse invero una vista da lince!

[8] Ma Celio trascurò l'imitazione di Cicerone e mise in discussione gli *Officia* ciceroniani. E allora?<sup>56</sup> In modo litigioso e petulante va dunque cancellato dall'albo degli eloquenti e dei colti? [9] Cosa ha Mario in comune con Cicerone, cosa Celio, Cecina, Bruto, Cassio? I loro scritti (anche se ciascuno ha un proprio stile e una propria qualità espressiva e ognuno segue la propria ispirazione) non godono di minore stima di quelli ciceroniani.

[10] Ma, per tralasciare gli altri, cosa ha in comune con Cicerone Lucio Luceio? Nulla evidentemente, che io creda, e tuttavia Cicerone stesso questo solo ha tanto ammirato da cercare con ogni impegno di affidare all'immortalità le proprie imprese attraverso i libri di Luceio<sup>57</sup>.

[11] Quanti furono inoltre nei tempi antichi, quanti sono ai nostri tempi, quelli – che non è necessario che io nomini tutti – apprezzati dal giudizio di tutti i dotti, che non si espressero in stile ciceroniano?

<sup>56</sup> *Quid tum?*: formula retorica frequente nelle orazioni ciceroniane. Ma cfr. anche, ad es., Cic., *Tusc. Disp.* II 26.

<sup>57</sup> Cfr. l'epistola di Cicerone a L. Luceio (*Ad Fam.* 5 12).

[12] Sed ut ad Coelium, in quem tanta dicendi libertate, tanta animi insolentia baccharis, revertamur, eius animi vir ille, si nescis, ut mallet se ipsum feliciter exprimere, quam Ciceronis simia videri aut, more pictorum, colores et signa quae in cute sunt effingere, animam vero et corpus, quod tu facis, derelin- 5  
quere.

[13] Extant tamen nonnulla ipsius monumenta, quae egregie demonstrant neminem unquam inter mortales extitisse qui ipso propius ad Ciceronem accessisset, si ab hoc uno stylum mutuari voluisset. [14] Quin integro volumine viam ac 10  
rationem dederat (quod neminem adhuc fecisse comperio) iis qui formam styli Ciceronis tam vehementer affectant illius imitandi<sup>58</sup>; quod plane si videres et orationem tuam ad ipsum exigeres, puto te ipsum puderet tui ipsius, quod scilicet cognosceres te, in ficta Ciceronis similitudine corrupti iudicii vitio occupatum, nihil aliud unquam, tot tuis laboribus quos in 15  
Ciceronis lectionem impendisse gloriaris, assecutum fuisse quam ut tantum a vera Ciceronis imagine absis, quantum te illi similem arbitraris.

[15] Qua vero ratione ab hoc dicendi genere abstinuerit Coelius eo de imitatione commentario, quod sub nomine meo emisit, abunde declaravit<sup>59</sup>; quod, si legeris ipsum non tarditate ingenii, sed certo iudicio, ad hanc aliam dicendi formam, ab eruditorum stylo non abhorrentem, divertisse iudicabis, nisi in 20  
ipso legendo, qui tuus est mos, plumbeus<sup>58</sup> fueris. 25

2 eius eius *nel ms.*

<sup>58</sup> Si riferisce probabilmente al *Rethoricae compendium*, in CALCAGNINI *Opera aliquot*, pp. 442-52.

<sup>59</sup> *eo ... declaravit*: il trattato di Calcagnini, scritto in risposta a un'epistola giraladiana sul tema dell'imitazione, fu edito per la prima volta all'interno della silloge di opere latine di Giraldo Cinthio: GIRALDI 1537 (riedito in GIRALDI 1540 e poi negli *Opera aliquot*: cfr. *Appendice*, VI, A, n. 5).

[12] Ma per tornare a Celio, contro il quale con tanta libertà di linguaggio e tanta sfrontatezza d'animo ti sei scagliato, quell'uomo, se non lo sai, fu di animo tale da preferire esprimere felicemente se stesso, piuttosto che apparire scimmia di Cicerone, o rappresentare, secondo il costume dei pittori, i colori e i dettagli che stanno in superficie, ma trascurare, come tu fai, l'anima e il corpo.

[13] Restano tuttavia alcuni suoi scritti che dimostrano egregiamente come non sia mai esistito nessuno tra i mortali che avrebbe potuto accostarsi più di lui a Cicerone, se da costui soltanto avesse voluto mutuare lo stile.

[14] Anzi in un intero volume aveva indicato (cosa che scopro che nessuno ha ancora fatto) la via e il metodo a coloro i quali aspirano con tanta forza al modello di quello stile ciceroniano che va imitato<sup>58</sup>; a questo proposito chiaramente se osservassi e valutassi la tua eloquenza in rapporto alla sua, penso che tu ti vergogneresti di te stesso, poiché riconosceresti che tu, con il vizio di un corrotto giudizio impegnato in una falsa imitazione di Cicerone, in tante tue fatiche che ti vantavi di aver dedicato alla lezione ciceroniana, null'altro mai hai conseguito se non di essere tanto distante dall'autentica immagine di Cicerone, quanto ritieni di essere a lui simile.

[15] In verità per quale ragione Celio si sia astenuto da un tal genere di espressione, lo ha ampiamente illustrato in quel commentario sull'imitazione che ha pubblicato sotto il mio nome<sup>59</sup>; che, se lo avrai letto non con pigrizia mentale, ma con sicuro giudizio, valuterai, se non sarai stato ottuso<sup>60</sup> nel leggerlo come è tuo costume, che ha optato per quell'altro modello di eloquenza non discordante dallo stile degli eruditi.

<sup>60</sup> *plumbeus*: Terenzio, *Heautontimorumenos* v 877 (è uno degli aggettivi con cui è definita la stupidità).

[16] Age vero ad alteram accusationis partem descendamus. Quid, quaeso, flagitii est, quid novi criminis et ante hunc diem inauditi, Ciceronis *Officia* in disquisitionem vocasse? Num Plato in priorum philosophorum sententias, num in dicta Platonis et aliorum Aristoteles, num in Aristotelis δόγματα Cicero multa disputavit? [17] Sed quis est iste tuus sensus, quae cogitatio, homo minute atque anguste, Coelium ut non probes quod, quasi Ciceronem parvi penderit, tantae auctoritatis atque eloquentiae virum, in eius *Officia* inquisierit, te vero probes qui, ut Ciceronis sententiam, quo iure quave iniuria, firmes, Aristoteli Ciceronem in philosophia praeponeis, Platonisque penitus reiicis sententiam, quorum alter a Cicerone philosophorum deus est appellatus, alter veritatis philosophus a Platone?<sup>61</sup> [18] Profecto si hoc tu facere volebas, te aequum etiam iudicem Coelio praebere debebas, cuius hac tua (quam effers) in omni literarum genere adeo maior erat existimatio, ut, et si rationem etiam non redderet, te sola tamen vinceret auctoritate. [19] Sed quid tam multa, Brasavole, in virulentum hunc calumniatorem? Praesertim cum invita hoc loco nostra versetur oratio, quod alias, casta et verecunda, ex huius maledictis adeo polluat, ut in probra, saepius quam vellet, cogatur incurrere.

[20] Fuit haec semper, quod te non latet, philosophantium consuetudo, hic eorum mos ut alter alterius sententiam oppugnaret.

18 tamen] *agg. interl*

<sup>61</sup> Su Platone «deus philosophorum»: Cicerone, *De nat. deor.* 2 12 33.

[16] Ebbene, passiamo all'altra parte dell'accusa. Qual è, chiedo, il delitto, quale crimine, nuovo e inaudito fino ad oggi, l'aver chiamato in causa gli *Officia* ciceroniani? Non disputò su vari argomenti forse Platone contro le sentenze dei precedenti filosofi, Aristotele contro i detti di Platone e di altri, Cicerone contro le dottrine di Aristotele?

[17] Ma, uomo piccino e meschino, cos'è questo tuo modo di pensare, quale ragionamento ti induce a non apprezzare Celio per il fatto che, come se avesse stimato poco Cicerone, uomo di tanta autorità ed eloquenza, avesse esaminato i suoi *Officia*, ma di contro ad apprezzare te stesso che, per ribadire, a torto o a ragione, il dettato ciceroniano, anteponi Cicerone ad Aristotele in filosofia, e respingi del tutto la sentenza di Platone, dei quali l'uno è dichiarato da Cicerone dio dei filosofi, l'altro da Platone il filosofo della verità?<sup>61</sup>

[18] In effetti, se volevi far questo, dovevi anche presentarti come giudice imparziale a Celio, la cui opinione in ogni aspetto della cultura era di tanto maggiore rispetto a questa tua (che esponi) che, anche se non ne rendesse ragione, ti vincerebbe tuttavia per la sola autorità.

[19] Ma perché tante parole, Brasavola, contro questo velenoso calunniatore? Soprattutto perché il nostro discorso a malincuore si svolge in questa sede, dato che altre volte, casto e pudico, viene a tal punto oltraggiato dalle maldicenze di costui da essere costretto a incorrere agli insulti più spesso di quanto volesse.

[20] Fu sempre questa, cosa che non ti è sconosciuta, la consuetudine dei filosofanti, questo il costume di costoro, che l'uno contesti la sentenza dell'altro.

L'attribuzione a Platone del giudizio su Aristotele quale "filosofo della verità" è in Calcagnini *Disquisitiones*, in *Opera aliquot*, p. 260 («quem [Aristotelem] iure Plato philosophum veritatis appellabat»), ma allo stato attuale non è stato possibile rintracciare la fonte primaria.

[21] Ea enim, quae a nobis noscuntur, tot erroribus, tanta caligine obsita sese offerunt, ut falsa quaedam semper habeant adiuncta tanta similitudine, ut scribentis aut docentis animum plerunque fallant. Neque alicuius praeiudicata auctoritas, vel ipso Cicerone teste, tanti a nobis aestimari debet. [22] Quin nos, qui docemus, nostrum iudicium adhibeamus curemusque pro facultate nostra, ex altissimo illo puteo in quo abdita est, veritatem educere, ut ipsa tandem appareat; quod si minus assequi possumus, summis saltem viribus niti debemus ut aliorum animos ad eam investigandam excitemus.

[23] Hac de causa Maioragius iste, ne dicam Minoragius – hac utar in cognomine barbaro *παρωνομασία* [*sic*]–, Coelio gratiam habere debebat quod ipsi his disquisitionibus ingenii exercendi occasionem praestitisset, cum ipsoque congregandi; quocum gloriosus erat pugnantem cadere, quam omnino non depugnasse. [24] Et si pro Cicerone in aciem et pulverem descendere volebat et cum Coelio contentione dicendi decertare, poterat id forte cum laude praestitisse, si sibi ab iis maledictorum contumeliis temperasset; quum flaccescenti hac sua oratione adeo copiose atque intemperanter in Coelium nauseans effundit, ut si ex eius libello verba petulantia demantur, is longe minor profecto reddatur. [25] Sed dis gratia habenda quod res haec conviciis non est transigenda, nec ea est huius auctoritas atque eruditio, ut possit Coelii gloriam comminuere; quodque si esset etiam longe maior, Coelii laus apud probatos et nullo livore tabescentes viros omnia adeo occupavit ut nullus maledictis locus esset futurus. [26] Postularet autem communis patriae amor et mea in Coelium pietas, qua ipsum etiam defunctum prosequor, ut huius audaciam atque improbitatem retunderem ostenderemque quam inique Coelio ignorantiae notam inusserit et quam lapsus a recto deflexerit de via, faceremque hoc plane diligenter, nisi tria me ab hac disceptatione revocarent.

[21] Infatti le cose che apprendiamo si offrono coperte da tante incertezze, da tanta caligine, da aver sempre congiunte certe falsità, con tanta somiglianza da ingannare spesso l'animo di chi scrive o insegna. E neppure la preconcepita autorità di qualcuno, testimone persino lo stesso Cicerone, deve essere da noi presa tanto in considerazione. [22] Anzi, noi che insegniamo applichiamo il nostro giudizio e preoccupiamoci, secondo le nostre capacità, di tirar fuori la verità da quel profondissimo pozzo nel quale è nascosta, affinché essa finalmente appaia; cosa che, se non possiamo conseguire, almeno dobbiamo tentare con tutte le nostre forze di eccitare gli animi altrui a ricercarla.

[23] Per questo motivo tale Maioragio, per non dire "Minoragio" – mi servirò di questa paronomasia per un cognome barbaro – avrebbe dovuto ringraziare Celio per il fatto che, con tali disquisizioni, gli era stata offerta l'occasione di esercitare l'ingegno e di misurarsi con lui; con il quale sarebbe stato glorioso cadere combattendo, piuttosto che non aver combattuto del tutto. [24] E se avesse voluto scendere in campo di battaglia e nella polvere in favore di Cicerone e cimentarsi con Celio nell'eloquenza, avrebbe potuto forse distinguersi con onore, se si fosse astenuto da quelle contumelie proprie dei maldicenti; giacché in questa sua fiacca orazione si esprime vomitando tanto copiosamente e smoderatamente contro Celio, che se dal suo opuscolo si sottraessero le parole insolenti, esso si ridurrebbe molto di dimensioni. [25] Ma bisogna ringraziare gli dei che questa faccenda non debba concludersi con oltraggi, né l'autorità e l'erudizione di costui sono tali da sminuire la gloria di Celio; del resto se anche fossero state di gran lunga maggiori, la lode di Celio presso gli uomini stimati, e non consumati da alcun livore, avrebbe prevalso a tal punto da non lasciare alcuno spazio alle maldicenze. [26] L'amore per la patria comune e il mio affetto per Celio, con cui lo accompagno anche da morto, richiederebbero che io respingessi l'audacia e la sfrontatezza di costui e che dimostrassi quanto ingiustamente abbia impresso a Celio il mar-

[27] Primum quod in indisertam huius dictionem disertus videri nolo; alterum quod disquisitionis titulus, quem prudenter quaestionibus illis Coelius apposuit, abunde demonstrat ipsum in Ciceronem non cavillari voluisse, sed de iis (quamquam subtiliter et copiose) ita disseruisse ut, rationibus suis in medium adductis (quod quondam Arcesilas, Carneades et omnes illi novae academiae proceres facere consueverunt, ut contra omnia scilicet dissererent, nullam rem aperte iudicarent), cuilibet iisdem de rebus integrum reliquerit iudicium. 5

[28] Quod vero ad hanc disputationem ea tantum de causa non accesserit ut adversus Ciceronem staret, illud testimonio esse potest quod Ciceronis sententiam nonnullis locis contra aliorum opinionem defendit. Cum autem malevolus hic obiurgator Coelii institutum parum animadverterit, ipsum damnat et magnam in ipsum conviciorum vim evomit, perinde ac Coelius sibi solum proposuerit in Ciceronis sententiam invehi. 10

[29] Postremum vero quod his ipsis disquisitionibus (quamquam auctoris lucem quandoque desiderant) –, quae ab hoc tanta verborum iactatione<sup>62</sup> Coelio obiiciuntur, vel me tacente, adeo debilitantur ut supervacaneum iudicem hac de causa me styli mucronem in ipsum acuerem –, sunt enim ea omnia locis ac salibus potius levanda, quam iusta contentione frangenda. 15 20

[30] Possem tamen ex mordaci hoc libello multa colligere quae, si in medium afferrem, testimonio essent quam hic in Coelio reprehendendo a vero deflectat; quam saepe connivat; quam perperam eius mentem interpretetur; quam a nodis argumentorum Coelii non se expediat; quam temere in ipsum impetum faciat; quam philosophorum, dialecticorum ac 25

4 voluisse] *agg. interl.*22 ac salibus] *agg. interl.*<sup>62</sup> *verborum iactatione*. cfr. Cicerone, *Sull.* 24.

chio dell'ignoranza e quanto, traviato dal giusto, si sia allontanato dalla buona strada, e ovviamente avrei fatto ciò con diligenza se non mi avessero distolto da questa disputa tre cose.

[27] Anzitutto il fatto che non voglio apparire eloquente contro il non eloquente dettato di costui; poi il fatto che il titolo di “disquisizione”, che prudentemente Celio ha apposto alle sue questioni, dimostra ampiamente che egli non avesse voluto cavillare contro Cicerone, ma dissertare di tali cose (sebbene sottilmente e copiosamente) in modo tale che, portate in campo le sue ragioni (cosa che un tempo sono stati soliti fare Arcesilao, Carneade e tutti quei maestri della nuova accademia, per discutere ovviamente su ogni cosa e nulla giudicare apertamente), lasciasse a chiunque il giudizio imparziale su quelle cose stesse.

[28] In verità del fatto che non si sia accostato a questa disputa soltanto per contrastare Cicerone può costituire prova la circostanza che in alcuni luoghi egli difenda il pensiero di Cicerone contro l'opinione altrui. Invece questo malevolo detrattore, non avendo compreso l'intento di Celio, lo condanna e gli vomita addosso una grande quantità di insulti, come se Celio si fosse proposto solo di inveire contro il pensiero di Cicerone. [29] In ultimo, invero, per il fatto che in queste stesse disquisizioni (per quanto talvolta richiedano un chiarimento dell'autore) –, le quali vengono da costui contrapposte a Celio con tanta arroganza verbale<sup>62</sup>, anzi, anche se io taccio, sono rese vane al punto che affilei la punta dello stilo contro di lui da giudice superfluo in questa causa –, vi sono infatti tutti elementi da confutare con arguzie e facezie, piuttosto che da respingere con una regolare disputa.

[30] Potrei tuttavia da questo mordace libello raccogliere molti elementi che, se li portassi in campo, sarebbero testimonianza di quanto costui nel riprendere Celio si allontani dalla verità; di quanto spesso abbia chiuso gli occhi; di quanto erroneamente ragioni; di come non sappia sciogliere i nodi delle argomentazioni di Celio; di come lo assalga senza criterio; di

rhetorum praecepta, quae non modo gustasse sed, et cum suis discipulis private et in coronis publice (ut audio) in scriptisque etiam, se prorsus vorasse iactat, non modo non observet, sed ne perceperit quidem; quam demum ipse, qui se Ciceronem contrivisse gloriatur ac praedicat, a Ciceronis dictione remotus sit; quam inique Coelio – cum pleraque alia tum quod utrum de pluribus dixerit (quando hic in re tantula etiam sibi gloriam quaerit) – vitio vertat quod sane, vel qui leviter Ciceronem attigerunt, recte dictum non ignorant. [31] Sed tantum mihi nec otii nec temporis superest ut, in eius nugis refellendis aut erroribus colligendis, vel multum studium ponere velim vel bonas horas collocare.

[32] Dabo tamen (ne forte hic ἀνάγυρον<sup>63</sup> se impune commovisse gloriatur) hoc negotii tyronibus quibusdam qui sub vexillo meo merent, quos adversus hunc veteranum militem tanta animi alacritate in agmen venturos confido, ut gloriosus hic miles<sup>64</sup> non modo resistere non audeat, sed animi dubius vel gradum referat vel ipsis ultro manus det et se victum fateatur; ipsumque demum suae audaciae atque impudentiae adeo suppudeat, sui que ipsius adeo pigeat ut (quo ex cato oculatus evadat) palinodiam canat videatque tandem, iam prudentior effectus, Coelium, quem furenti importunitate laccessivit, tam extra omnem ingenii aleam fuisse ut non modo suos discipulos cum Coelio (quod ipse iactat), sed ne se ipsum quidem cum eius discipulorum discipulis conferendum<sup>65</sup>

<sup>63</sup> ἀνάγυρον: pianta dall'odore intenso, il cui seme era utilizzato nella medicina antica per provocare il vomito (Plinio, *Nat. Hist.* XXVII 30). Appare implicito il riferimento all'adagio erasmiano «Anagyrim commoves» (I 65). Cfr. anche Aristofane, *Lisistr.* 68.

<sup>64</sup> gloriosus ... miles: allusione ironica al *Miles gloriosus* di Plauto. Ma anche il richiamo di qualche rigo sopra al *miles veteranus* è sarcastico. E si noti la complessità e involuzione sintattica dell'intero paragrafo, forse indicativa di una stesura estemporanea; aspetti evidenti anche nel par. 45.

come non solo non rispetti, ma neppure comprenda i precetti di filosofi, dialettici, retori, che non solo si vanta di aver assaggiato, ma persino divorato, sia con i suoi discepoli privatamente, sia (come sento) in circoli di uditori pubblicamente e anche nei suoi scritti; e quanto infine, lui che si gloria e predica di aver assimilato Cicerone, sia lontano dal dettato di Cicerone, quanto ingiustamente imputi a Celio come difetto – sia che abbia detto moltissime cose, sia che ne abbia sostenute una tra le molte (quando costui in tanto piccola cosa cerca per sé la gloria) – ciò che ovviamente persino coloro che si accostarono superficialmente a Cicerone non ignorano sia stato correttamente detto. [31] Ma non ho tanto tempo e tranquillità per impegnarmi a dedicare lo studio o a trascorrere molte ore utili a confutare le sciocchezze o a raccogliere gli errori di costui.

[32] Darò tuttavia (ché questo anagiro<sup>63</sup> non si glori di aver provocato impunemente) tale incombenza ad alcune reclute che militano sotto il mio vessillo, le quali, sono sicuro, verranno in campo contro questo soldato veterano con tanto ardore che questo soldato millantatore<sup>64</sup> non solo non osi opporsi, ma incerto o ritorni sui propri passi o addirittura si arrenda e si proclami sconfitto; e infine arrossisca della propria audacia e impudenza e si vergogni di se stesso (di modo che da furbo diventi oculato) tanto da cantare la propria palinodia e tanto da accorgersi finalmente, ormai divenuto più prudente, che Celio, da lui aggredito con violenta insolenza, era stato talmente al di fuori da ogni contestazione, che non solo egli sia costretto a confessare spontaneamente e volentieri di non poter paragonare i propri discepoli a Celio (cosa di cui egli si vanta) ma neppure se stesso agli allievi degli allievi di lui<sup>65</sup>; e dica aper-

<sup>65</sup> *non modo ... conferendum*: Giraldis reagiva così al richiamo di Maioragio (MAIORAGII *Decisiones, Praefatio ad lectorem*, pp. 7-8) a tutti i ciceroniani, tra i quali Francesco Crasso e Francesco Alciati, che avrebbero dovuto sostenerlo nella causa contro Calcagnini. Il confronto tra costoro e Calcagnini doveva apparire a Giraldis inopportuno e irriverente.

volens ac lubens fateatur; dicatque palam hunc divini ingenii ac incredibilis eruditionis virum sic omnem invidiam superasse ut frustra ipse ab illius probris sibi laudem petessat.

[33] Quanquam ego optimum illum ac sanctissimum virum testor – qui, mortalitatis nostrae nexu solutus, ex alta coeli specula conviciatoris huius in maledicendo effrenatam libidinem ridet illique meliorem mentem precatur – eum has disquisitiones ingenii ac oblectationis causa, cum a diuturnis studiorum suorum laboribus mens, ad otium deflexa, se quomodo recreare ac reficere cuperet veluti per iocum (quod eius ad Albertum Bendidium epistola declarat) cogitasse, huncque Coelii non fuisse partum, sed (ut eius pleraque alia) merum abortum nihilque ipsi in omni vita molestius accidisse hac disquisitionum editione. [34] Fixa adhuc mihi sunt, Brasavole, in animo illius verba quae, ubi libellum hunc in lucem prodiisse cognovit, hac de re mecum habuit<sup>66</sup>:

[35] «Cave», inquit, «Cynthi, tibi unquam persuadeas me haec ludicra, quae olim ne essem in otio sine negotio, quasi aliud agens mecum, animo collegi, vel scribere vel emittere voluisse; nihil enim minus putaram cum tacita cogitatione haec animoolvebam. [36] Haec autem amico non modo petenti sed flagitanti (sunt enim mihi omnia mea cum amicis communia), cum de his inter nos sermo incidisset ipseque multa eiusdem rationis mecum communicasset, impertire coactus fui et ob id quomodocumque literis mandare. [37] Huius vero culpa, vel forte nimia amoris abundantia, effectum est ut quae ego vel nunquam scribere, vel si scripsissem semper latere statueram (videbam enim eos qui non candido sed malo animo alia

30

5-6 cum ... deflexa] *corr. mg. dx. da* studiis suis fessus      22 vero] *agg. interl.*  
23 vel... abundantia] *agg. mg. sin.*

tamente che quest'uomo di divino ingegno e di incredibile erudizione ha a tal punto superato ogni invidia che inutilmente egli ha cercato per sé la lode infamandolo.

[33] Sebbene io sia testimone che quell'ottimo e santissimo uomo – il quale, sciolto dal vincolo della nostra vita mortale, dalle alte sfere del cielo ride della sfrenata licenza di questo detrattore nello sparlare e gli augura un migliore modo di pensare – abbia elaborato come per gioco queste disquisizioni (cosa che dichiara nella sua epistola ad Alberto Bendidio), per esercizio intellettuale e svago, quando la mente volta al riposo desiderava in qualche modo ristorarsi e distrarsi dalle costanti fatiche dei suoi studi, e che questo non fosse un parto di Celio, ma (come moltissime altre cose di lui) un mero aborto, e che nulla gli fosse accaduto di più molesto in tutta la vita di questa edizione delle disquisizioni.

[34] Sono ancora fisse nella mia memoria, Brasavola, le sue parole, che mi espresse sull'argomento quando seppe che questo opuscolo era venuto alla luce<sup>66</sup>:

[35] «bada», disse, «Cinthio, di non persuaderti mai che io abbia voluto scrivere o pubblicare questi testi giocosi, che un tempo, per non stare in ozio, quasi mentre mi dedicavo ad altro, ho richiamato alla mente. Non le consideravo di nessuna importanza, infatti, quando mi ci dedicavo tacitamente. [36] Poi sono stato costretto a mostrare, e per ciò comunque a inviare per lettera, questi scritti ad un amico che non solo li chiedeva, ma li esigeva (ho tutte le mie cose in comune con gli amici), dato che su essi era caduto tra noi il discorso ed egli mi aveva reso partecipe della sua opinione.

[37] Invero per colpa di costui, o forse per amore eccessivo, è successo che le cose che io avevo deciso o di non scrivere mai, o se le avessi scritte di tenere sempre nascoste (mi rendevo conto infatti che coloro i quali interpretano gli scritti altrui

<sup>66</sup> Uscì nel 1538: vd. *Appendice* VI, A, n. 4a.

scripta interpretantur, in me genuinum fracturos<sup>67</sup>), nunc demum (ut vides) emanarint.

[38] Sed deos immortales testor me, qui ex quisquiliis hisce gloriam mihi nolo comparare, vehementer cupere ut mihi integrum sit omnia haec exemplaria in unum cogere; ea enim  
5  
ex hominum memoria prorsus delenda curabo. [39] Non quod et haec et alia complura ex Cicerone in disquisitionem vocari nequeant, sed quod ego, gloriae magis negligens quam par sit (ut probe nosti), nolim a quoquam aestimari me ex alienis laboribus mihi nominis immortalitatem perquirere». 10

[40] Haec ille dolenti similis. Sed hoc etiam loco te appello, Brasavole, quem Coelius omnium fere consiliorum suorum participem faciebat utpote illum quem summopere amabat ob ingenii suavitatem et bonarum omnium artium peritiam et cui, ob insignem animi integritatem et probitatem non vulgarem, se suaque omnia credebat, te, inquam, appello, vir clarissime, et una tecum omnes eius amicos ac necessarios ipsius consilii conscios vosque omnes hic testes adduco ut fidem faciat quam Coelius et tibi et omnibus nobis non modo rogantibus, sed obsecrantibus, semper recusaverit aliquod eorum operum edere, quae in omni materia, et praecipue in  
15  
Plinii *Historia* (huius enim lectione mirifice delectabatur; illaque apud te sunt, quod tum mihi saepius dixit, quae XV libris, VII scilicet in geographiam, reliquis vero in universam eius  
20  
*Historiam*, annotaverat), composuerat, quam nulla hortatione unquam adduci potuerit, ut saltem amicis in illis edendis mo-  
25  
rem gereret.

[41] Quis est ergo tam vecors, quis tam amens qui hinc non colligat Coelium nostrum ex his disquisitionibus nullam sibi

4 prorsus] *agg. interl.*      20-23 illaque ... annotaverat] *agg. mg. sin.*  
24 unquam] *corr. da* nunquam      26 hinc] *corr. da* ex iis

<sup>67</sup> *genuinum fracturos*: cfr. Persio, *Sat.* 1, 115.

con animo non puro, ma maldisposto, mi avrebbero sbrantato<sup>67</sup>), ora appunto (come vedi) sono pubblicate. [38] Ma chiamo a testimoni gli dei immortali del fatto che io, che non voglio acquistarmi la fama con queste cose di nessun valore, desidero ardentemente che mi sia data la possibilità di riunire tutti insieme questi esemplari in un unico luogo; infatti farò in modo che essi vengano del tutto cancellati dalla memoria degli uomini. [39] Non perché sia queste sia molte altre cose ciceroniane non possano essere messe in discussione, ma perché io non vorrei che da parte di qualcuno si pensasse che, sebbene non mi curi della gloria più di quanto sia giusto (come hai ben capito), vada cercando fama con lavori altrui».

[40] Queste cose mi disse, come sofferente. Ma anche in questa sede chiamo te, Brasavola, che Celio faceva partecipe di quasi tutti i suoi propositi come colui che massimamente amava per la dolcezza dell'ingegno e la conoscenza di tutte le buone arti e al quale, per l'insigne integrità d'animo e la non comune onestà, affidava se stesso e tutte le sue cose, chiamo te, dico, uomo illustrissimo, e insieme a te tutti gli amici e i parenti consapevoli del suo stesso proposito, e voi tutti porto qui affinché testimoniate quanto Celio, sia di fronte a te, sia di fronte a tutti noi che non solo preghiamo, ma supplichiamo, abbia sempre rifiutato di pubblicare alcuna di quelle opere che aveva composto in ogni ambito, e soprattutto sulla *Historia* di Plinio (della cui lezione infatti si diletta mirabilmente; e sono presso di te, come allora piuttosto spesso mi disse, le cose che aveva annotato nei quindici libri, sette ovviamente sulla geografia, gli altri invero sull'intera sua *Historia*), e testimoniate quanto con nessuna esortazione sia mai stato possibile indurlo per lo meno ad assecondare il desiderio degli amici nel pubblicarle.

(quod Momus iste toties ipsi obiicit)<sup>68</sup> vel laudis vel famae accessionem aucupari voluisse? Quae enim hominis fuisset amentia, qui alioqui prudentissimus erat, imperfecto hoc opusculo virtutem suam apud doctos testatam esse voluisse, tot vero praeclara et egregia immortalis ingenii monumenta quae, et graece et latine, carmine et soluta oratione, composuerat, suppressere quaesivisse? Sed nimis multa de re minime dubia. 5

[42] Te vero, Brasavole, hoc orationis nostrae reliquo, per spes tuas, per tua vota, per illos ipsos Coelii manes, quos scio te adhuc colere et vereri, per tuam in rem literariam iuvandam propensam voluntatem, meo ac doctorum omnium nomine oro ac obsecro et, si opus est, obtestor ut – quando Coelius decedens omnia tibi sua commendavit tibi que potestatem fecit immortalitati sui nominis consulendi – omni studio ac diligentia operam naves ne iis luminibus quae ex Coelii monumentis literati sperant habere, diutius frustremur. 10 15

[43] Fac, vir optime ac doctissime, ut optimi ac doctissimi viri, tibi que dum vixit amicissimi, virtus sese exerat nobis que veluti fax quaedam prae luceat, qua eius exemplo ad immortalitatem contendamus; erue, quaeso, divini huius ingenii lumina ab eorum manibus qui ea, non malitia (credo) sed ignorantia aut ignavia, occultant, tuque ea, quae apud te sunt, una cum graecis illis in Sophoclis tragoedias glosematis, ede, obsecro. 20

5 immortalis] *corr. da suis immortalis*      23-25 tuque ea ... obsecro] *agg. mg. sin.*  
23 sunt] *corr. da sunt ede*

<sup>68</sup> Cfr. ad es. MAIORAGII *Decisiones*, p. 10, dove viene attribuito ripetutamente a Calcagnini un vano e smodato desiderio di gloria e gli viene imputata la convinzione di acquisirla diffamando Cicerone: «Sed nimirum immoderata quaedam atque inanis aucupandae gloriae cupiditas [...]»

[41] Chi è dunque tanto stolto, chi tanto pazzo da non dedurre da ciò che il nostro Celio non abbia voluto ricercare per sé da queste disquisizioni alcuna garanzia o di lode o fama (cosa che questo Momo ripetutamente gli ha rinfacciato<sup>68</sup>)? Quale follia sarebbe stata da parte di un uomo, che peraltro era prudentissimo, l'aver voluto che il suo valore presso i dotti fosse attestato da questo opuscolo imperfetto, e l'aver chiesto di contro di sopprimere tanti illustri ed egregi monumenti dell'ingegno immortale che, in greco e in latino, in versi e in prosa, aveva composto? Ma ho detto troppo su una cosa niente affatto incerta. [42] Ma in ciò che resta del nostro discorso, Brasavola, per le tue speranze, per i tuoi desideri, per quelle stesse ceneri di Celio, le quali so che tu ancor più adori e veneri, per la tua propensione a sostenere le ragioni della cultura, a nome mio e di tutti i dotti, ti prego e scongiuro e, se necessario, ti supplico – allorché Celio morendo ti ha affidato tutte le sue cose e ti ha concesso la facoltà di provvedere all'immortalità del suo nome – di adoperarti con ogni impegno e diligenza affinché non veniamo privati più a lungo di quei lumi che i letterati sperano di ricavare dai monumenti di Celio.

[43] Uomo ottimo e dottissimo, fai che la virtù dell'ottimo e dottissimo uomo, a te molto amico finché visse, si riveli e risplenda per noi quasi come una fiaccola, con la quale, grazie al suo esempio, possiamo tendere all'immortalità; sottrai, ti prego, gli splendori di questo divino ingegno dalle mani di coloro che li occultano non per malizia (credo), ma per ignavia o ignoranza, e tu pubblica, ti prego, i testi conservati presso di te, insieme con quelle glosse greche alle tragedie di Sofocle.

tuum pectus titillavit»; «credebas enim (ut opinor) futurum, ut per hanc improbandi tam egregii auctoris occasionem, nomen tuum disseminaretur in orbis terrae memoriam sempiternam. Verum ista tua tam effraenata gloriae cupiditas te omnino frustrata est».

[44] Ita si eorum fulgor aureum illud iubar emiserit ignaris atque insolentibus qui omnes disciplinas profiteri se iactant, sic aciem perstringet ut non modo tenebras illi offundere non tentent, sed ne illud quidem audeant intueri.

[45] Da hoc Brasavolae, civium nostrorum honori, da literatorum votis, da discentium commodo, da mihi, qui ob meam in te observantiam omnibus votis hoc a te flagito, da tuae in patriam tuam charitati, da pietati illi, qua Coelii nomen adhuc tibi in ore versatur dulcissimum, da illustrissimo ac optimo Principi nostro, qui, ut Coelii virtutem semper magnificet, eius etiam gloriam nunc arbitror plurimi facere cupereque vehementer ne tot labores, tot vigiliae, tot lucubrationes clarissimi civis aut lateant aut pereant; da tibi tandem: nam, quanvis tute tua virtute tam longe lateque nominis tui gloriam propagaveris, quam nostris temporibus mortalium pauci, tamen non mediocris tibi fiet laudis accessio, si viri illius nomen, qui suam aeternitatem tibi credidit, a squallore, a situ, a temporum iniuria vendicaveris, ostenderisque quae illa sint quae Coelius ingenio perfecerat et industria elaboraverat.

[46] Quod si feceris, videbit morosus hic cavillator quantum sibi negotii parasset, si ea tempestate suas nugae edidisset, qua Coelius, vel dicendo vel scribendo, praecipitem ipsius furorem comprimere, insolentem audaciam frangere ac procacem loquacitatem retardare potuisset; ni forte ipsum puduisset adversus impotentis huius insolentiam, dicendi faces ac orationis fulmina, veluti contorta spicula, iaculari. [47] Et ego Iovem lapidem iurarim hunc de industria hanc nugarum suarum editionem in hoc usque tempus distulisse, quod videret in sui pectoris angustiis tantum animi aut virium non inesse, quantum ad Coelii impetum sustinendum ipsi sat fuisset.

3-4 non tentent] non *agg. interl.* 26 fulmina] *corr. interl. da vim* 28 tempus] *agg. interl.* videret] *corr. da viderit*

[44] Così se il loro fulgore avrà diffuso quell'aurea maestà tra gli ignoranti e gli insolenti che si vantano di professare tutte le discipline, abbaglierà lo sguardo a tal punto che non solo essi non tentino di stendervi sopra le tenebre, ma neppure in verità osino porvi lo sguardo.

[45] Concedi questo a Brasavola, onore dei nostri cittadini, concedilo ai desideri dei letterati, concedilo al vantaggio dei discenti, concedilo a me, che in nome del mio rispetto verso di te, lo richiedo con tutti i voti, concedilo alla tua carità verso la tua patria, concedilo a quell'affetto con il quale il nome di Celio versa ancora dolcissimo sulle tue labbra, concedilo all'illustrissimo e ottimo principe nostro, il quale, come ha sempre tenuto in gran conto la virtù di Celio, ora credo che tenga particolarmente alla sua gloria e desideri fortemente che non restino nascoste o si perdano tante fatiche, tante veglie, tanti lavori notturni dell'illustrissimo concittadino; concedilo infine a te stesso: infatti, sebbene con sicurezza, grazie alla tua virtù, hai diffuso la gloria del tuo nome tanto in lungo e in largo, quanto pochi dei mortali ai nostri tempi, tuttavia non sarà mediocre per te l'incremento della lode, se avrai riscattato dallo squallore, dall'oblio, dall'ingiuria del tempo la fama di quell'uomo illustre, il quale ha affidato a te la sua eternità, e se avrai dimostrato quali siano le opere che Celio ha portato a compimento con ingegno e elaborato con perizia.

[46] Se farai ciò, questo bisbetico sofista vedrà quanto lavoro avrebbe prospettato per sé, se avesse pubblicato le sue sciocchezze nell'epoca in cui Celio avrebbe potuto, o parlando o scrivendo, reprimere il precipitoso furore di costui, spezzare la sua insolente audacia e trattenere la sua arrogante loquacità; a meno che forse non si fosse vergognato di scagliare contro l'insolenza di questo impotente, come dardi impetuosi, le fiaccole del dire e i fulmini del discorso. [47] E io potrei giurare sulla statua marmorea di Giove che costui di proposito

[48] Sed, me hercle, longe melius sibi prospexisset hic invidus obtrektor, si quae intemperanter in Coelum effudit perpetuo involuisset silentio. [49] Multo enim satius fuerat semper siluisse, quam hac linguae procacitate, hac verborum impuritate, dum Coeli splendorem inquinare tentavit, tanto suo periculo crabrones irritasse<sup>69</sup>. [50] Non erat enim quod putaret Coeli (licet extincti) memoriam apud cives suos sempiternam non futuram, eosque nefas iudicatu- 5  
ros si, dum spirare poterunt, pro Coeli nomine, veluti pro aris et focis<sup>70</sup>, non pugnarent. 10

[51] Vale et me tui amantissimum ama, Coelique honori atque immortalitati quantum potes consule.  
XVII kalendas iulii MDXLIII.

5 impuritate] *corr. da* impuritatem    13 iulii] *corr da* iulii iulii

<sup>69</sup> *crabrones irritasse*: Plauto, *Amph.* II 2 75. Cfr. ERASMO, *Adagia*, I 60.

abbia rinviato fino a questo momento questa pubblicazione delle sue sciocchezze, poiché si era reso conto di non avere nella piccolezza del suo animo tanto coraggio o tanta forza, quanta gli sarebbe stata necessaria per sostenere l'impeto di Celio.

[48] Ma, per Ercole, questo invidioso detrattore avrebbe provveduto molto meglio a se stesso, se avesse avvolto in un perpetuo silenzio le cose che senza ritegno ha espresso contro Celio.

[49] Infatti sarebbe stato molto meglio aver taciuto sempre, piuttosto che, con questa sfrontatezza del linguaggio, con questa oscenità verbale, mentre tentava di macchiare lo splendore di Celio, aver stuzzicato con tanto suo pericolo i calabroni<sup>69</sup>.

[50] Non era infatti da pensare che la memoria di Celio (sebbene morto) non sarebbe stata imperitura presso i suoi concittadini e che essi non avrebbero considerato un delitto se, finché potevano respirare, non combattevano per la fama di Celio come per gli altari e i focolari domestici<sup>70</sup>.

[51] Stai sano e ama me, a te affezionatissimo, e provvedi quanto puoi all'onore e all'immortalità di Celio.

17 kal. luglio 1544.

<sup>70</sup> *pro aris et focis*: Cic. *De nat. deor.*, 3 94 6.

III. Antonio Musa Brasavola, epistola dedicataria in CALCAGNINI, *Opera aliquot*, c. a2r-v.

[1] Ad illustrissimum et excellentissimum Herculem Estensem secundum, ducem Ferrariae quartum, Antonius Musa Brasavolus ὑγιαίνειν<sup>71</sup>.

[2] Quoties, illustrissime atque eccellentissime Princeps, Caelii Calcagnini aut semivivum simulachrum aut e tanti viri 5  
penu literarium aliquod monumentum oculis meis obiicitur, a lachrymis temperare non possum; praesertim cum id sese offert considerandum me tam digno praeceptore tamque in rebus cunctis evigilato privatum et inclitam nostram patriam 10  
speculo imo adamante tam relucenti carere. [3] Etenim vir hic ad scientias natus graecum illud oraculum ante oculos sibi posuerat, οὐδὲν γλυκύτερον ἢ πάντ' εἰδέναι, «Nihil dulcius quam omnia scire»<sup>72</sup>. [4] Unde multiugis ac multivagis lectionibus nihil intentatum relinquebat, ut hunc finem sibi a teneris unguiculis statutum et alta mente repostum<sup>73</sup>, si non 15  
integre saltem prope assequeretur. [5] Propterea in evolvendis authoribus nunquam satur videbatur, eaque tanti viri peculiaris fuit et trita sententia, omnium rerum esse satietatem praeterquam discendi, nec raro detestabatur avarum illum Chremylum apud Aristophanem, qui dicere ausus est τῶν μὲν 20  
γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή, «Omnium aliarum rerum esse satietatem praeterquam divitiarum»<sup>74</sup>; [6] quam sententiam et divinus ille Plato in virtutibus et disciplinis intelligendam esse iudicavit<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> ὑγιαίνειν: espressione di saluto, corrispondente al latino *benevalere*, cui Calcagnini dedica ampio spazio nella *De salute ac recta valetudine commentatio* (in *Opera aliquot*, pp. 423-26), esaminandone le varie occorrenze negli antichi testi greci. L'uso, da parte di Brasavola, suona pertanto come un omaggio al maestro.

<sup>72</sup> ERASMO, *Adagia*, XLI 4042.

III.

[1] Antonio Musa Brasavola all'illustrissimo ed eccellentissimo Ercole secondo Estense, quarto duca di Ferrara, salute<sup>71</sup>.

[2] Illustrissimo ed eccellentissimo Principe, ogni volta che si presenta davanti ai miei occhi o qualche semivivo simulacro di Celio Calcagnini, o qualche monumento letterario dalla dispensa di così grande uomo, non posso trattenermi dalle lacrime; soprattutto quando ciò si presta a considerare che io sono stato privato di un maestro tanto degno e tanto impegnato in tutte le cose e che la nostra splendida città è priva di uno specchio, anzi di un diamante tanto splendente. [3] E certamente questo uomo, nato per le scienze, si era posto davanti agli occhi quel famoso oracolo greco, “nulla è più dolce che conoscere tutto”<sup>72</sup>. [4] Per cui con molteplici e diffuse letture non lasciava nulla di intentato per conseguire, se non interamente, almeno quasi interamente, questo fine, stabilito e riposto nel profondo dell'animo fin dall'infanzia<sup>73</sup>. [5] Pertanto non sembrava mai sazio di consultare gli autori, e fu peculiare di quel grande uomo quella sentenza, diffusa, che vi è sazietà di tutte le cose, fuorché dell'apprendere, e non di rado disprezzava quell'avarò Cremilo, in Aristofane, che osò dire: “vi è sazietà di tutte le cose, fuorché delle ricchezze”<sup>74</sup>; [6] sentenza che anche quel divino Platone giudicò dovesse essere intesa in rapporto alle virtù e alle discipline<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> *teneris ugniculis*: cfr. Cic., *Fam.* 1 6 2; *alta ... repostum*: cfr. Verg., *Aen.* 1 26.

<sup>74</sup> Aristofane, *Pluto* 189. Il verso greco citato (‘di tutto il resto ci si stufo’) sottintende quanto affermato nei versi precedenti, cioè che ‘nessuno ne ha mai abbastanza di te’ [*scil.* di Pluto, ovvero della ricchezza]. La citazione latina risulta una traduzione libera del testo greco.

<sup>75</sup> È il tema dell'*Hipparco* platonico, dove è dimostrato che l'avidità di ricchezze dovesse essere considerata positivamente se riferita al conseguimento del vero bene.

Nam virtutis semel perceptae cupido nunquam intermoritur, verum uti phenix semper rediviva florens iuvenescit et pullulat. [7] Huius sitis causam esse et gloriam, quae sola animos mentemque perurit, et iuge illud desiderium separatis ab his caducis rebus substantiis assimilari arbitramur. [8] Verum hic eruditissimus vir, illustrissime princeps, ut nullum penitus reliquit authorem cuius monumenta bis terque non ingurgitaverit, ita sua quaeque despiciebat, et veluti neglecta ac abortiva post scamna et scrinia videbantur; aegre ferebatque si quis benevolus ab eo aliquid e suis scriptis petisset, sua omnia indigna putans ut legerentur. [9] Tamen Iohannis Hieronymi Monferrati viri probi industria multa collecta sunt, quae (proh dii immortales) periissent, et in unum collecta volumen; quae cum reverendus Caelius in unum veluti corpus congesta vidisset et iam iam quid de suis bonis tam animae quam fortunae in posterum agendum esset decrevisset, ut vir semper fuit sapientissimus, fortunae bona affinibus delegavit, libros suos in publicam utilitatem reliquit. [10] Propriorum vero foetuum, hoc est suorum opusculorum, te principem serenissimum haeredem instituit, quem omnium Italiae procerum et maximum et doctissimum et sapientissimum esse iudicabat, et id non sine recto et pene divino iudicio; quoniam singula quae quemque reddunt insignitum in te collata visuntur. [11] Rari sunt principes qui vix et summis labris latinas literas delibarint; at illas adeo pleno haustu insumpsisti, ut etiam in regenda provincia tot occupationibus obrutus, nulli sis (ut caelianis utar verbis) in vorsa vel prorsa oratione secundus; in virtutibus vero quae ad mores spectant, qualem te reddas et qua ingenii dexteritate reipublicae habenas modereris, Ferraria nostra incluta patria et reliquae urbes tuae ditioni subiectae et ubertim novere et adeo plane testantur, ut nostris literis non indigeas, patrone serenissime, quibus per orbem terrarum agnoscaris. Nihil enim a te prodiit quin sit memoria dignum et aeternitate donandum,

Infatti il desiderio della virtù conseguita una volta non si spegne mai, ma come una fenice sempre rinata rinvigorisce e si sviluppa potente. [7] Riteniamo che causa di questa avidità siano da una parte la gloria, che sola infiamma gli animi e la mente, dall'altra quel vivo desiderio di essere assimilati a quelle sostanze separate dalle cose caduche. [8] In verità, illustrissimo principe, questo uomo eruditissimo, come non trascurò del tutto alcun autore, nelle cui opere non si sia tuffato due e tre volte, così disprezzava le proprie, e come trascurate e imperfette sono state trovate dietro panche e cassette; e a stento tollerava se qualcuno ben disposto gli avesse chiesto qualche cosa tratta dai suoi scritti, ritenendo tutte le proprie cose indegne da leggere. [9] Tuttavia, per lo zelo del buon Giangirolamo Monferrato, ne sono state recuperate, e raccolte in un unico libro, molte che (lo giuro per gli dei immortali!) sarebbero andate perdute; quando il reverendo Celio le vide raccolte come in un solo corpo e subito decise cosa si dovesse fare in futuro dei suoi beni, tanto spirituali quanto materiali, dato che fu sempre uomo molto sapiente, affidò i beni della fortuna ai parenti, e i suoi libri destinò alla pubblica utilità. [10] Ma dei propri parti, cioè dei propri opuscoli, lasciò erede te, serenissimo principe, che considerava il più eccelso, il più dotto, il più sapiente di tutti i migliori d'Italia, ciò non senza corretto e quasi divino giudizio; poiché le singole doti che rendono ciascuno degno di memoria si osservano in te riunite. [11] Sono rari i principi che appena sfiorano con la superficie delle labbra le lettere latine; ma tu le hai sorbite così a pieni sorsi che, per quanto oberato dalle tante occupazioni per la gestione del dominio, non sei secondo a nessuno (per usare le parole di Celio) in prosa e in versi; ma nelle virtù che riguardano i costumi, come tu contribuisca e con quanta naturale abilità tu tenga il governo dello stato, lo riconobbero abbondantemente e lo attestano così chiaramente la nostra illustre patria, Ferrara, e le altre città

hancque nos putamus esse veram et vitalem vitam, aut scribenda facere aut scribere legenda; nam famam extendere factis, hoc virtutis opus. [12] Audivi saepius illud plinianum ex epistolis referre: «quando non possumus nos diu vivere, relinquamus aliquid quo vixisse testemur»<sup>76</sup>. Nulli igitur mirum sit si olim vir doctissimus et sapientissimus suorum omnium laborum te Herculem invictissimum haeredem instituerit; id enim prudentissimus prudentissime fecit, ut digna aeternitae monumenta dignum aeternitate patronum nacta essent. [13] Immo tres viros elegit sibi amicitia non vulgari coniunctos, magnificum Iacobum Boiardum, Ioannem Hieronymum Monferratum et meipsum, qui totis viribus haec quae ita instituerat, post eius fata, in finem ab eo statutum dirigerent. [14] Tam erat de futuris etiam sollicitus vir hic doctissimus, qui mentem sine literis vivi hominis sepulturam esse dicebat et animam sine animo, quae seorsum a literis vagabatur et quae in publicum commodum pro suo captu aliquid non conferret.

[15] Nunc igitur, princeps eminentissime, cum plura Caelii opuscula in lucem et publicum usum proditura sint, ne id praeteriremus quod Caelius praeceptor vivens optabat et commiserat, hac nuncupatoria epistola illustrissimae excellentiae tuae, veluti dignissimo haeredi, reverendi Caelii nomine haec opuscula dicamus atque devovemus, quorum sis et haeres et patronus et tutor et, veluti antiquus ille Hercules, a calumniantium linguis ea tuearis; quanquam ab his nasutis cum nomen invictum, cui dicata sunt, recognoscent, tuta fore confidimus. Vale.

<sup>76</sup> Plinio, *Ep.* III 7 14.

soggette al tuo dominio, che, patrono degnissimo, non sei privo di nostre opere letterarie mediante le quali tu possa essere conosciuto in tutto il mondo. Nulla infatti è da te offerto che non sia degno di memoria e di essere consegnato all'eternità, e questa riteniamo essere l'autentica e vera vita, o fare cose destinate a essere ricordate negli scritti, o scrivere cose che siano lette; questo l'ufficio della virtù, prolungare la fama con le azioni. [12] Ti ho udito piuttosto spesso citare quel famoso detto tratto dalle epistole di Plinio: "quando non possiamo vivere a lungo, lasciamo qualcosa con cui attestiamo di essere vissuti"<sup>76</sup>. Nessuno pertanto si meravigli se da tempo quell'uomo dottissimo e sapientissimo ha designato te, invittissimo Ercole, come erede di tutte le sue fatiche; infatti, prudentissimo, ha fatto ciò assai prudentemente, perché opere degne di eternità incontrassero un patrono degno di eternità. [13] Scelse anzi tre uomini a lui uniti da non volgare amicizia, il magnifico Giacomo Boiardo, Giangirolamo Monferrato e me stesso, i quali con tutte le forze dopo la sua morte dirigessero al fine da lui stabilito quelle cose che in tal modo aveva disposto. [14] Era anche tanto preoccupato del futuro quest'uomo dottissimo, il quale diceva che la mente priva di cultura era una sepoltura dell'uomo e un'anima senza coscienza, la quale vagava separatamente dalla cultura, ed era tale da non contribuire affatto all'interesse pubblico secondo la propria capacità.

[15] Ora, pertanto, eminentissimo principe, dato che parecchi opuscoli di Celio stanno per essere pubblicati, per non tralasciare ciò che il maestro Celio vivendo desiderava e aveva commissionato, con questa epistola nuncupatoria, a nome del reverendo Celio, dedichiamo e consacriamo all'illustrissima tua eccellenza, come a un erede degnissimo, questi opuscoli, dei quali tu sia e erede e patrono e tutore e, come quell'antico Ercole, tu possa tutelarli dalle lingue dei calunniatori; sebbene confidiamo che saranno al riparo da questi denigratori quando riconosceranno l'invitto nome cui sono dedicati. Stai bene.

SUSANNA VILLARI

IV

L'INDICE DEGLI OPERA ALIQUOT

CAELII CALCAGNINI ALIQUOT OPERUM ELENCHUS

(Opera aliquot, c. a3rv)

<i>Epistolarum quaestionum et epistolarum familiarium lib. XVI. Ad Herculem Estensem II ducem Ferrariae IIII</i>	1
<i>Iudicium vocalium ad Thomam Fuscum episcopum Cymacliensem</i>	218
<i>De rebus Aegyptiacis commentatio. Ad Alphonsum Trottum</i>	229
<i>Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis. In gratiam Al- berti Bendedei</i>	253
<i>De imitatione commentatio. In gratiam Cynthii Baptistae Gyraldi</i>	269
<i>De iudiciis liber. In gratiam Seraphini Iacobelli inceptus</i>	276
<i>De Talorum, Tesserarum et Calculorum ludis. In gratiam Lili Gre- gorii Gyraldi</i>	286
<i>De re nautica. Ad Liliū Gregorium Gyraldum</i>	301
<i>Quod studia sunt moderanda. Ad eundem</i>	316
<i>Ne quis se ab sua umbra vinci sinat. Ad Franciscum cognomento epi- scopum</i>	325
<i>De verborum et rerum significatione commentatio. In gratiam Gilini episcopi Cymacliensis incepta</i>	338
<i>Collectanea vetustatis. In gratiam Ioannis Hieronymi Monferrati alumni sui</i>	376
<i>Quod caelum stet, terra moveatur, commentatio. Ad Bonaventuram Pistophilum</i>	388
<i>De libero animi motu. Ad eundem</i>	395
<i>De vita aulica. Ad Ludovicum Balneum</i>	400
<i>Encomion pullicis. Ad Ladislaum episcopum Vatiensem</i>	405
<i>De concordia. Ad Georgium episcopum Quinque ecclesiensem</i>	409
<i>De calumnia. Ad Herculem primum duce Ferrariae secundum</i>	415
<i>De salute ac recta valetudine. Ad Hippolytum secundum cardinalem Estensem</i>	423
<i>Paraphrasis trium librorum Meteororum Aristotelis. Ad eundem</i>	427
<i>De mutuo amore. Ad Antonium Constabilem tribunum plebis</i>	436
<i>Compendium Rhetoricae. In gratiam Bartholomaei Ferrini inceptum</i>	442
<i>Paraphrasis in primum librum Etichorum Aristotelis. Ad Antonium Musam Brasavolum</i>	453

<i>Paraphrasis in Politica Aristotelis. Ad eundem</i>	457
<i>Paraphrasis in commentationem de sensu et sensili Aristotelis. Ad eundem</i>	469
<i>Quod stoici dicunt magis fabulosa quam poetae. Ad eundem</i>	476
<i>De citrio, cedro et citro commentatio. In gratiam eiusdem Antonii Musae Brasavoli incepta</i>	479
<i>In Venetae classis expugnationem. Ad Hippolytum primum Cardinalem Estensem</i>	484
<i>Descriptio silentii. Ad Thomam Fuscum episcopum Cymaciensem</i>	491
<i>[De Trinitate et sapientia divina sermo per ipsum authorem in Cathedrali ecclesia Agriensi publice habitus]</i> <sup>77</sup>	[492]
<i>In sacramentum Eucharistiae sermo per ipsum authorem in eadem ecclesia Agriensi publice habitus</i>	494
<i>Compendium magiae. Ad Nicolaum Corrigium</i>	497
<i>In funere Beatricis reginae Hungariae oratio</i>	503
<i>In funere Herculis Strozzae oratio</i>	505
<i>In funere Hippoliti primi cardinalis Estensis oratio incepta</i>	508
<i>In funere Antonii Constabilis oratio</i>	512
<i>In funere Alphonsi primi, ducis Ferrariae tertii oratio</i>	515
<i>Pro Alfonso primo, duce Ferrariae tertio, orationes duae. Ad Leonem decimum Pontificem maximum</i>	519
<i>Pro Hercule secundo, duce Ferrariae quarto, oratio. Ad Paulum tertium Pontificem maximum, per ipsum autorem in publico consistorio habita</i>	523
<i>Pro oratoribus Faventinis. Ad Iulium secundum Pontificem maximum</i>	526
<i>Pro eisdem. Ad Hadrianum sextum pontificem maximum</i>	527
<i>Pro Alphonso primo duce Ferrariae tertio. Ad Iulium secundum Pontificem maximum Apologia</i>	529
<i>In laudem iuris peritia orationes duae</i>	542
<i>In solemnitatibus Epiphaniae orationes tres</i>	547
<i>Pro promotore doctore oratio in collegio habita</i>	550
<i>Encomion artium liberalium</i>	552

<sup>77</sup> Nessun testo con questo titolo in realtà è presente nel volume. La *Descriptio silentii* arriva fino a p. 494, e di seguito nella stessa pagina ha inizio il *Sermo in sacramentum Eucharistiae*. Occorrerebbe chiarire la causa della presenza superflua di questo titolo nell'Indice, e, di contro, la ragione dell'omissione nella stampa di questo *Sermo de Trinitate*, che, a giudicare dal titolo, condivide con il testo edito, oltre alla tematica teologica, l'occasione pubblica e la sede della disquisizione stessa («in cathedrali ecclesia Agriensi»), cioè la cattedrale dell'odierna Eger (Ungheria).

SUSANNA VILLARI

<i>In doctoratu Ruben Hebraei, oratio</i>	556
<i>Pro amico doctore in patriam redeunte, qui insignia doctoratus accep-</i> <i>erat, oratio</i>	557
<i>Dialogi</i>	
<i>Equitatio. Ad Herculem secundum ducem Ferrariae quartum</i>	558
<i>De memoria. Ad eundem</i>	591
<i>Galatea, Melene, Proteus. Ad eundem</i>	599
<i>Rex Albaniae, Alexander, Piora. Ad eundem</i>	600
<i>De mensibus. In gratiam Alfonsi Calcagnini incoeptus</i>	604
<i>Apologi</i>	
<i>Linelaeon. Ad Herculem primum ducem Ferrariae secundum</i>	614
<i>Somatia. Ad Hippolytum primum cardinalem Estensem</i>	610
<i>Personati. Ad Alfonsum Trottum</i>	616
<i>Obligatio. Ad Nicolaum Corrigium</i>	621
<i>Gigantes. Ad eundem.</i>	622
<i>Super inscitia. Ad eundem</i>	624
<i>Absentia. Ad eundem</i>	624
<i>Apologorum liber. Ad Ioannem Hieronymum Monferratum</i>	625
<i>Oraculorum lib. In gratiam Ioannis Hieronymi Monferrati</i>	640
<i>Quaedam dicta moralia. In gratiam eiusdem</i>	647
<i>Panegyricus pro Calcagnino protonotario apostolico</i>	652

NOTE SULLE OPERE CONFLUITE NEGLI OPERA ALIQUOT  
E SU ALTRI TESTI DELLA PRODUZIONE DI CALCAGNINI

Si offre in questa sede un elenco ragionato delle opere confluite negli *Opera aliquot*, allegando i principali riferimenti bibliografici a studi o a edizioni moderne. Si aggiungono inoltre essenziali informazioni su ulteriori opere o postillati di Calcagnini, già studiati o che meritano ancora specifiche attenzioni. Tutta da indagare è la tradizione manoscritta, soprattutto per quanto concerne le sparse attestazioni di carteggi e *carmina* di Calcagnini<sup>78</sup>.

A. Opere confluite negli *Opera aliquot*

1. *Epistolicarum quaestionum et epistolarum familiarium lib. XVI*, in *Opera aliquot*, pp. 1-218.

Altre ed.: CAELII CALCAGNINI FERRARIENSIS *Epistolarum criticarum et familiarum libri XVI et rerum varietate, et dictionis elegantia, cum studiosae iuventuti, tum etiam doctis viris adprime utiles*, Ambergae, Ex Officina Schönfeldiana, 1608 [USTC, 2079931].

GIRALDI 1537, cc. Nvv-Nvir; GIRALDI 1540, pp. 207-32 (epistola premessa alla *De imitatione commentatio* [*Opera aliquot*, p. 188]).

Ed. moderne di epistole:

GIRALDI 1996, pp. 85-88, 99-100, 114-15, 171-75, 473-85 (otto lettere); WEINBERG 1970, I, pp. 205-06 (epistola premessa alla *De imitatione com-*

<sup>78</sup> Le indicazioni contenute in questo elenco non devono, pertanto, assolutamente intendersi come esaustive, soprattutto per quanto riguarda la tradizione manoscritta (in mancanza, allo stato attuale, di spogli sistematici condotti su tutti i repertori di manoscritti disponibili). Non ho, inoltre, potuto visionare tutti i testimoni citati (per le edizioni a stampa ho consultato, nella maggioranza dei casi, gli esemplari digitalizzati fruibili *online*; per i manoscritti le informazioni sono tratte per lo più dalla bibliografia citata). L'asterisco indica i testimoni non visti.

*mentatio*); ERASMO 1906-1958, VI, 1926, pp. 116-25; X, 1941, pp. 303-04 (due epistole); epistola a Camillo Vistarino: CALCAGNINI 2018<sup>1</sup>.

Diffusione manoscritta di lettere di Calcagnini: \*Ferrara, BCA, Cl. I 145 (*Epistolarum familiarum Alberti Lolli*, sec. XVI: ANTONELLI 1884, p. 84); \*Firenze, BNC, Autografi Gonnelli, E. B. 13, box 2, cass. 1, n. 76 (KRISTELLER, V, p. 586b); \*Modena, AS, *Archivio per Materie, Celio Calcagnini* (KRISTELLER, I, p. 366a); \*Modena, BE, Est. Ital. 833, Alpha G 1 15 (KRISTELLER, I, p. 385a); \*Parma, BP, Pal. 1019, fasc. 3 (*Epistolae variorum ad Romulum Amasaeum*: KRISTELLER, II, p. 38b); \*Venezia, BNM, cod. 217 (4676: KRISTELLER, II, p. 248b); \*BAV, Ottob. Lat. 3139 (KRISTELLER, II, p. 423a).

GUERRIERI *online*, nn. 18-19 (anche per un elenco dei destinatari delle epistole contenute negli *Opera aliquot*).

AGUZZI - BARBAGLI 1985; ALHAIQUE PETTINELLI 1991, pp. 19-20; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 493-97; MORESCHINI 1991, pp. 170-71; RAMOS MALDONADO 2018, pp. 185-94.

## 2. *Iudicium vocalium*, in *Opera aliquot*, pp. 218-28.

Già in: LUCIANI SAMOSATE δίκη φωνηέντων *sive Iudicium vocalium eiusque translatio Coelio Calcagnino interprete*, in CONSTANTINI LASCARIS *Graecae Institutiones*, Ferrariae, per Ioannem Maciochium Bondenum, 1510, cc. n<sup>v</sup>-n<sup>viii</sup>r.

Altre ed.:

\*Venezia, Bartolomeo Zanetti, 1537, cc. n<sup>v</sup>v-n<sup>viii</sup>v.

\*Basel, Michael Isengrin, 1539, pp. 142-49 (*Iudicium Vocalium de Συγμα et Ταυ, ex Luciano versum a Coelio Calcagnino. Eiusdem apologia festivissima pro τ contra σ, Lucianicae accusationi respondens. Συγμα accusat ταυ, Luciano Samosateo autore, Coelio Calcagnino interprete*).

\*Venezia, Giovanni Farri e fratelli, 1542.

GUERRIERI *online*, n. 34<sup>3</sup>

LAUVERGNAT - GAGNIÈRE 1988, p. 80, nota 97; MORESCHINI 1991, p. 171; DE FAVERI 2002, pp. 175-76.

## 3. *De rebus Aegyptiacis commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 229-52.

Una copia manoscritta eseguita da Giangirolamo da Monferrato (1542) si conserva a \*Modena, BE, *Fondo Campori* [Gamma 2 9].

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>6</sup>; KRISTELLER, I, p. 388b.

DILIBERTO 2013, p. 18; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 497.

4. COELII CALCAGNINI *Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis*, in *Opera aliquot*, pp. 253-69.

Altre edizioni:

a. In M. T. Ciceronis *De somnio Scipionis fragmentum*, Petri Ioannis Olivarii Valentini scholia quam antea emendatiora, partim nunc primum in lucem edita. Eiusdem Pet. Io. Olivarii In Ciceronis philosophiam moralem τὰ κεφάλαια. Ad haec, *Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis*, Caelio Calcagnino auctore. Leonis Baptistae Alberti Florentini, *De causis senatorijs*, in Ciceronis lib. 2. *De officijs locum*, brevis illa quidem, sed accuratissima interpretatio, ab exemplo idiographo descripta, nec evulgata hactenus, Basileae, in officina Roberti Winter, 1538.

b. *Viti Amerbachii Commentaria in Ciceronis tres libros de officijs*. His adiecimus Petri Ioannis Olivarii Scholia in *Somnium Scipionis et alia quaedam*, quae sequens indicabit pagella, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1541, pp. 170-207.

c. 1545: Marci Tulli Ciceronis *De officijs libri III. Laelius, seu De amicitia. Cato Maior, vel De senectute. Paradoxa stoicorum. De somnio Scipionis, ex libro VI. De republica*. [...] *Cum commentarijs longe eruditissimis iam denuo in lucem editis virorum doctiss.* Xysti Betuleij Augustani et Viti Amerbachij; atque etiam vocibus aliquot annotatis per D. Erasmum Roterodamum, nonnullisque alijs per Philippum Melanchthonem. Insunt praeterea Francisci Syluij Ambiani in *Paradoxa commentarij*; nec non Petri Ioannis Olivarii in *Somnium Scipionis, scholia*; ac Vigilia quaedam in idem *Somnium*, Ioannis Lodouici Viuis. His postremo accesserunt *Disquisitiones XXV Caelij Calcagnini in libros de Officijs, cum Decisiones XXV M. Antonij Maioragij, quibus M. Tullium Ciceronem ab omnibus Caelij Calcagnini criminatibus liberat*, Venetijs, apud Hieronymum Scotum, 1545.

GUERRIERI *online*, n.9<sup>1</sup>.

BREEN 1955; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 498; MORESCHINI 1995, pp. 161-72.

5. COELII CALCAGNINI *Super imitatione Commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 269-276.

Già in: *De imitatione eruditorum quorundam libelli quam eruditissimi. Coelii Calcagnini ad Iohannem Baptistam Gyraldum phisicum primi nominis Super imitatione Commentatio iam primum aedita*. Ioannis Francisci Pici ad Petrum Bembum. Petri Bembi responsio ad eundem. Philippi Melanchthonis ad Albertum et Ioannem Reiffesteyn adolescentes. Angeli Politiani super eadem re epistola ad Paulum Cortesium. Pauli Cortesii

*responsio ad eundem ex ipsius Epist. libro VIII*, Argentinae apud Ioan. Albertum [Strasbourg, Johann Albrecht, 1535], cc. a2r-b5v [USTC, 630011].

Altre edizioni: GIRALDI 1537, cc. Nviii-Piv; GIRALDI 1540, pp. 209-32.

Edizioni moderne: GIRALDI 1996, pp. 473-85; *Ciceronian Controversies*, pp. 144-81; WEINBERG 1970, I, pp. 206-20.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>4</sup>; KRISTELLER, III, p. 438a.

AGUZZI - BARBAGLI 1985, p. 242; ALHAIQUE PETTINELLI 1991, p. 20-22; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 498; MORESCHINI 1995, pp. 156-60.

6. *De iudiciis seu de ratione iudicandi liber*, in *Opera aliquot*, pp. 276-86).

GUERRIERI *online*, n. 11.

DILIBERTO 2013, p. 21.

7. *De talorum ac tesserarum et calculorum ludis ex more veterum*, in *Opera aliquot*, pp. 286-300.

*Excerpta* da quest'opera sono stati identificati da Kristeller in un codice misc. conservato presso la \*BAV, Vat. Lat. 6159.

GUERRIERI *online*, n. 14; KRISTELLER, II, p. 337b.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 497; MORESCHINI 1991, p. 172.

8. *De re nautica*, in *Opera aliquot*, pp. 301-16.

GUERRIERI *online*, n. 13.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 497; MORESCHINI 1991, p. 172.

9. *Quod studia sunt moderanda*, in *Opera aliquot*, pp. 316-25.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>11</sup>.

MORESCHINI 1991, pp. 168, 172.

10. *Ne quis se ab sua umbra vinci sinat vel de profectu*, in *Opera aliquot*, pp. 325-37.

Edizione moderna: CALCAGNINI 2018.

GUERRIERI *online*, n. 23.  
MORESCHINI 1991, p. 172.

11. *De verborum et rerum significatione commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 338-75.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>8</sup>.  
MORESCHINI 1995, p. 173.

12. *Collectanea vetustatis ex antiquis ritibus ex xii tab. Ex. tab. censoriis ex legibus Numae, ex iure pontificio et augurali et aliis*, in *Opera aliquot*, pp. 376-87.

GUERRIERI *online*, n. 7.  
MORESCHINI 1991, p. 172.

13. *Quod caelum stet, terra moveatur vel de perenni motu terrae commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 388-95.

Una copia settecentesca è a \*Lugo, BC, cod. 686 (KRISTELLER, I, 263a).

Edizione moderna: CALCAGNINI 1936.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>9</sup>.  
AGUZZI - BARBAGLI 1985, p. 37; DILIBERTO 2013, pp. 16-17; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, pp. 495-96; MORESCHINI 1991, pp. 170, 172.

14. *De libero animi motu ex sententia veterum philosophorum*, in *Opera aliquot*, pp. 395-99.

Già in: COELII CALCAGNINI *Libellus elegans de libero arbitrio ex philosophiae penetralibus*, Basilea, Froben, 1625 [USTC, 622858]

GUERRIERI *online*, n. 12.  
AGUZZI - BARBAGLI 1985, pp. 242-43; DILIBERTO 2013, p. 17; LAUVERGNAT - GAGNIÈRE 1988, p. 80, nota 97; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 495; MORESCHINI 1995, pp. 160-61.

15. *De patientia seu de vita aulica commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 400-04.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>5</sup>.

16. *Pullicis encomium* in *Opera aliquot*, pp. 405-08.

Altre edizioni: *Encomium pulicis*, Leiden, s.n., 1623 [USTC, 1508711]

*Argumentorum ludicrorum et amoenitatum scriptores varii*, Lugduni Batavorum, Godefridus Basson, 1623, pp. 47-64

*Dissertationum ludicarum et amoenitatum scriptores varii*, Lugduni Batavorum 1638, pp. 41-56.

*Admiranda rerum ad mirabilium encomia*, Noviomagii Batavorum, Typis Renieri Smetii, 1676, pp. 122-33.

GUERRIERI *online*, n. 29

LAUVERGNAT - GAGNIÈRE 1988, p. 95; LUCIOLI 2012, nota 11; MORESCHINI 1991, p. 171.

17. *De concordia commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 409-15.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>3</sup>.

MORESCHINI 1991, p. 172.

18. *De calumnia commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 415-23.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>1</sup>.

MORESCHINI 1991, p. 172.

19. *De salute ac recta valetudine commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 423-26.

Altra edizione: V. CL. COELII CALCAGNINI *De salute ac recta valetudine commentatio ob singularem & mirandam, quam in se continet, rerum & observationum minime vulgariū copiam, in lucem usumq[ue] quasi recentem & tempori anniversario accommodatum, revocata, nec non summarijs & notis breviculis illustrata [...]*, ex Typografia Balthasariis Scherfii [Altdorf, Scherf, Balthasar], 1627, pp. 1-13 [USTC, 2111604].

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>7</sup>.

MORESCHINI 1991, p. 172.

20. *Paraphrases in Aristotelem*, in *Opera aliquot*: pp. 427-36 (*Paraphrasis trium librorum Meteororum Aristotelis*); 453-57: *Paraphrasis in primum librum Etichorum Aristotelis*; 457-69: *Paraphrasis in*

*Politicam Aristotelis*; 469-76: *In Aristotelis commentationem de sensu et sensili Paraphrasis*.

GUERRIERI *online*, n. 28<sup>1-4</sup>.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 494; MORESCHINI 1991, p. 173.

21. *Anteros sive de mutuo amore*, in *Opera aliquot*, pp. 436-42.

GUERRIERI *online*, n. 3.

MORESCHINI 1991, p. 173.

22. *Rhetoricae Compendium*, in *Opera aliquot*, pp. 442-52.

GUERRIERI *online*, n. 31.

MORESCHINI 1991, p. 173.

23. *Quod stoici dicunt magis fabulosa quam poetae*, in *Opera aliquot*, pp. 476-79.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>10</sup>.

MORESCHINI 1991, p. 173.

24. *De citrio, cedro et citro commentatio*, in *Opera aliquot*, pp. 479-83.

GUERRIERI *online*, n. 10<sup>2</sup>.

MORESCHINI 1991, p. 172.

25. *Commentarius In Venetae classis expugnationem*, in *Opera aliquot*, pp. 484-90.

GUERRIERI *online*, n. 8.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 493; MORESCHINI 1991, p. 172.

26. *Descriptio silentii*, in *Opera aliquot*, pp. 491-94.

Edizione moderna: CALCAGNINI 1990

GUERRIERI *online*, n. 15.

MORESCHINI 1991, p. 172.

27. *In sacramentum Eucharistiae sermo tumultuarius Caelii Calcagnini per eum in cathedrali ecclesia Agriensi publice habitus*, in *Opera aliquot*, pp. 494-96.

GUERRIERI *online*, n. 25<sup>8</sup>.

RAGAZZINI 1962.

28. *Amatoriae magiae compendium* in *Opera aliquot*, pp. 497-503.

GUERRIERI *online*, n. 2.

MORESCHINI 1991, p. 173.

29. *Orationes*, in *Opera aliquot*, pp. 503-58: 1. *In funere Beatricis Pannoniarum reginae oratio* (pp. 503-04); 2. *In funere Herculis Strozzeae oratio* (pp. 505-08); 3. *In funere Hippoliti Cardinalis estensis oratio*; (pp. 508-11); 4. *In funere Antonii Constabilis oratio*; (pp. 512-15); 5. *In funere Alphonsi primi ducis Ferrariae III oratio* (pp. 515-19); 6. *Pro Alfonso primo, duce Ferrariae tertio oratio ad Leonem X pont. max.* (pp. 519-20); 7. *Pro Alfonso primo, duce Ferrariae tertio oratio ad Leonem X pont. max.* (pp. 521-23); 8. *Pro Hercule secundo duce Ferrariae quarto ad Paulum tertium pontificem maximum oratio ex locupletiori resecta et in compendium redacta et in publico consistorio habita* (pp. 523-26); 9. *Pro oratoribus faventinis oratio ad Iulium II pont. max.* (pp. 526-27); 10. *Pro oratoribus faventinis oratio ad Hadrianum VI pont. max.* (pp. 527-29); 11. *Pro Alphonso primo duce Ferrariae tertio Apologia ad Iulium II pont. max.* (pp. 529-41); 12. *In laudem iuris peritia oratio* (pp. 542-44); 13. *In laudem iuris peritorum contra calumniatorem oratio* (pp. 545-46); 14. *In solemnitate epiphaniae qua indicuntur ex more festa mobilia oratio* (p. 547); 15. *In festivitate epiphaniae oratio* (p. 548); 16. *In festo epiphaniae oratio* (p. 549); 17. *Pro promotore doctore oratio in collegio habita* (pp. 550-52); 18. *Encomion artium liberalium publice habita per Pollionem* (pp. 552-55); 19. *In doctoratu Ruben Hebraei oratio* (p. 556); 20. *Pro amico redeunte in patriam qui insignia doctoratus acceperat oratio* (pp. 557-58).

Una copia manoscritta dell'apologia *pro Alphonso I ad Iulium II* si conserva presso la \*BAV, cod. Vat. Lat. 8461 (misc. XVI-XVII sec.).

GUERRIERI *online*, n. 25<sup>1-7</sup>, 25<sup>9-12</sup>, 26<sup>1-5</sup>; KRISTELLER, II, p. 344b .

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 494; MORESCHINI 1991, p. 187.

30. *Dialogi* (in *Opera aliquot*, pp. 558-90): a. *Equitatio* (pp. 558-90); b. *De memoria* (pp. 591-98); c. *Galatea, Melene, Proteus* (pp. 599-600); d. *Rex Albaniae, Alexander, Piora* (pp. 600-03); e. *De mensibus* (pp. 604-09).

Ed. mod. (*Equitatio*): CALCAGNINI 2017 (scelta antologica, con traduzione a fronte, fondata sull'autografo conservato a Modena, AS, *Archivi di famiglie e persone, Calcagnini d'Este*, b. 95, fasc. 16, sottofasc. G, con varianti rispetto al testo in *Opera aliquot*).

GUERRIERI *online*, n. 16.

CURTI 2017 (sull'*Equitatio*); MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, pp. 494, 497; MORESCHINI 1991, pp. 168-70; GARDINI 2017, p. 16 (sul *De memoria*).

31. *Apologi*, in *Opera aliquot*, pp. 610-40: a. *Somatia* (pp. 610-14); b. *Linelaeon* (pp. 614-16); c. *Personati* (pp. 616-21); d. *Obligatio* (p. 621); e. *Gigantes* (p. 622-23); f. *Super inscitia* (p. 624); g. *Absentia* (p. 624); h. *Apologi caeliani* (pp. 625-40).

Manoscritti: \*BAV, Vat. Lat. 7179, cart., misc. (XV-XVI sec.): *Apologus Gigantes* (KRISTELLER, II, p. 383a).

GUERRIERI *online*, n. 4.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 495; PRANDI 1994, pp. 87-93.

32. *Oraculorum liber*, in *Opera aliquot*, pp. 640-46.

GUERRIERI *online*, n. 24.

33. *Dicta moralia quaedam in gratiam Ioannis Hieronymi Monferati alumni sui*, in *Opera aliquot*, pp. 647-51.

GUERRIERI *online*, n.17.

SUSANNA VILLARI

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 495.

34. *Panegyricus dum esset admodum puer pro Calcagnino protonotario apostolico*, in *Opera aliquot*, pp. 652-57.

GUERRIERI *online*, n. 27.

## B. ALTRE OPERE A STAMPA

1. *Illustrissimi Alphonsi Estensis ac Lucretiae Borgiae epithalamium per Caelium Calcagninum*, Ferrara, Lorenzo Rossi, 1502 [USTC, 817694].

GUERRIERI *online*, n. 21.

GARBERO ZORZI - SERAGNOLI 1991; GHIGNOLI 2016, p. 206 (n° inv. 724); MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 498.

2. COELII CALCAGNINI *Annotatiunculae seu Glossemata e libro Coelii excerpta quae in margine legebantur. Observatio super Sardanapalo, Tarso, et Anchiale Rhemnianique carminis pensitatio ex libro annotationum eius excerpta* in DIONYSII AFRI *De situ orbis opus studiosis necessarium, quo gentes, populi, urbes, maria, flumina explicantur Graece scriptum. Idem in Latinitatem a Rhemnio grammatico translatum, falso hactenus Prisciano adscriptum, in quo prope ducenta loca castigauimus, quae et Phynio et reliquis geographis plurimum accommodabunt. In idem annotamenta graecorum more Latine scripta, in quibus aliquot autorum castigationes continentur*. COELII CALCAGNINI *Annotatio super Anchiale, et Rhemniani carminis pensitatio*, Ferrariae, Ioannes Maciochus Bondenus imprimebat, die XVIII Decembris 1512, cc. G(5)*v*-G(6)*r* [Edit 16, CNCE 17252].

Altra ed. : Basileae, apud Valentinum Curionem, 1522

GUERRIERI *online*, n. 32<sup>1-2</sup>.

3. *Caelius Calcagninus Soteriano Capsali* [lettera dedicatoria in latino a Johannes Soter, curatore ed editore del testo di Liba-

nio] in Λιβανίου μελέται λόγοι τε καὶ ἐκφράσεις, Ferrariae, Jo. Macciochus Bondenus, 1517, c. IIIr [Edit16, CNCE 30419].

DANZI 2005, p. 149.

4. *Aristotelis De coloribus* [translatio ex graeco], in IOHANNIS ACTUARIJ *De urinis*, Parisiis, per Iacobum Gazellum, 1548, pp. 260-81.

GUERRIERI *online*, n. 34<sup>1</sup>.

5. *Carmina*, in IO. BAPTISTAE PIGNAE *Carminum libri quatuor ad Alphonsum Ferrariiae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. lib. III, Lud. Areosti carm. lib. II*, Venetiis, ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1553, pp. 171-269.

GUERRIERI *online*, n. 6.

DILBERTO 2013, p. 17; MORESCHINI 1991, pp. 180-86.

5a. Componenti latini di Calcagnini per Lilio Gregorio Giraldi, tra cui l'*epitaphium*, in LILII GREGORII GYRALDI *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum*, Florentiae, [Torrentino], 1551, pp. 131-35 [Edit16, CNCE 21248].

GUERRIERI *online*, n. 6.

5b. *Responsio pro Henrico rege Britanniae*, in ANTONII TERMINII CONTURSINI LUCANI, IUNII ALBINI TERMINII SENIORIS, MOLSAE, BERNARDINI ROTAE EQUITIS NEAPOLITANI, ET ALIORUM ILLUSTRUM POETARUM *Carmina*, Venetiis, apud Gabrielem Iulitum de Ferraris et fratres, 1554, pp. 33-36.

Celio Calcagnini fu interpellato nel 1530 sulla questione del divorzio di Enrico VIII, su cui si veda anche l'epistola «Henrico Angliae regi», in *Opera aliquot*, pp. 155-56.

GUERRIERI *online*, n. 30.

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 495; RONCAGLIA 1937, pp. 113-19.

SUSANNA VILLARI

5c. *Carmina*, in *Delitiae CC Italarum Poetarum huius superiorisque Aevi illustrium, collectore Ranutio Gherio* [s.l. sed Frankfurt am Main] 1608 (2 vol.), I, pp. 509-51.

GUERRIERI *online*, n. 6.

6. CAELII CALCAGNINI *Epitaphium tumulo Anacreontis*, in *Anacreonte tradotto in versi italiani da vari*, Venezia, Francesco Piacentini, 1736, p. 208.

GUERRIERI *online*, n. 6.

### C. MANOSCRITTI

1. \*Modena, AS, *Archivi di famiglie e di persone, Calcagnini d'Este*, b. 95, fasc. 16, sottofascicoli contenenti: a. *Pseudolo Comedia* (probabile copia commissionata da Celio, del volgarizzamento di Battista Guarino dello *Pseudolo* plautino, erroneamente attribuito a Celio); b. annotazioni (senza titolo e data) al *Miles gloriosus* di Plauto che attestano l'impegno di Calcagnini di volgarizzamento della commedia; c. traduzione latina dei tre dialoghi marini di Luciano, realizzati sotto la guida di Demetrio Mosco («Finis Maritimorum. Ego Coelius Calcagninus duce Demetrio Moscho, XIX sep. 1500 hora pene 24»); d. «Xenophontis rhetoris Reditus seu de vectigalibus», traduzione latina terminata in data «XXII Augusti 1540».

DILIBERTO 2013, p. 17; GHIGNOLI 2016, pp. 26-27 e note.

2. \*Modena, BE, Alpha T. 6, 16.

*Aureorum numismatum Illustrissimi Herculi Secundi Ducis Ferrariae Quarti Elenchus*

sec. XVI (copia di Giangirolamo Da Monferrato, databile tra il 1541 e il 1543); vd. anche BAV, Ottob. lat. 2973 [sec. XVIII].

KRISTELLER, I, p. 369b; 422b; GUERRIERI *online*, n. 5.

DILIBERTO 2012-2013, p. 17; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 497; MISSERE FONTANA 1993; MISSERE - F. MISSERE FONTANA 1993-1994, pp. 216-17 e note; TONDO 1995.

3. \*Modena, BE, lat. 100 (Alpha P 9 2).

*Commentatio in «Oratio pro Quinto» Ciceronis e Commentatio in «Tusculanae disputationes» Ciceronis [I-III].*

sec. XVI

KRISTELLER, I, p. 378a; GUERRIERI *online*, n. 9<sup>2</sup> e 9<sup>3</sup>.

4. San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 216

*Historia Ferr. Coelii Calcagnini* (appunti autografi).

Misc., 921 cc., probabilmente allestito da Giusto Fontanini e proveniente dalla sua biblioteca. Il testo di Calcagnini, autografo (vd. la scritta a c. 415) occupa le cc. 396r-404v (cc. 397, 405-414 bianche).

MAZZATINTI 1983, p. 146

FORTINI 2000, pp. 163-64; GHIGNOLI 2016, p. 18, nota 30.

5. BAV, ms. Vat. Lat. 12605

CAELII CALCAGNINI ferrariensis *Fragmenta varia historica*

*De serie Estensis Familia e De Patre Hippoliti. Celio auctore.*

Sec. XVI-XVII. 31 carte numerate modernamente

KRISTELLER, II, pp. 384a, VI, pp. 306b, 326b; GUERRIERI *online*, n. 22  
AGUZZI - BARBAGLI 1985; LAZZARI 1936, pp. 119-22; MARCHETTI -  
DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 494; FORTINI 2000, pp. 165-66.

6. BAV, ms. Vat. Lat. 7192, cc. 203r-09v.

*Ad illustrem Principem Nicolaum Corrigium Coelii Calcagnini Super Prometheo et Epimetheo Epitoma.*

Sec. XV-XVI, misc.

Ed. mod.: CALCAGNINI 2004.

KRISTELLER, II, 384a; GUERRIERI *online*, n. 33.

GARDINI 2018, p. 9, nota 16.

Poesie e epigrammi si leggono in mss. miscellanei: \*Ferrara, BCA, Cl. I 70 e 437 e coll. Antonelli 341 e 518 (KRISTELLER, I, p. 56a, 61a-b, V, p.

539a); \*Iesi, BC (KRISTELLER, I, p. 249a); \*Modena, BE, Est. Lat. 150 (Alpha T 6, 8: KRISTELLER, I, p. 378b); \*Parma, BP, Pal. 1487 (KRISTELLER, II, p. 49a); \*Venezia, BNM, cod. 248 (10625) e cod. 217 (4676), cod. 300 (6649) (KRISTELLER, II, p. 243b e 274a); \*BAV, Vat. Lat. 5227, Ottob. Lat. 1183 (KRISTELLER, II, p. 374a e 428a); \*Averbode, Abdij Archief, IV 220 (KRISTELLER, III, p. 83b); \*Cambridge, Mass., HU, HL, ms. Typ. 531 (KRISTELLER, V, p. 237b); \*Paris, BN, Nouv. Acq. Lat. 737 e 738 (KRISTELLER, III, p. 283b, 284b); \*Salzburg, UB, M I 35 (KRISTELLER, III, p. 42a); Washington, C, FSL, v. a. 123 (KRISTELLER, V, p. 412a).

Cfr. GUERRIERI *online*, n. 6

Traduzioni dal greco in latino: \*Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, BPG 25; BPG 52; Scal. 23 (traduzioni dall'*Anthologia Graeca*: KRISTELLER, IV, pp. 351b, 353b, 364a); \*Zeitz, Stiftsbibliothek, ms. 38 (*Callimachi Hymnus in Iovem*: KRISTELLER, III, p. 438a; GUERRIERI *online*, n. 34<sup>2</sup>)<sup>79</sup>. Sull'*Antologia Graeca* come principale fonte di molti carmi di Calcagnini: HUTTON 1935, pp. 178-80.

#### D. POSTILLATI

##### 1. \*Ferrara, BCA, Cl. I 9

ERMOLAO BARBARO, *De coelibatu*.

Postille di Celio alle cc. 16r, 19v, 20r e 57r.

GHIGNOLI 2016, p. 83 (n. inv. 290).

##### 2. \*Ferrara, BCA, Cl. II 171

TERENZIO, *Comoediae*.

Testo fittamente postillato da Calcagnini nei margini e in interlinea (anche come esito di collazione testuale) relativamente alle prime due commedie (*Andria* e *Eunuchus*).

<sup>79</sup> Resta da accertare la possibile relazione tra l'*Epigramatarium grecum* registrato nell'Inventario (GHIGNOLI 2016, p. 156, inv. n. 223) e l'esemplare dell'*Epigrammatum graecorum libri VII annotationibus Ioannis Brodae Turonensis illustrati*, Basileae, Froben, 1549, conservato a \*Ithaca (New York), Cornell University Library (Rare PA, 3458), che, come segnala KRISTELLER, V, p. 265, contiene sui margini e sulle pagine bianche traduzioni manoscritte di Celio Calcagnini.

GHIGNOLI 2016, pp. 82-83 (inv. n. 384).

3. DONATI ACCIAIOLI florentini *Proemium in expositionem libri Ethicorum Aristotelis* [...], Firenze, apud Sanctum Iacobum de Ripoli, 1478 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.6.5.2).

Postille, manicule e altri segni di lettura di Celio, in particolare nei primi tre libri e nel decimo.

GW, 00140; ITC, ia00017000; GHIGNOLI 2016, p. 109, nota 122 (inv., n. 1139).

4. *Libri Posteriorum resolutivorum Aristotelis, quos Iohannes Argiropylos bysantius causa Cosme Medicis florentini traduxit*, Roma, Oliverius Servius, 1480 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.11.1.23).

Chiose e note di Calcagnini fino al secondo capitolo del primo trattato del *Liber posteriorum secundus*.

GW, 02417; ITC, ia000968800; USTC, 997542; GHIGNOLI 2016, p. 109, nota 122 (inv., n. 1215).

5. JOANNES CRASTONUS, *Lexicon graeco-latinum*, Vicenza, Dionysius Bertochus, 10 novembre 1483 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.12.2.5).

Glosse latine e greche di Calcagnini in varie parti dell'opera.

GW, 07871; ITC, ic00963000; GHIGNOLI 2016, p. 109, nota 122 (inv., n. 179).

6. FRANCISCI MATURANTI Perusini [...] *enarrationes in M.T. Ciceronis Philippicas*, Vicenza, Henricus de Sancto Ursio, Zennus, 9 giugno 1488 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.8.4.8).

Cartulazione e fitte glosse di Celio.

GW, 06796; ITC, ic00556000; GHIGNOLI 2016, p. 109, nota 122 (inv., n.1197).

7. PHILIPPI BEROALDI *Suetonius cum commentario*, Bononiae, Benedictus Hectoris, 1493 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.14.4. 3).

Fittamente annotato da Calcagnini sugli ampi margini (con una aggiunta di una *tabula* degli *errores* di Beroaldo vergata su una pagina bianca

del volume), costituisce preziosa testimonianza della ricezione della lezione di Battista Guarini, di cui Celio fu allievo.

FERA 1988, pp. 81-87.

8. IOANNI PICI MIRANDULAE *Omnia opera*, Venezia, Bernardinus Venetus, de Vitalibus, 14 agosto 1498 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S. 12. 5. 3).

Postille di Celio nella prima parte del volume.

GW, M33286; *ISTC*, ip00634000; GHIGNOLI 2016, p. 109, nota 122 (inv. n. 1125).

9. EUSEBIUS CAESARENSIS, *Historia ecclesiastica*, Paris, Pierre Levet per se stesso e per Johann von Koblenz, 31 agosto 1497 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.7.2.8).

Incunabolo fittamente postillato da Calcagnini sui margini e in ogni spazio libero; la sottoscrizione a c. 91<sup>v</sup> attesta il compimento della lettura in data 17 aprile 1527.

GW, 09438; *ISTC*, ie00128000; GHIGNOLI 2016, p. 107 (inv. n. 1147)

10. TEREZIANO MAURO, *De litteris syllabis et metris Horatii*, Milano, Scinzenzeler, 1497 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.8.2.9).

Glosse filologiche di Calcagnini.

CIGNOLO 2000; GHIGNOLI 2016, p. 108 (il volume non risulta tra quelli registrati nell'Inventario).

11. L. VALERII FLACCI [...] *Argonautica diligenter [...] emendata [...]*, Bologna, Benedictus Hectoris, 12 aprile 1498 (esemplare: \*Ferrara, BCA, S.12.4.9).

Postille di Celio in greco e latino.

GW, M49126; *ISTC*, iv00021300.

GHIGNOLI 2016, p. 109 (inv. n. 587).

12. *Le terze rime di Dante*, Venezia, Aldo, 1502 (a cura di Pietro Bembo) (esemplare: \*Genève, Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poesie italienne de la Renaissance).

ALLEGRETTI 2006; BALSAMO 2007, I, scheda n. 9, pp. 33-36; DANZI 2012, pp. 499-518; GHIGNOLI 2016, pp. 110-12 (non corrispondente a nessun "Dante" registrato nell'inventario).

13. PEDACII DIOSCORIDAE ANARZABEI *de medica materia libri sex. Interprete Marcello Virgilio secretario Florentino, cum eiusdem annotationibus, nuperque diligentissime excusi. Addito indice eorum que digna notatu visa sunt*, Firenze, eredi di Filippo Giunta, 1518 (esemplare: \*Princeton, University Library, R126. D6 1518).

Glosse di Calcagnini, corrispondenti a diverse fasi di lettura attestate il 1520 e il 1522, alle cc. 83r, 220r, 330r, 352v.

USTC, 827003.

GRAFTON 2001, p. 302; GHIGNOLI 2016, pp. 107-109 (inv. N. 1155).

14. LUDOVICI CATI equitis ac iuriconsulti Ferrariensis *Benivola et familiaris ad clariss. iuriconsul. Andr. Alciatum in interpretatione l. quinque pedum C. fi. regum admonitio*, Ferrara, Francesco Rossi, 14 settembre 1533 (esemplare: \*Ferrara, BCA, MF 111.4)

Glossa di Calcagnini a c. *Aii*.

USTC, 819727; GHIGNOLI 2016, p. 103 (inv. n. 968)

#### D. OPERE PERDUTE O INCERTE

1. *Adnotationes in Plinium* (non rintracciate)

Cfr. Calcagnini, epistola a Tommaso Calcagnini, in *Opera aliquot*, p. 46 («[...] de his in annotamentis plinianis non pauca diximus»); Giraldi, *supra*, *Appendice I* 9 e lettera a Brasavola, *Appendice*, II 40.

GUERRIERI *online*, n. 1.

DONATTINI 2000, p. 447; GIRALDI 1996, p. 206; LAZZARI 1936, p. 115; MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973, p. 494; MORESCHINI 1991, p. 170.

1a. Trascrizione della *Naturalis Historia di Plinio* (non rintracciata)

Cfr. la lettera a Tommaso Calcagnini (*Opera aliquot*, 26), dove Celio afferma che, nel tentativo di realizzare l'epitome dell'opera, la trascrisse quasi

per intero («Tentavi aliquando Plinii *Naturalem Historiam* in epitomem revocare, quando eius auctoris mira semper cupidine exarsi: sed rem sine controversia ridiculam feci, qui omnem ferme Plinium exscripserim»).

MORESCHINI 1991, p. 170.

2. Sofocle, *Tragedie*, glosse (non rintracciate)

Cfr. Giraldi, lettera a Brasavola, *Appendice*, II 43.

GIRALDI 1996, p. 207.

3. *De anima commentatio*, in tre libri (non rintracciata)

Cfr. In *Aristotelis de sensu et sensibili paraphrasis*, in *Opera aliquot*, pp. 469-70 («Quae igitur de anima tribus libris explicuimus [...]»; «[...] ut in libris quoque *De anima* diximus»; «[...] ut locupletius in secundo *De anima* demonstravimus»).

MORESCHINI 1991, p. 173.

4. Traduzione dei *Hieroglyphica* di Horos (non rintracciata)

Cfr. epistola di Celio a Tommaso Calcagnini (*Opera aliquot*, 17: «Rogas me, ut quom nuper Hori *Hieroglyphica* in latinitatem converterim, et nunc omnem operam exponam in discutienda indagine Aegyptiae rationis, qua in sacris literis utebantur [...]»).

MORESCHINI 1991, p. 170.

5. Reggio Emilia, BM, Vari B 25 (dubbia attribuzione)

Contiene (cc. 59-60) l'epitaffio di Filippa Camerina [attribuito a Alessandro Guarini] e le *cogitationes in hoc epitaphium caelii* [di incerta attribuzione a Calcagnini]

Cod. cart., XVI sec., vergato in gran parte da Ludovico Castelvetro.

(Ho potuto vedere una riproduzione delle cc. 59r-60v e la relativa scheda del codice, grazie alla disponibilità del dott. Sebastiano Bertolini).

KRISTELLER, VI, p. 149a; GUERRIERI *online*, n. 20.

FRASSO 1991, pp. 456-58.



E L E N C H V S

Pro Alfonso primo, duce Ferrariae tertio, oratione duae, Ad Leonem decimum Pontificem maximum.	519
Pro Hercule secundo, duce Ferrariae quarto, oratio, Ad Paulum tertium Pontificem maximum, per ipsum autorem in publico consistorio habita.	521
Pro orationibus Faustinae, Ad Iulium secundum Pontificem maximum.	525
Pro eisdem, Ad Hadrianum sextum pontificem maximum.	527
Pro Alfonso primo, duce Ferrariae tertio, Ad Iulium secundum Pontificem maximum Apologiae.	529
In laudem Iurii peritae orationes duae.	533
In solennitatibus Epiphaniae orationes tres.	547
Pro pronotario doctore orationis collegio habita.	559
Encomion artium liberalium.	563
In doctorum Ruben Hebraei, oratio.	565
Pro amico doctore in patria recluso, qui insignia doctoratus acceperat, oratio.	577
D I A L O G I	
Equitatis, Ad Heruleum secundum duces Ferrariae quartum.	583
De memoria, Ad eundem.	591
Galatae, Melene, Proceus, Ad eundem.	599
Rex Albaniae, Alexander, Pius, Ad eundem.	600
De mensibus, In gratiam Alfonsi Calceagnini inceptus.	604
A P O L O G I	
Lincolni, Ad Heruleum primum duces secundum.	614
Somatis, Ad Hippolytum primum cardinalem Eminentem.	610
Perfomati, Ad Alphonsum Trottum.	616
Obligatio, Ad Nicolaum Corrigium.	618
Gigantes, Ad eundem.	622
Super incitibus, Ad eundem.	624
Alimenta, Ad eundem.	624
Apologorum liber, Ad Ioannem Hieronymum Monferratum.	625
Oraculorum lib. In gratiam Ioannis Hieronymi Monferrati.	640
Quaedam dicta moralia. In gratiam eiusdem.	647
Panegyricus pro Calceagnio, Proconetario apostolico.	651

*Fabrice. lib. de Gualdo de Gualdo.*  
48. P. 103

Fig. 2 Forlì, BC, Raccolte Piancastelli, Sez. Aut., sec. XII-XVIII, Busta 25, *ad vocem* Giraldi Giovan Battista (*verso*)

497 evolutis, castigatissima hinc et hinc ad  
 503 Bibliotheca sua duxit et sibi tunc suam  
 505 ad servat, una et multis alys Carly hinc  
 508 rationibus, annotationibus, tunc Graecis tunc  
 512 Latinis: quare sane non nescio an dicit

Fig. 3 Forlì, BC, Raccolte Piancastelli, Sez. Aut., sec. XII-XVIII, Busta 25, *ad vocem* Giraldi Giovan Battista (particolare = *Appendice*, 18)

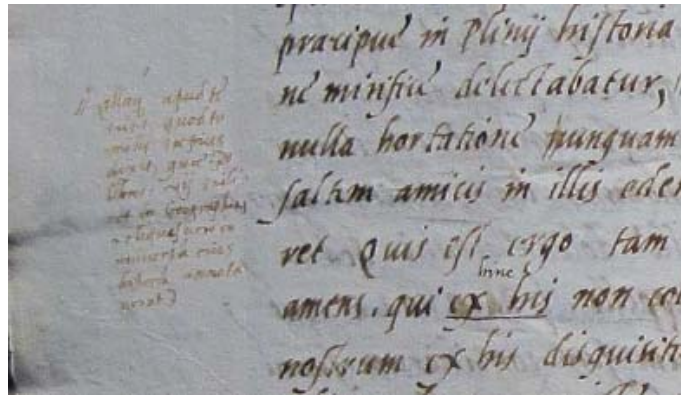


Fig. 4 Ferrara, BCA, ms. Classe I 377, 9, c. 78v (aggiunta marginale)

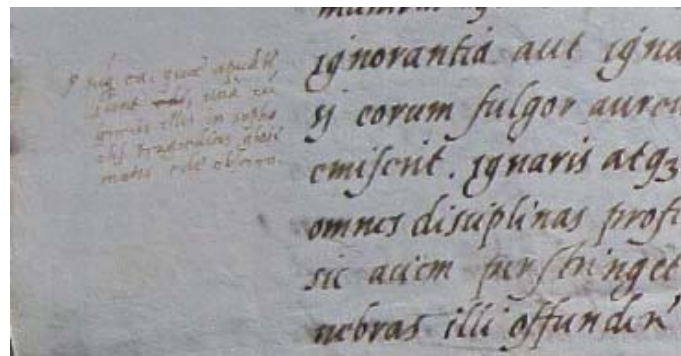


Fig. 5 Ferrara, BCA, ms. Classe I 377, 9, c. 79v (aggiunta marginale)

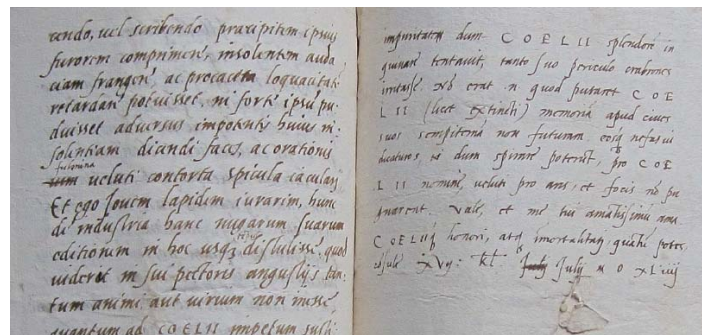


Fig. 6 Ferrara, BCA, ms. Classe I 377, 9, cc. 80v-81r

SUSANNA VILLARI

Prendendo spunto da uno scritto inedito di Giraldi, il saggio evidenzia questioni critiche legate all'allestimento degli *Opera aliquot* di Calcagnini pubblicati a Basilea nel 1544. Le affermazioni del letterato ferrarese sollevano quesiti, ancora attuali, sugli inediti di Calcagnini e sulla consistenza della postuma raccolta svizzera, aprendo alcune strade di ricerca. A corredo dell'articolo alcune appendici accolgono testimonianze inedite e paratesti, nonché una bibliografia ragionata delle opere di Calcagnini.

Drawing upon an unpublished manuscript authored by Giraldi, this paper focuses on some critical questions with reference to the development of *Opera aliquot* by Calcagnini, published in Basle in 1544. The claims by the scholar from Ferrara raise some still current questions on the unedited manuscripts by Calcagnini and on the selection of included works of the Swiss posthumous collection, paving the way for future lines of research. The paper incorporates some appendixes that bring together unpublished evidence and paratexts as well as an annotated bibliography.

Articolo presentato in maggio 2018. Pubblicato *on line* in novembre 2018  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno IV, 2018  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2018.4.5-94

GIULIA CASELLA

PRIMA DEL 1530: LE LIRICHE GIOVANILI DI GIOVAN  
BATTISTA GIRALDI CINTHIO E DI BERNARDO TASSO  
(con l'edizione delle rime per Violante Visconti)

È una tesi generalmente ammessa che il 1530 possa considerarsi la data di nascita del petrarchismo rinascimentale dopo le stravaganze eclettiche della lirica cortigiana di fine Quattrocento<sup>1</sup>. Assai poco studiati sono tuttavia i decenni che precedono la soglia decisiva del 1530 allorché una giovane generazione di poeti andava cimentandosi in nuovi esperimenti lirici sotto il segno di un'elegante ricerca di modernità. Infatti, se si escludono le *Rime* di Gian Giorgio Trissino pubblicate nel 1529, si tratta di scritture poetiche che restano confinate in circuiti manoscritti o che pervengono assai tardi alle stampe quando ormai la riforma regolare di Pietro Bembo si era già consolidata come paradigma indiscusso e irrinunciabile<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio R. FEDI, *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 507-94, e F. ERSPAMER, *La lirica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 185-224.

<sup>2</sup> Alcune utili indicazioni possono ricavarsi da M. GORI, *Profilo di Antonio Isidoro Mezzabarba*, «Studi italiani», 24 (2000), pp. 139-70; E. STRADA, *Carte di passaggio. «Avanguardie petrarchiste» e tradizione manoscritta nel Ve-*

Fra i poeti attivi nel decennio anteriore al 1530 si possono annoverare due figure rilevanti del Cinquecento come Giovan Battista Giraldi Cinthio e Bernardo Tasso, uniti fin dalla prima gioventù da un sentimento d'amicizia saldo e duraturo, tanto che ancora nel 1556 il vecchio Tasso poteva raccomandarsi al Giraldi «per quello amore che ne congiunse di stretta amicizia ne' più giovani anni»<sup>3</sup>. Nonostante i differenti percorsi intrapresi, i due letterati rimasero sempre legati dall'affetto reciproco nato a Ferrara quando erano giovanissimi e nel corso degli anni ebbero poi modo di dialogare sui nodi più rilevanti del dibattito letterario di metà Cinquecento, come attesta il loro importante carteggio.

Ma in quali anni il Tasso e il Giraldi si conobbero? Va anzitutto considerato che fra i due correvano undici anni di differenza – il Tasso era nato nel novembre del 1493, il Giraldi nel novembre del 1504 – e sappiamo che il Tasso si stabilì a Ferrara soltanto sul finire del 1528 al seguito di Renata di Francia, restando al servizio degli Este fino al 1532. In altri termini, al momento dell'approdo presso la corte ferrarese il poeta-cortigiano aveva già 35 anni, un'età che pare in contrasto con l'espressione «ne' più giovani anni». D'altronde, le notizie biografiche sui primi decenni della vita di Tasso sono alquanto scarse e lacunose, né si trova alcun riferimento esplici-

*neto di primo Cinquecento*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. BIANCO e E. STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 1-41; G. GORNI, *Cerchia veneta del Bembo*, e M. DANZI, *Poeti veneti*, in *Poeti del Cinquecento*. I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano-Napoli-Ricciardi, 2001, pp. 229-67 e 271-364. Un quadro d'insieme è offerto da G. FORNI, *Anni di formazione*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI e G. MONDA, Milano, BUR Classici, 2004, pp. 77-133.

<sup>3</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 296.

to a un suo soggiorno a Ferrara, città natale di Giraldi, dove i due avrebbero avuto modo di conoscersi. Ma, accanto alla testimonianza della lettera tassiana, altri elementi consentono invece di avvalorare l'ipotesi di un soggiorno ferrarese anteriore al 1528. Vi è la tarda canzone *Con voglia cruda oltre l'usato e fella*, secondo cui il poeta si sarebbe innamorato della nobildonna ferrarese Ginevra Malatesta tra la fine del 1514 e i primi del 1515: «Di molle piuma avea le guancie a punto | segnate, e di mia fresca età primera | non ben passata ancor la Primavera, | del quinto lustro era il prim'anno giunto...»<sup>4</sup>. Vi è altresì il racconto autobiografico del *Libro primo de gli Amori* del 1531, che fa riferimento a un decennio intercorso fra il presente della scrittura poetica – che pare collocarsi fra il 1526 e il 1528 – e il primo innamoramento per la Malatesta, per cui nel 1528 il Tasso *ritornava* a Ferrara dopo un «lungo exilio», dopo una prolungata lontananza interrotta solo da qualche breve visita: «Ritornai qui, dove già pria mi piacque | l'alta cagion del mio sì acerbo male»<sup>5</sup>. Quello del 1528 è appunto un *ritorno* a Ferrara che implica però una frequentazione della città a partire, si direbbe, almeno dal 1518: appunto «ne' più giovani anni»<sup>6</sup>. È dunque legittimo esperire un acco-

<sup>4</sup> Cfr. *Scelta di rime, di diversi eccellenti poeti*, di nuovo raccolte, e date in luce, in Genova, [per Cristoforo Zabata], M.D.LXXIX, pp. 109-17, e F. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Tipografia succ. fratelli Nistri, 1898, p. 53.

<sup>5</sup> Cfr. in particolare il sonetto XVIII e le canzoni CIII e CXIII: «Colui ha per lo Ciel rotato il piede | già dieci volte [...] | poi che prima arsi»; «Già 'l decim'anno a' miei sospir vien meno [...]» (BERNARDO TASSO, *Rime*, a cura di D. CHIODO e V. MARTIGNONE, Torino, RES, 1995, I, pp. 88 e 95).

<sup>6</sup> Nella sua biografia tassiana, Edward Williamson ritenne che il primo incontro fra Tasso e Giraldi potesse essere avvenuto grazie alla mediazione di Guido Rangone, cavaliere del pontefice che prese Tasso al proprio servizio dal 1525 (E. WILLIAMSON, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni

stamento anche solo congetturale fra le prime esperienze liriche di due letterati pur così diversi.

Se mancano fonti documentarie che attestino uno scambio di opinioni fra Tasso e Giraldi su idee e scelte poetiche agli esordi del loro percorso creativo, quel dialogo può apparire tuttavia plausibile se si considerano alcuni tratti di somiglianza presenti nelle rispettive produzioni liriche giovanili. Entrambi i poeti, in un periodo anteriore al 1530, si dedicarono alla lirica volgare d'argomento amoroso: Tasso componendo le rime per Violante Visconti, poi rifiutate e rimaste manoscritte; Giraldi scrivendo per Diana Ariosti una serie imprecisata di poesie che egli definì, in una lettera a Bembo, «certi miei sonetti e canzoni da me composti mentre ne' miei primi anni arsi d'amoroso fuoco», ossia il primo nucleo elegiaco e dolente della raccolta delle *Fiamme* allestita e pubblicata solo vent'anni dopo, nel 1547<sup>7</sup>.

di Storia e Letteratura, 1951, p. 5, nota 19). La ricostruzione di Williamson si basa tuttavia su un errore di fondo: il Giraldi che fu maestro del conte Rangone a Modena non era Giovan Battista Giraldi Cinthio, bensì lo zio del poeta, Lilio Gregorio Giraldi (G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, IV, Modena, Presso la Società tipografica, 1783, p. 300). Vero è che anche questa indicazione, nonostante lo scambio d'identità tra i due Giraldi, lascia ulteriore adito alla possibilità di un rapporto del Tasso con il mondo ferrarese già prima del 1528.

<sup>7</sup> GIRALDI CINTHIO, *Carteggio*, p. 89. Ai fini del nostro discorso poco importa se la lettera del Giraldi sia da ascrivere al 1529 oppure, come è più probabile, al 1538, ma al riguardo va tenuto conto di R. FEDI, *La musa altera. Una rappresentazione di canzoniere nelle «Fiamme» di G. B. Giraldi Cinzio*, in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 308-09, nota 9; C. MOLINARI, *Il canzoniere di un «intellettuale organico» alla corte di Ercole II d'Este: «Le Fiamme» di G. B. Giraldi Cinzio*, «Schifanoia», 28-29 (2005), pp. 279-90: 287-88, nota 13; V. GALLO, *Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. «Le Fiamme» di Giraldi Cinzio*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e*

Nel valutare la scelta dei due giovani poeti bisogna tenere presente che durante i primi tre decenni del Cinquecento l'adesione alla poesia d'amore in lingua volgare non garantiva l'immissione entro lo scenario intellettuale del tempo, e anzi al contrario, fuori dall'ambito cortigiano, questo genere non godeva di alta considerazione. In effetti, la rivoluzione letteraria compiuta da Bembo con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* e delle *Rime* segna un punto di discontinuità nella storia letteraria che impedisce di uniformare la valutazione del prima e del dopo e, allo stesso modo, nega la banalità della predilezione di Tasso e Giraldi per la lirica volgare. Le rime giovanili dei due poeti, seppur stilisticamente acerbe, andrebbero tenute in considerazione come voci anticipatrici di una tendenza destinata a essere universalmente accolta, anche se esperita ancora al di fuori di una regola certa e di implicazioni morali più profonde.

Fu probabilmente Tasso, di alcuni anni più anziano, il primo a intraprendere questa strada, esercitando forse un ruolo di pungolo e d'ispiratore nei confronti del più giovane amico. Ma entro il quadro complessivo della loro scelta comune e dei loro diversi risultati va in ogni caso tenuto conto del primo Bembo: la sua opera d'esordio, gli *Asolani*, giunta alle stampe nel 1505 e ripubblicata con varianti nel 1515, dovette catturare l'attenzione dei due giovani poeti, assumendo la funzione di modello per la loro poesia orientata verso un tema (l'amore) e una lingua (il volgare) che quel dialogo si impegnava già a legittimare ed esaltare.

L'opera si presenta come un repertorio ricchissimo di motivi legati al tema dell'eros, grazie alle dissertazioni con cui i tre protagonisti, Perrottino, Gismondo e Lavinello, si impe-

gnano a difendere le rispettive concezioni dell'amore. Tasso e Giraldi, nelle loro rime giovanili, prediligono a livello tematico l'idea di amore presentata dall'infelice Perrottino nel primo libro degli *Asolani*. Per dimostrare il carattere distruttivo di Amore, Perrottino svolge infatti il proprio discorso intorno al binomio antitetico di «amore amaro» passando in rassegna i figuranti con cui i poeti designano tradizionalmente il sentimento amoroso (fuoco, furore), gli aggettivi con cui è descritto (crudele, acerbo, fiero) e gli effetti contrastanti che esso crea nell'animo. Sia Tasso che Giraldi attingono a questo stesso repertorio di motivi, scrivendo nelle loro rime di fiamme ardenti, lacci, catene e nodi, invocando la morte come liberazione, lamentandosi delle dure leggi dell'iniquo Amore, degli effetti contrari provocati nell'animo dell'amante. Né gioia, né pace è concessa a chi ama, e questa condizione di guerra eterna, di sofferenza inarrestabile è determinata nei versi di entrambi i poeti da due possibili cause: la crudeltà della donna amata e, in modo secondario e subordinato alla ricerca del patetico, la morte della donna stessa. Questi motivi lirici, presentati da Tasso e Giraldi per descrivere l'amore come un sentimento che «ancide» e «sface», coincidono con le fonti del perpetuo dolore dell'amante, cui si fa riferimento nel primo libro degli *Asolani*. L'adesione totale al tema dell'«amore amaro» avvicina dunque le rime giovanili dei due poeti, sulle orme elegiache del dolente Perrottino. E risulta allora significativa la difficoltà di entrambi nel mettere a frutto il grande tema petrarchesco della morte della donna amata, entro una poesia in cui ormai è «del tutto assente il senso del sacro, l'idea provvidenziale dell'itinerario *ad Deum*»<sup>8</sup>.

Tuttavia, accanto alle analogie, la diversità della prospettiva assunta rispetto al tema dell'«amore amaro» fa divergere le e-

<sup>8</sup> FEDI, *La musa altera*, p. 325.

sperienze poetiche dei due giovani poeti, distanziandole anche dal modello degli *Asolani*. Nelle rime del Tasso per Violante Visconti, all'uniformità tematica si contrappone la *variazione* del tono tra serio e faceto, che apre la sua poesia a motivi e forme desunte dalla lirica tardo-quattrocentesca. L'ottica che il poeta adotta finisce così per avvicinarlo anche al personaggio di Gismondo, il secondo interlocutore degli *Asolani*, schernitore di Perrottino e difensore di un'idea di poesia dissimpegnata e leggera. La sottile ironia presente nelle rime del Tasso svela, infatti, un'adesione solo esteriore al tema dell'«amore amaro», utilizzato come motivo meramente creativo, come idea atta a generare svariati scenari poetici, non come un'ideale in cui ritrovarsi e identificarsi.

Per quel che riguarda il Giraldi vi è invece la difficoltà di distinguere con sicurezza il nucleo giovanile della prima parte delle *Fiamme* riordinate e ricorrette nel 1547 alla luce di un bembismo ormai assimilato ed esibito in poesia e in prosa («insino ora sol voi, dopo il Petrarca [...] ho seguito», scriveva al Bembo)<sup>9</sup>. Certo è che, se sotto il profilo tipografico Giraldi «approdò tardissimo alla lirica»<sup>10</sup>, egli volle però sempre sottolineare la precocità della propria scrittura lirica, non solo collocando la propria vicenda sentimentale fra il 1520 e il '30 (si veda ad esempio *Fiamme* L: «Ne l'anno mille cinquecento e vinti, | a tredici ore, il dì primo d'aprile, | fui preso, e ardo, e son nel settim'anno») e ascrivendo ad esempio le rime da IX a XXXVII delle *Fiamme* al 1523 (si veda *Fiamme*, Parte prima, IX, XVIII e XXXVII), ma ribadendo anche in sede critica la propria vocazione giovanile di poeta lirico nell'orma degli *Asolani*:

<sup>9</sup> GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 90. Del canzoniere giraldiano, attualmente fruibile nell'unica edizione antica (*Le Fiamme*, Venezia, Giolito, 1548) e nella trascrizione offerta dal sito *Bibliotecaitaliana.it*, si attende l'edizione critica a cura di Giorgio Forni.

<sup>10</sup> FEDI, *La musa altera*, p. 311.

Il medesimo fe' egli ne' suoi *Asolani*, nella canzone «Sì rubella d'amor né sì fugace» [...] seguendo l'ordine della canzone del Petrarca, che comincia «Verdi panni sanguigni, oscuri, o persi», a similitudine della quale fe' il Bembo la sua, come anco noi ne facemmo una, la quale si legge nelle nostre *Fiamme* [*Fiamme*, IV], et la componemmo come meglio ci concesse la giovane età nella quale fu scritta<sup>11</sup>.

Tuttavia, rispetto al giovane Tasso, nel nucleo delle *Fiamme* che può considerarsi anteriore al 1530, Giraldi affronta il tema dell'«amore amaro» mantenendo sempre costante la serietà del tono, coerente col proposito codificato poi nel sonetto d'esordio (d'impronta epica: «Le fiamme ond'arsi e le catene i' canto, | ond'io fui preso ne la prima etate») di narrare la propria sofferta esperienza d'amore. La gravità dell'approccio lascia meno spazio a rappresentazioni poetiche più liete o leggere. Solo in un componimento il poeta ricorre in modo evidente al repertorio della lirica tardo-quattrocentesca: è il caso di uno strambotto utilizzato per raccontare la vicenda della distruzione delle ali e delle armi di Amore ad opera della donna amata, motivo presente anche in un sonetto dialogato del Tasso (XII)<sup>12</sup>. Evidentemente entrambi i poeti avevano preso le mosse dal repertorio della lirica cortigiana, ma avvertivano altresì, sulla scorta degli *Asolani*, l'esigenza di distanziarsene recuperando forme petrarchesche più alte e complesse come la canzone e la sestina. E a differenza di Giraldi, che

<sup>11</sup> GIOVAN BATTISTA 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. 149-50.

<sup>12</sup> D'ora in avanti, con la sola indicazione del numero romano fra parentesi si fa riferimento all'ordinamento delle rime per Violante trascritte qui in appendice, pp. 128-65.

scrive pochi madrigali di breve respiro, Tasso sperimenta anche un madrigale lungo prossimo alla stanza di ballata<sup>13</sup>.

Vero è che l'intenzione lirica di Giraldi si presenta diversa rispetto a quella del giovane Tasso, in quanto egli intende collocare la propria poesia su un piano più intimo e personale, nell'orma preziosa del canzoniere petrarchesco filtrato attraverso il dialogo col Bembo. La variazione rispetto al modello non basta però a celare la bidimensionalità di quell'esperienza lirica, priva di un vero sviluppo, tanto attenta allo svolgimento del tema prescelto da utilizzarne tutti i motivi topici senza mai riuscire a legarli a qualcosa di più intenso e singolare. Né va taciuta peraltro la contraddizione fra un più antico progetto elegiaco di lamento d'amore (le «meste note», il «basso stile») e invece il programma bembiano di una lode celebrativa della donna che sappia vincere il tempo e che prelude in ciò alla seconda parte encomiastica delle *Fiamme*. Allora, per restituire qualcosa del clima poetico che precede le *Prose* e le *Rime* del Bembo, conviene rivolgersi alle rime tassiane per Violante Visconti tramandate da una serie di fogli manoscritti autografi e rimaste in parte inedite e assai poco studiate dopo la monografia di Fortunato Pintor del 1898<sup>14</sup>.

Il *corpus* delle liriche dedicate alla nobildonna Violante «da Lampugnano»<sup>15</sup>, in Visconti, rappresenta senza dubbio la

<sup>13</sup> Cfr. G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 248: «Basti guardare alle forme che assunse la ballata presso un proverbiale uomo d'ordine, Pietro Bembo, per constatare di quale assoluta franchigia godesse quel genere, non più distinguibile quasi dal madrigale cinquecentesco, in un'età decisiva delle sorti della poesia italiana».

<sup>14</sup> PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*.

<sup>15</sup> Il nome di Violante compare nell'intestazione di ciascun componimento a lei dedicato accanto al titolo di «Signora» e al cognome «Visconti», acquisito in seguito all'unione con Alfonso Visconti; solo nel madrigale conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara il Tasso aggiunse l'indicazione «da Lampugnano». Questi elementi hanno consentito a

prima testimonianza della poesia di Bernardo Tasso, ma né le vicende biografiche né i versi del poeta consentono di risalire con immediatezza e certezza a una datazione.

Per la collocazione cronologica del *corpus*, Fortunato Pintor e, sulle sue orme, Francesca Martina Falchi hanno considerato il momento dell'innamoramento di Tasso per Ginevra Malatesta quale valido *terminus ante quem*, riconducibile secondo Pintor al 1514, posticipato nella proposta della Falchi al 1515-1516<sup>16</sup>. Entrambi hanno ritenuto di dover distinguere nettamente la fase della prima produzione poetica del Tasso, dedicata a Violante, dall'avvento del nuovo amore del poeta, ricorrendo a una scansione cronologica forse troppo rigida per una situazione così fluida e indefinita, fondata su pochi e incerti riferimenti poetici.

Sull'argomento Renzo Cremante ha assunto una posizione antitetica, posticipando la datazione del *corpus* agli anni 1525-1530, «un'epoca che di poco precede e forse anche accompagna per un tratto l'elaborazione del canzoniere per la Malate-

Francesca Martina Falchi di identificare la dedataria delle rime tassiane con Violante Lampugnani, figlia di Pietro Giorgio, esponente della nobile famiglia Lampugnani del ducato di Milano. Dalle ricerche condotte dalla Falchi emerge che «il matrimonio di Violante con Alfonso Visconti venne celebrato tra la primavera del 1512 e quella del 1513», elemento utile per porre un primo *terminus post quem* alla produzione dedicata alla donna: cfr. F. M. FALCHI, *In lode di Violante Visconti. Liriche inedite di Bernardo Tasso*, «Studi tassiani», 59-61 (2011-2013), pp. 281-91: 284-85.

<sup>16</sup> Pintor risale al 1514 quale anno dell'innamoramento di Bernardo per Ginevra Malatesta sulla base della tarda canzone *Con voglia cruda oltre l'usato e fella*: cfr. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, p. 55; la Falchi posticipa di poco l'evento, ritenendo approssimative le indicazioni cronologiche presenti nei versi del Tasso e menzionando anche le riserve avanzate da Edward Williamson riguardo l'asserzione di Pintor: cfr. FALCHI, *In lode di Violante Visconti*, p. 286.

sta», ossia il *Libro primo de gli Amori* del 1531<sup>17</sup>. La validità di questa proposta pare tuttavia discutibile, poiché le due produzioni tassiane si differenziano nettamente sul piano stilistico e linguistico non consentendo di uniformare le due fasi creative, evidentemente ben distinte. D'altronde la lingua libera e irregolare, ricca di forme padane, caratteristica delle rime per Violante<sup>18</sup>, pare incompatibile con lo studio sistematico del canzoniere del Petrarca, avviato dal Tasso fin dal 1526, mentre la perizia linguistica conseguita nelle prove poetiche successive è testimoniata dagli scambi epistolari con Pietro Bembo che riconobbe il valore dei sonetti scritti e inviatigli dal Tasso<sup>19</sup>.

Fissando il 1526 come discriminante tra le due produzioni è plausibile che il poeta si sia dedicato alle liriche per Violante tra il 1520 e il 1525, negli anni del soggiorno padovano. In

<sup>17</sup> R. CREMANTE, *Appunti sulle Rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA e C. VELA, Milano, Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 393-407: 402.

<sup>18</sup> Tra gli elementi caratteristici della patina linguistica settentrionale si segnalano gli esiti *meggio* per 'mezzo', *veggiando* per 'vegliando', *fasso* per 'fascio', *forsi* per 'forse', *guanze* per 'guance', la presenza di tipici scempiamenti (*avventurosa*, *pargoleti*, *fioreti*, *peccator*, *prometesti*, *scopieto*, *leggiadrete*, *i-mortale*) e raddoppiamenti (*libbertà*, *tallor*, *riposso*, *preggio*, *assembra*, *viddi*, *differisa*, *mottor*, *sarrebbe*, *rubbò*, *dissegno*), l'uso dell'aggettivo possessivo plurale *mei*, dell'infinito *posser*, dei futuri *serò* e *contemplarete*, del passato remoto *provete*, la declinazione del numerale maschile *dui* e alcuni metaplasmici di coniugazione (*teniva*, *tenir*, *ritenisse*).

<sup>19</sup> Verso il 1525 Bernardo Tasso cominciò a cimentarsi con i procedimenti compositivi del ciceronianismo volgare compilando un «libro [...] sopra il Petrarca» offerto qualche anno più tardi come «tesoro della lingua» all'amico Claudio Rangone: cfr. G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, pp. 11-12. Riguardo lo scambio epistolare con Pietro Bembo si veda PIETRO BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, II, pp. 533-34 (n. 897).

questo periodo, che Giorgio Cerboni Baiardi ha definito di «formazione culturale», Bernardo conobbe una realtà «nuova ed eccitante, con i problemi e le discussioni d'una società letteraria aperta e vivacissima»<sup>20</sup>. Padova si presentava come una città ricca, stimolante, in evoluzione, dunque capace di fornire al giovane poeta tanto i modelli per le sue prime rime, quanto gli incentivi per una successiva e più profonda riflessione poetica.

Avvalora questa nuova proposta di datazione anche il madrigale per Violante Visconti *Sopra el diluvio*. Infatti, il gioco arguto di quel testo si rifà alla fuga sui monti di chi aveva paura di un imminente diluvio proprio come nel canto dei *Romiti* di Niccolò Machiavelli e in un passo dei *Mondi* di Anton Francesco Doni che fanno riferimento a una predizione astrologica diffusasi nel 1524 (si veda in calce a questo articolo la nota relativa al madrigale XXVII). La possibilità che il madrigale, ispirato a questa particolare vicenda, debba essere datato al 1523-1524 sembra confermare la collocazione dell'intero *corpus* tra 1520 e il 1525.

La vivace Padova degli anni Venti avrebbe potuto inoltre fornire al giovane Tasso degli interlocutori a cui inviare le proprie rime, dal momento che tutti i componimenti superstiti per Violante Visconti sono tramandati da carte in origine autonome, scritte e diffuse dall'autore sotto forma di missive. Tale forma di divulgazione della prima esperienza lirica tassiana è confermata, oltre che dalle osservazioni di Pintor riguardo al Codice Parmense 829 allestito solo a metà Ottocento, anche dalla presenza, ben visibile, di piegature tipiche delle lettere su tutti gli altri fogli che riportano le rime inedite del *corpus*.

<sup>20</sup> CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, pp. 7-8.

La natura autonoma dei componimenti, di volta in volta inviati a destinatari diversi, potrebbe anche motivare la necessità di apporre in testa a ogni singola poesia l'indicazione tanto della dedicataria quanto dell'autore. D'altro canto, alcuni errori di trascrizione effettuati dal poeta e subito corretti, sembrano indicare che Tasso abbia realizzato più copie di ogni componimento, quasi come una piccola pubblicazione manoscritta. A questa forma di diffusione del testo pare alludere il congedo della canzone XXII:

Canzona, io t'ammonisco,  
che accompagnata da gli miei sospiri  
il mondo intorno giri,  
e se qualcun ti ritenisse il volo,  
dilli: «la Donna mia mi fe' sicura  
che 'l tuo valor non cura».  
Poscia, quando da l'uno a l'altro polo  
le campagne e le mura  
arai ripiene d'il suo nome, al piede  
torna di lei e li grida: «Mercedel!».

Si potrebbe leggere in questi versi un invito a far circolare il foglio su cui il testo è scritto, a non trattenerne il «volo» in modo che quella poesia risuoni ovunque, con una sorta di conciliazione fra la convenzione metrica del congedo e il gioco galante di un'eletta diffusione manoscritta.

Le tracce di questa prima produzione, mai approdata alle stampe come opera compiuta, sono dunque ripercorribili solo attraverso carte sciolte, riconosciute solo a metà Ottocento quali documenti autografi del poeta bergamasco e oggi conservate in diverse biblioteche italiane ed europee<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> La valutazione delle carte contenenti i componimenti di Bernardo Tasso fu effettuata in larga parte da Giovanni Galvani, vicebibliotecario della Biblioteca Estense intorno al 1840. Egli attestò l'autografia delle li-

Una parte consistente di queste liriche è riunita nel Codice Parmense 829 della Biblioteca Palatina di Parma: esso raccoglie infatti ben diciotto componimenti nelle forme metriche del sonetto e del madrigale. Quasi tutti quei testi sono stati pubblicati da Pintor in appendice al proprio saggio<sup>22</sup>, insieme alla trascrizione di altri due madrigali, uno conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, l'altro presso la Biblioteca Estense di Modena<sup>23</sup>. Nel computo delle poesie ancora inedite di Bernardo Tasso rientrano invece: il sonetto *Nel caro morbidetto e bianco letto* conservato presso la Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna; i tre componimenti del codice S.P. 31 della Biblioteca Ambrosiana; il madrigale conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara<sup>24</sup>.

riche poi confluite nel manoscritto di Parma (ms. 829), ma anche del madrigale custodito dalla Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, dei componimenti del manoscritto della Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. S. P. 31) e del sonetto custodito a Vienna. Il libraio Luppi attestò invece l'autografia del madrigale conservato nella Biblioteca Ariostea di Ferrara (Raccolta Cittadella 2792). Cfr. *Nota ai testi, infra*, pp. 120-23. Grazie al fenomeno del collezionismo di autografi, la prima metà del XIX secolo rappresentò una tappa fondamentale per la sopravvivenza della produzione tassiana dedicata a Violante Visconti: la rete di contatti istituita tra bibliotecari (Cittadella, Galvani, Boselli, Bettio, Valdrighi) e librai (Luppi, Riva, Toscanini), oltre ad attestare l'autenticità dei documenti contenenti le rime, contribuì infatti alla loro stessa conservazione.

<sup>22</sup> Tra i componimenti del codice parmense non pubblicati da Pintor la Falchi ricorda il sonetto VII, poi edito nel *Libro primo de gli amori* di Bernardo Tasso, e l'ultimo madrigale del codice *Donna non creder ch'altra Donna sia*.

<sup>23</sup> Cfr. FALCHI, *In lode di Violante Visconti*, pp. 289-90, e G. ARBIZZONI, *Bernardo Tasso*, in *Autografi di letterati italiani. Il Cinquecento*, II, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI e E. RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 345-58: 347-49.

<sup>24</sup> Cfr. FALCHI, *In lode di Violante Visconti*, pp. 290-91, e ARBIZZONI, *Bernardo Tasso*, pp. 347-49.

Alcune rime risultano invece attestate per via indiretta, come la sestina *Per una verde*, unico componimento, tra quelli a noi noti, a tutt'oggi irreperibile<sup>25</sup>, e il sonetto *Vivo son io, benché più giorni Amore*, trascritto e riprodotto in fototipia in un volume di Pier Desiderio Pasolini, ma presente anche, in una stesura lievemente diversa, nel codice parmense come ottavo componimento. Il fatto che il sonetto sia trasmesso da due carte autonome potrebbe avvalorare l'ipotesi che Tasso abbia messo in circolazione più copie autografe dei componimenti dedicati a Violante. Al novero delle liriche tramandate solo per via indiretta va poi aggiunto il già citato madrigale *Sopra el diluvio*, trascritto e pubblicato in nota all'interno di un'edizione della *Gerusalemme liberata*, curata da Giuseppe Sacchi e uscita a Milano nel 1844<sup>26</sup>.

Il computo finale delle liriche dedicate a Violante Visconti comprende dunque ventisei componimenti (non considerando la duplice trasmissione del sonetto *Vivo son io, benché più*

<sup>25</sup> La sestina *Per una verde* è menzionata da ANTONIO NEU-MAYR, *Intorno agli autografi. Ragionamento*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1846, p. 128: «Canzone in sei sestine colle rime stesse, ed una terzina con tre delle rime di ogni sestina, sopra Violante Visconti. Porta in fronte il suo nome Arcadico: Passoncoo [err.]; comincia *Per una verde* e termina *Vide il mio cuor per sua benigna sorte*. L'autenticità dell'autografo è convalidata dai sigg. bibliotecarii dell'Estense e della Marciana, Giovanni Galvani e Pietro cav. Bettio. Nel sito in cui è spezzato questo prezioso foglio sono a sottintendere nella prima linea le lettere: *te*: e nel rovescio *Fat... Ori... d'E...*». La sestina si trova oggi probabilmente in mano a privati: cfr. Falchi, *In lode di Violante Visconti*, p. 291: «la sestina dall'attacco *Per una verde* menzionata dal Neu-Mayr, già appartenuta nel tardo Settecento alla collezione di autografi di Carlo Roner di Ehrenwerth a Venezia, poi afferita alla raccolta privata di Frances-Mary Richardson-Curren».

<sup>26</sup> TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, con note storiche di G. Sacchi, Milano, Luigi Sacchi, 1844, I, pp. X-XI. Cfr. sotto, *Nota ai testi*, pp. 123-24.

*giorni Amore*), più due sonetti non d'amore e non dedicati a Violante, ma ascrivibili al medesimo periodo<sup>27</sup>.

Va detto tuttavia che l'aspetto provvisorio e l'evidente dispersione delle liriche giovanili non alterano il quadro ricostruttivo del progetto del Tasso, che a un certo punto dovette prevedere la creazione di un piccolo canzoniere d'impronta petrarchesca da dedicare a Violante Visconti. L'ipotesi, accolta anche dalla Falchi<sup>28</sup>, è avanzata da Renzo Cremante che, a tal proposito, fa notare il titolo *Cose volgari del Passonico Pastor Bernardo Tasso*, posto in apertura di un sonetto incompiuto, trasmesso dal codice parmense. Il componimento è stato concepito probabilmente con la funzione di poesia d'esordio «di un vero e proprio canzoniere»<sup>29</sup>, vista anche la chiara ripresa, all'interno del sonetto, del verso proemiale del canzoniere petrarchesco (XV, 2: «voi che ascoltate i dolorosi accenti»).

Evidentemente Tasso tenne ben presente l'opera del Petrarca come repertorio di immagini e motivi lirici a cui poter attingere, seppur in modo asistemático e secondo una prospettiva personale. Leggendo le rime dedicate a Violante è facile individuare l'impronta del modello petrarchesco nella de-

<sup>27</sup> I due componimenti non dedicati a Violante sono, seguendo l'ordine qui presentato, il VII, trasmesso dal Codice Parmense 829, e poi pubblicato con poche varianti nel *Libro primo de gli Amori*, e il XXI, l'autografo n. 223 della cartella 41 delle Carte Gonnelli, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Cfr. sotto, *Nota ai testi*, pp. 120-23.

<sup>28</sup> Cfr. FALCHI, *In lode di Violante Visconti*, p. 281: «[...] manoscritti che presentano caratteristiche formali e sostanziali, letterarie e testuali comuni, tali da conferire alle rime il carattere di piccolo canzoniere cortigiano».

<sup>29</sup> CREMANTE, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, p. 402. Renzo Cremante ha segnalato l'uso dell'appellativo «povero pastor» da parte di Bernardo Tasso anche in una delle lettere inedite del poeta datata 3 aprile 1526 e indirizzata al cugino del conte Guido Rangone, Claudio Rangone. I due si conobbero a Roma e avviarono in seguito un vivace scambio epistolare aperto anche al confronto su temi letterari (ivi, p. 402).

scrizione del carattere ambivalente dell'amore, nel modo di esprimere gli effetti di quel sentimento mediante antitesi e ossimori elegantemente calati nello spartito metrico. Il poeta racconta come «piange in un momento e ride» (IV, 4), come i «pensier ardenti» siano causa di «speme» e di «tema e doglia» (XVII, 9-11), parla del proprio «dolce martire», del «tranquillo affanno», dei «varii accidenti, | che fan che l'alma ad un tempo vive et more» (XV, 3-4), di «novi desiri» che «voglion ch'insieme più contrarii annide» (IV, 7-8). Quello dei «contrarii» è un tema peculiare dei *Rvf* che Tasso recupera anche attraverso la mediazione del Bembo degli *Asolani*, e certo un'esclamazione sofferta come «O degli amanti legge iniqua e rial» (VIII, 12) ricalca l'analoga esclamazione di Perottino «O senza legge stato degli amanti!», presente negli *Asolani* del 1515<sup>30</sup>.

Anche nella descrizione della donna amata non mancano motivi ispirati all'illustre modello: la mancanza di realismo e di concretezza fisica, il desiderio di rappresentare la fanciulla come un essere prezioso e splendente, ma inafferrabile. Gli occhi della donna, messi spesso in evidenza per la luce che emanano, sono di volta in volta descritti come «stelle erranti» (III, 1), raggi «lucenti» (IX, 1), «benigni» (XI, 2) e addirittura «santi» (XXII, 29), capaci di aprire le porte del paradiso; ma gli occhi rappresentano anche le fonti vive del turbamento, per-

<sup>30</sup> Cfr. al riguardo R. GIGLIUCCI, *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004. La considerazione di Perottino risuona come una chiara eco della concezione petrarchesca dell'amore quale forza inarrestabile che rifugge ogni normalizzazione (*Rvf* 222, 9: «Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?»). Quest'idea rappresenta d'altronde il motore stesso della poetica del Petrarca: il rifiuto dei limiti posti dalla logica fino all'annullamento del principio di non-contraddizione è la soluzione necessaria a cui il poeta approda per poter esprimere in modo totale ciò che sente il cuore.

ché proprio di lì, secondo la tradizionale fisiologia dell'amore, escono «armati in schiera, | di saette e di foco | spiriti accesi» (XVII, 3-4), pronti a infiammare il cuore del poeta. Lo splendore del «volto leggiadretto e santo» (XX, 5) scaturisce inoltre dalle guance infiammate «ove Amor tien l'accesa face», dai denti bianchi, «ordine di perle e diamanti» (III, 3-4), dalle labbra rosse, «robini» rubati da «qualche riposto loco» (XXVI, 4); l'effetto che si cerca di ricreare è quello di una bellezza divina, secondo modalità simili a quelle utilizzate da Petrarca ad esempio nei sonetti CLVII e CC<sup>31</sup>.

L'«andar signoril, pensoso e tardo» e lo «starsi sempre onestamente altiera» (III, 9-11) creano invece l'usuale distanza tra il poeta e l'amata, rendendo la donna tanto desiderata quanto irraggiungibile. L'amarezza del poeta, scaturita dal rifiuto della donna «più cruda che pietosa» (XI, 3), è però smorzata dai caratteri angelici della sua persona, per esempio dal suo sorriso capace di «far gir volando in paradiso» (X, 9). Sicché, con formula icastica e riassuntiva, il ritratto dell'amata non potrà che corrispondere infine a quello ossimorico di una «dolce empia guerriera» (III, 13), variante di analoghe definizioni petrarchesche, quali ad esempio «dolce et acerba mia nemica» o «dolce empio signore» (*Rvf* XXIII, 69 e CCCLX, 1).

Se dunque la scelta di affrontare il tema amoroso indusse Tasso al recupero di alcuni motivi propri dei *Rvf*, tuttavia la ricerca di una dimensione lirica personale gli impedì di convergere verso quell'unico orizzonte. Nelle rime per Violante l'allontanamento dal modello è determinato più che dall'assenza di alcuni temi portanti della poesia del Petrarca, dall'assunzione di una diversa concezione poetica, riconduci-

<sup>31</sup> Sui procedimenti descrittivi del petrarchismo resta fondamentale G. POZZI, *Temî, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*. III. *Le forme del testo*. 2. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.

bile all'influsso della lirica cortigiana tardo-quattrocentesca. Il giovane Tasso, infatti, non rimase estraneo agli estri inventivi della poesia arguta e ingegnosa codificata negli ambienti di corte, né all'idea del poetare come atto creativo, fonte di diletto e di piacevole intrattenimento. Assecondare questa concezione, subirne l'influenza, significò di fatto escludere la dimensione introspettiva della parola petrarchesca e il carattere profondamente umano della sua poesia, rinunciando all'identità tra sentimento e scrittura. Così, nelle rime per Violante, Tasso sembra adottare una prospettiva ibrida, singolare, eccentrica, capace di alternare la ripresa esteriore, ma attenta, dei motivi del canzoniere petrarchesco con incursioni in una pluralità di altri testi, per assecondare la ricerca di una poesia più varia e mossa.

Allora, il titolo di *Cose volgari* potrebbe richiamarsi piuttosto all'edizione delle rime di Angelo Poliziano, apparsa con l'intitolazione di *Cose vulgare del Politiano* (Bologna, per Platone delli Benedicti, 1494) con più di sette ristampe prima del 1520<sup>32</sup>. Poliziano era infatti l'esempio più illustre di una *docta varietas* della poesia, legata non a un modello unico e normativo, ma a una personale misura stilistica, a una ricerca di elegante originalità espressiva.

In un madrigale del codice parmense (XIV), Tasso affronta il tema della metamorfosi narrando la propria trasformazione in viola, un'immagine poetica che rimanda alla mutazione di Petrarca in un «lauro verde» che «per fredda stagion foglia

<sup>32</sup> Al 1501 risale peraltro l'edizione aldina del *Canzoniere* petrarchesco, curata da Pietro Bembo e pubblicata con il titolo *Le cose volgari*. Il titolo fu ripreso in numerose stampe cinquecentesche delle rime del Petrarca, ma anche in qualche canzoniere d'altro autore: Giovanni Bruni (*Le cose volgari*, 1506), Niccolò Liburnio (*Lo verde antico delle cose volgari*, 1524) e Agostino Beaziano (*De le cose volgari e latine*, 1538).

non perde» (*Rvf* XXIII)<sup>33</sup>. Tuttavia il concetto di metamorfosi, se nel canzoniere petrarchesco rappresenta «l'indice a un tempo del trasformarsi interiore dell'io e del mutarsi dell'individuo nel processo storico e cosmico degli eventi»<sup>34</sup>, nella poesia del Tasso è sfruttato come semplice motivo narrativo. La scena descritta da Bernardo non esemplifica, sotto forma di immagini, uno stato interiore del poeta, al contrario si limita alla funzione di variopinto quadretto lirico, rappresentazione di un episodio quasi "magico", in cui Tasso è personaggio tra i personaggi. Oltre alla ripresa esteriore di un tema dei *Rvf*, svolto con stilizzata armonia e leggerezza ironica, caratteri propri della lirica di tardo Quattrocento, non mancano nel madrigale i richiami al Poliziano volgare e qualche affinità con l'elegia *In violas* del Poliziano stesso, mentre il clima sospeso, «fatato», quasi da incantesimo, potrebbe rifarsi all'*Innamorato* del Boiardo. Nel recupero di un motivo petrarchesco diventa dunque evidente l'applicazione di una prospettiva eccentrica da parte del Tasso e la conseguente distanza dal modello di partenza. Evitando ogni ripiegamento su sé, il poeta decide di aprire la propria esperienza lirica a più testi e ispirazioni, ricercando la varietà di una creazione piacevole e fantasiosa.

In linea con questa concezione eclettica, Tasso riprende in due sonetti, l'XI e il XII del codice parmense, anche alcuni motivi tipici della poesia di Serafino de' Ciminelli dell'Aquila, detto l'Aquilano, esponente di primo piano della lirica cortigiana di fine Quattrocento. Nel primo caso è l'intestazione «Sopra un'impre[sa dell'Ill. Signora Violante] Visconte» a legare il sonetto del Tasso alla produzione dell'Aquilano, uno fra i primi poeti a sfruttare il motivo dell'impresa nei propri

<sup>33</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di U. DOTTI, Roma, Donzelli, 2004, p. 56.

<sup>34</sup> *Lirici europei del Cinquecento*, p. 13.

componenti, probabilmente ispirato da circostanze storiche contemporanee, negli anni compresi «fra il 1494 e il 1500, periodo che coincide con la discesa in Italia di Carlo VIII»<sup>35</sup>. Entro la produzione di Serafino sono cinque i sonetti corredati da una didascalia simile a quella introdotta da Tasso per indicare la dedicataria e l'appartenenza del componimento al filone dell'impresistica<sup>36</sup>.

Nel dodicesimo sonetto del codice parmense, Tasso s'ispira invece ai modelli della lirica cortigiana per l'utilizzo della struttura dialogata<sup>37</sup>. Questa forma poetica è presente nella produzione dell'Aquilano almeno in due occasioni (sonetti 34 e 94), ma trova riscontro anche nelle *Rime* del Bembo (VIII, XIII) pur senza l'intonazione arguta ed epigrammatica della lirica cortigiana.

Tasso distingue tuttavia il proprio componimento da quelli dell'Aquilano per la scelta del tema mitologico: Venere e Morte sono i due interlocutori, di volta in volta indicati dal poeta. Con il recupero del motivo della divinità che cade in errore, tipico degli epigrammi ellenistici e riutilizzato dalla lirica cor-

<sup>35</sup> A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980, p. 69.

<sup>36</sup> Si tratta dei sonetti 9, 44, 45, 71 e 97, in SERAFINO DE' CIMINELLI DALL'AQUILA, *Le rime*, a cura di M. MENGHINI, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1894.

<sup>37</sup> Cfr. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, p. 29: «Il sonetto dialogato, frequente nella poesia burlesca, è meno diffuso nel tardo Quattrocento nell'ambito del genere amoroso [...]. Il Sannazaro ne ha uno (ed. MAURO, 140-41) fra il poeta e il sole; il Cariteo ne ha un altro fra poeta e anima; il Tebaldeo nelle stampe nessuno, ma non mancano esempi di tendenza contraria (Filenio Gallo ne ha una quindicina, il Visconti quattro)». Tuttavia, oltre alla forma del dialogo giocato esattamente sui tempi metrici del sonetto, conta anche l'esito arguto e ingegnoso del componimento, che è caratteristica propria della poesia cortigiana e in particolare di quella di Serafino.

tigiana, Tasso si serve della propria poesia per celebrare la bellezza della donna e per creare una forma di intrattenimento leggero e scherzoso<sup>38</sup>. Si tratta dunque, ancora una volta, di un piccolo quadro poetico, dal tono ironico e giocoso, perfettamente in linea con gli stilemi della poesia quattrocentesca.

Nella scelta delle forme metriche si nota invece un segno nuovo di discontinuità: Tasso sembra infatti allontanarsi dai modelli della poesia di corte, dalle «forme chiuse e argute quali lo strambotto o il sonetto»<sup>39</sup>, alla ricerca di un'armonia varia e distesa, più vicina al modello petrarchesco. Dalle liriche conservatesi, risulta sì un uso prevalente del sonetto (quattordici testi: III, IV, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XXI, XXIV, XXVIII), ma bilanciato dal madrigale (dodici testi: I, II, V, X, XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXV, XXVI, XXVII) e dalle forme della canzone e della sestina, utilizzate rispettivamente una (XXII) e due volte (XXIII e la dispersa *Per una verde*), metri tipicamente petrarcheschi e pressoché assenti nella lirica cortigiana. Le tipologie liriche scelte dal Tasso combaciano con quelle presenti nei *Rvf*, pur con una ricorrenza proporzionalmente maggiore del madrigale, forma metrica abbandonata definitivamente nelle successive esperienze poetiche di Bernardo. Quelli scritti per Violante non sono, tuttavia, madrigali “antichi” modellati sui quattro madrigali in endecasillabi del canzoniere di Petrarca, ma forme lunghe, ricche di settenari e rime bacciate, duttili nel seguire lo slancio sintattico del discorso lirico e rispondenti a quell'ibridazione fra ballata e

<sup>38</sup> SERAFINO DE' CIMINELLI DALL'AQUILA, *Le rime*, p. 97 (dialogo fra la Morte e il poeta, che la rimprovera di avere soppresso per errore Ferrando re di Napoli).

<sup>39</sup> *Lirici europei del Cinquecento*, p. 78.

madrigale che è un tratto della cultura poetica veneta dei primi anni Venti<sup>40</sup>.

Nelle liriche dedicate a Violante ogni scelta sembra dunque affermarsi come esito di una sintesi personale dell'autore: Tasso, valutando a ogni passo i modelli a disposizione, ricerca e realizza una propria idea di poesia che, nonostante ciò, fatica ad emergere. Le criticità del progetto del giovane poeta derivano soprattutto dalla difformità del suo approccio al tema portante del *corpus*. La variazione del tono, tra il serio e il facetto, con cui di volta in volta sono narrate le vicende o espressi i sentimenti, ostacola l'individuazione di una chiara e matura concezione poetica.

Tasso indossa indifferentemente i panni dell'amante sofferente od offeso, del servo devoto ed eternamente fedele, del canzonatore dell'amore e lo fa seguendo i vari modelli che l'epoca gli offre; tuttavia, vestendo i diversi costumi, tende a nascondere anche i caratteri peculiari della propria individualità, tanto che il riflesso del suo "volto" poetico non risulta chiaramente delineato dallo specchio della produzione lirica.

Quest'approccio diversificato a un unico tema, quello erotico, potrebbe derivare anche dalla lettura degli *Asolani* di Bembo, un dialogo a più prospettive che senza dubbio non lasciò indifferente il giovane poeta. D'altronde, nelle rime dedicate a Violante, Tasso ricorre spesso, come già ricordato, ai motivi topici dell'amore-amaro enumerati da Perrottino, ma se ne serve assumendo lo sguardo ironico di Gismondo, con cui sembra condividere la consapevolezza dell'artificio tutto letterario su cui si fonda la lirica d'amore di ascendenza petrarchesca.

<sup>40</sup> Cfr. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, p. 248, e *Lirici europei del Cinquecento*, pp. 84, 120, 122, 125-26 e *passim*.

Questo procedimento diventa evidente nel momento in cui il poeta rappresenta situazioni totalmente slegate dal reale, adoperando scopertamente delle finzioni poetiche. A più riprese, Tasso ricorda di scorcio la morte di una donna amata in precedenza, evento mai verificatosi realmente ed evocato soltanto per creare occasioni di sofferenza compiacendosi pateticamente di un dolore solo letterario. Così accade nella sestina *I' ho pianto sin qui molti e molt'anni* (XXIII, 31-36):

*Io piansi già quella ch'è gita in cielo,  
ora quest'altra in me rinnova il pianto  
e desiai aver con morte triegua.  
Or molte fiata il dì chiamo la morte  
e moro e nasco mille volte l'ora,  
chiamando tardo il mio corso degli anni.*

Analogamente, e sempre di scorcio, nel madrigale *Signora, perché in me più non si sente* (XXV, 8-10):

*quella che mi tenea lieto e contento  
è gita in ciel e più qua giù non mira,  
però il mio stanco cor piagne e sospira.*

Qui la formula «gita in cielo» è un evidente calco petrarchesco, ma svincolato da un ordine narrativo e ideologico. Qual è il valore di questi richiami? Tasso intende porre la propria produzione sulla scia di una tradizione poetica fin troppo praticata, o invece si prende sottilmente gioco di quella stessa tradizione?

Ciò che è certo è che il poeta che piange resta un personaggio autonomo e distinto dall'autore che lo crea, rimane sempre questo scarto, questa distanza, come se il poeta non sentisse alcuna esigenza di verità né di scoperta di sé. Non esiste osmosi tra poesia e poeta, il poeta esercita la propria vena creativa verso l'esterno, senza lasciarsi coinvolgere, senza

mai divenire oggetto della propria poesia: esercita il ruolo di artefice di una realtà a sé stante, fatta di figure evanescenti, situazioni immaginate, sentimenti fittizi, una realtà pronta a svanire, proprio per quella vaga ironia che nasce dalla consapevolezza del carattere fantastico e letterario della creazione poetica. È come se le formule di Perottino fossero riscritte dal punto di vista di Gismondo.

L'atto poetico rimane per Tasso un atto creativo, fantasioso, più vicino all'esperienza della lirica cortigiana, privo dell'alto valore umano del modello petrarchesco e privo dell'ansia di verità avvertita dal Bembo. La sua esperienza poetica giovanile rimane estranea a quel processo, che iniziava allora a compiersi, di ricongiungimento tra *ethos* e *pathos* grazie alla valorizzazione dell'esperienza individuale e alla mediazione del modello petrarchesco.

Probabilmente il Tasso stesso dovette rendersi conto del fatto che queste prime prove poetiche non lo avevano guidato verso alcuna scoperta, rivelazione, o espressione di sé, e forse per questo decise di abbandonarle come immagini e parole troppo fragili, incapaci di tirare fuori o creare, attraverso la poesia, qualcosa di autentico. Ma quella concezione immaginosa della poesia rinascerà poi nella sezione pastorale del *Libro primo de gli Amori*, non più sotto il segno della lirica cortigiana, ma del nuovo epigramma pastorale di Marco Antonio Flaminio e di Andrea Navagero.

Pur rifiutate, le liriche per Violante Visconti costituiscono dunque una «preistoria» necessaria della lirica matura di Bernardo Tasso<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. V. MARTIGNONE, *Tra Ferrara e il Veneto: l'apprendistato poetico di Bernardo Tasso*, «Schifanoia», 28-29 (2005), pp. 303-13: 305.

GIULIA CASELLA

NOTA AI TESTI

I manoscritti

BCAM Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaforte 6.6/26.

Il foglio reca su entrambe le facce le tracce delle piegature della lettera. Il *recto* presenta il testo del madrigale, il *verso* conserva invece una nota ottocentesca che attesta l'autografia del documento. Nella nota si legge: «Confrontato il M[edesim]o retro cogli autografi di Bernardo | Tasso posseduti dalla Estense l'ho trovato conforme pienamente. In fede | Dalla Biblioteca Estense | a dì 9 Gennaio 1842, Gio. Galvani Vicebibliotecario».

Contiene: XXVI (madrigale).

FBCA Ferrara, Biblioteca Ariosteia, Raccolta Cittadella 2792.

Si tratta di un foglio di circa 40 x 20 cm con piegature tipiche della lettera e note ottocentesche che attestano l'autografia del documento. Sul *recto* infatti si legge in orizzontale «Autografo» e in verticale «Attesto la originalità del presente autografo di | Bernardo Tasso estratto da un codicetto di poesia | confermando l'attestazione qui unita del negoziante | libraio Luppi. – Luigi Nap[oleone] Cittadella Seg[retario] Agg[iunto] Com[unale] di Ferrara». Il foglio è incollato su altro foglio al cui verso si legge ancora: «24. Tasso Bernardo poesia inedita | >25. Volta Alessandro viglietto< | Se ne garantisce l'autografo vero ed originale. | Mod[ena], 30 Ot[tobre] 1852, G. Luppi». E sotto: «Ed io pure confermo quanto ha asserito | il negoz[iante] S[ignor] Luppi sulla originalità dell' | autografo di Bernardo Tasso, che qui è accluso. | Luigi Nap[oleone] Cittadella | Seg[retario] Agg[iunto] Com[unale] di Ferrara».

Contiene: XXV (madrigale).

FBN<sup>1</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale, Sezione Palatina, Carteggio Gonnelli: cartella n. 41, autografo n. 223.

Contiene: XX (madrigale).

FBN<sup>2</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale, Sezione Palatina, Carteggio Gonnelli: cartella n. 41, autografo n. 223.

Contiene: XXI (sonetto).

MBA Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S. P. 31 (legato del conte Gilberto Borromeo).

Si tratta di quattro carte autografe sciolte che recano una canzone (cc. 1r-2r, con il verso bianco), una sestina (c. 3r, sul verso bianco si legge solamente la parola «fattj») e un sonetto (c. 4r). A queste carte giovanili, che presentano anch'esse la piegatura tipica della corrispondenza, vanno allegare due tarde lettere autografe del Tasso a Sperone Speroni datate «Di Venetia il xvij di Marzo del Lx» e «Di Pesaro il vij di Novembre del Lvij», e pubblicate per la prima volta in *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, Padova, G. Comino, 1751, III, pp. 132 (n. 36) e 153 (n. 48). Sul verso le carte sono autenticate dal vicebibliotecario della Biblioteca Estense Giovanni Galvani in data 25 aprile 1840.

Contiene: XXII (canzone), XXIII (sestina), XXIV (sonetto).

MBE Modena, Biblioteca Estense, Autografi Campori, Busta 56<sup>42</sup>, n. 22.

Contiene: XIX (madrigale).

Parm Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parmense 829

Si tratta di un piccolo codice, di dimensioni 18.50 x 13.50, con un ritratto a stampa di Bernardo Tasso sul frontespizio e 20 carte su cui sono incollati 18 componimenti autografi del Tasso. Numerosi originali mostrano la linea di piegatura della lettera a conferma di una diffusione epistolare dei testi.

<sup>42</sup> Fra gli autografi della medesima busta, il n. 24 contiene dieci distici a rima baciata, di maniera popolareggiante, per via del ripetersi più volte, con lievi mutamenti, di uno stesso verso. Una mano recente ha cancellato il nome del Rangone e vi ha sostituito quello di Bernardo Tasso.

Sul *verso* dell'ultima carta si legge: «Dietro richiesta del N. U. S<sup>r</sup> Brigadiere Antonio Guidoni coltissimo possessore di bibliografiche notizie oggimai innumerevoli, confrontata da me sottoscritto la lettera del presente Codicetto con quella di mano di M<sup>r</sup> Bernardo Tasso posseduta dalla R. Biblioteca Estense, la giudico essa pure autografa indubitabilmente, e come tale da essere nell'amore de' raccoglitori di così fatti Cimelii. | R. Biblioteca Estense 25 Aprile 1840 | Giovanni Galvani Vice Bibliotecario».

Va allegata al codice una lettera non datata a firma di Carlo Riva: «Finalmente mi è giunto di ritorno il B. Tasso; ma non autenticato, sebbene sia autografo indubitabile, essendo affatto eguale al mio che porta il certificato d'autenticità. Eccole estratto della lettera del mio amico | «Non ho mancato per 10 giorni continui di portarmi alla Bibl. onde ottenere da quel dolce conte Valdrighi il desiderato certificato dell'autografo di B. Tasso, e udendo che per sola trascuraggine non se ne volle occupare, qui lo rimetto accertandole che sino dal caduto anno fu da me venduto un libretto contenente 16 autografi, simile al da Lei posseduto, al Ch<sup>o</sup> S<sup>r</sup> Pezzana Bibl<sup>o</sup> di Parma, e prima di cederlo stralciai quello che Le ho venduto. Potrà quindi rivolgersi al lodato Sig<sup>r</sup> Pezzana per ottenere l'attestato che desidera, avendo già esso prima d'acquistarne fatti i debiti confronti». | La prego aggradire i miei sinceri saluti | Carlo Riva».

Così il Pintor descriveva il manoscritto: «È un codicetto autografo, come attestò nel 1840, a tergo dell'ultimo foglio di guardia, il vicebibliotecario Galvani. I diciassette componimenti, madrigali o sonetti, che vi sono compresi, furono scritti dal poeta su fogli staccati, i quali in séguito furono sovrapposti alle carte bianche onde il codice è costituito. Ma quasi tutti hanno in fronte, divisa sempre nello stesso modo, l'intitolazione seguente: “Sovra la Ill. Signora Violante | Visconte il Passonico | Pastor Bernardo Tasso | suo servitore”»<sup>43</sup>.

L'allestimento del codice non è dunque d'autore e perciò l'ordinamento dei testi è tutt'altro che vincolante.

Contiene: I-II (madrigali), III-IV (sonetti), V (madrigale), VI-IX (sonetti), X (madrigale), XI-XIII (sonetti), XIV (madrigale), XV (sonetto, incompiuto), XVI (sonetto), XVII-XVIII (madrigali); il madrigale XVIII, che non compare tra quelli trascritti da Pintor, fu tuttavia unito al codice solamente nel 1926 dal bibliotecario Antonio Boselli, come si legge nella scheda di catalogazione: «Agg. in fine un comp. acquistato dal librajò Toscanini di Mi-

<sup>43</sup> PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, p. 182.

lano nell'agosto del 1926, che in origine era unito a quelli che formano questo codice (v. let. Di Carlo Riva, unita al ms.) | Parma, 29 agosto 1926 | AB».

ViÖN Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 2/2-1.

Si tratta di un foglio autografo con piegature tipiche della lettera. Il *recto* presenta una nota verticale autografa dello stesso Bernardo Tasso in cui si legge: «Sonetti di m[esser] B[er]nardo Tasso poeta ecc[ellentissi]mo» e una nota orizzontale ottocentesca che attesta l'autografia del documento: «Confrontato il retro M[edesim]o cogli autografi di M[esser] Bernardo | Tasso posseduti dalla Estense li ho trovati pienamente conformi. In fede | Dalla Biblioteca Estense | a di 7 Gennaio 1842, Gio. Galvani Vicebibliotecario».

Contiene: XXVIII (sonetto).

### Tradizione (indiretta) a stampa

TASSO 1844 TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di G. SACCHI, Milano, Luigi Sacchi, 1844.

Contiene il madrigale XXVII (I, pp. X-XI: vd. *supra*, nota 26).

Il madrigale *Sopra el diluvio* di Bernardo Tasso, appartenente sempre al *corpus* di poesie dedicate a Violante Visconti, venne incluso da Sacchi in una nota alle notizie biografiche su Torquato Tasso in riferimento all'attività epistolare del padre Bernardo. L'editore riportò alla luce il testo nel corso della ricerca di una lettera autografa dello stesso Bernardo tra i documenti della raccolta di Carlo Morbio, erudito ottocentesco e grande collezionista ed estimatore di autografi. L'autenticità del madrigale sembra garantita dall'intestazione, di cui Sacchi propose la copia facsimile: essa infatti risulta conforme (per grafia e testo, seppur con qualche variante) alle intestazioni degli altri componimenti indirizzati a Violante da noi conosciuti. Il resto del madrigale è stato trascritto dall'editore senza particolari precisazioni sui criteri di trascrizione adottati, a parte la puntualizzazione, non omissibile, sulla natura lacunosa dell'autografo in vari punti. La condizione del documento ha indotto l'editore ad un tentativo di *emendatio*: «avvertiamo i nostri lettori che ab-

biamo creduto di reintegrare alla meglio il testo là dove lo scritto era corroso dal tempo, notando però le nostre aggiunte in carattere corsivo». Questa annotazione che precede il madrigale non chiarisce quanto degradato fosse lo stato del testo (*i loci* danneggiati erano totalmente illeggibili o solo parzialmente?) né su quali basi siano state effettuate le integrazioni, se siano risultato di un'attenta lettura di tracce testuali comunque resistenti al tempo o frutto di un procedimento di pura congettura (su quali basi, secondo quali criteri?). In alcuni casi la permanenza di parte della parola mutila, non ha originato dubbi sulla validità della correzione proposta, ma anche le integrazioni alle lacune più ampie sembrano rispettare l'andamento del madrigale a livello metrico, logico, semantico non generando particolari incertezze in merito alla loro accettabilità. Il commento sintetico dell'editore certamente non garantisce con assoluta sicurezza la correttezza del testo proposto, tuttavia la presenza delle lacune, per lo più poco ampie e colmabili, non inficia la comprensione complessiva del madrigale.

\*\*\*

## CRITERI DI TRASCRIZIONE

Per la trascrizione dei testi sono stati utilizzati criteri generalmente conservativi, volti a preservare le scelte dell'autore e gli usi propri di un'epoca e di un ambiente particolare. Gli interventi di modifica sono prevalentemente di carattere grafico per una resa moderna della *facies* testuale. I criteri applicati sono i seguenti:

- distinzione *u/v*;
- trasformazione di *j* in *i* (dunque *varii*, *contrarii* e non *vari*, *contrari* né *vari*, *esercizi*);
- conservazione di *et* e della *-d* eufonica davanti vocale;
- conservazione delle geminazioni o scempiature improprie diverse dall'uso moderno (*dissegno*, *leggiadrete*, *omai*);
- conservazione della grafia distinta delle preposizioni articolate quando presente nell'originale (*de le*, *a là*); separazione nel caso di preposizioni articolate con scrittura unita ma senza raddoppiamento fonosintattico;
- conservazione di tutte le altre grafie analitiche (*tal che*);

separazione qualora si trovi nel testo la scrittura unita priva di raddoppiamento fonosintattico (*perochē*>*però che*, e non *perocché*; *perciocché*>*perciò che*, e non *perciocché*);

- conservazione delle grafie etimologiche;
- eliminazione dell'*h* etimologica (*hora*>*ora*; *haverbbe*>*avrebbe*) e conseguentemente trasformazione secondo l'uso moderno dei digrammi *ch*, *ph*, *th*, *rh* (*alchun*>*alcun*; *phenice*>*fenice*);
- correzione di *c'hanno*, *c'ha* in *ch'hanno*, *ch'ha*;
- abbassamento delle maiuscole a inizio verso;
- abbassamento delle maiuscole interne tranne che in nomi propri, personificazioni, antonomasia;
- resa conforme all'uso moderno di accenti e apostrofi;
- ammodernamento dell'interpunzione, in particolare eliminazione della virgola prima delle congiunzioni *e/o*;
- scioglimento delle abbreviazioni nelle intestazioni con uso di parentesi quadre [ ];
- gli interventi correttori necessari sono stati tutti segnalati in nota e indicati con le parentesi uncinate < >.

\*\*\*

SIGLE ADOTTATE PER IL COMMENTO E EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Ant. da Ferrara = ANTONIO BECCARI DETTO ANTONIO DA FERRARA, *Rime*, edizione critica a cura di LAURA BELLUCCI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967

Ariosto = LUDOVICO ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954

*Rime* (*canz.* = *canzoni*; *son.* = *sonetti*; *madr.* = *madrigali*; *cap.* = *capitoli*); *Sat.* = *Satire*

Bembo = PIETRO BEMBO

*Asol.* = *Gli Asolani*, edizione critica a cura di GIORGIO DILEMMI, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991

*St.* = *Stanze*, in *Prose della volgar lingua*, *Gli Asolani*, *Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Milano, TEA, 1997

GIULIA CASELLA

Bocc. = GIOVANNI BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Arnoldo Mondadori, 1964-1992

*Am. vis.* = *Amorosa visione*; *Carm.* = *Carmina*; *Com. n. f.* = *Comedia delle ninfe fiorentine*; *Dec.* = *Decameron*; *Filostr.* = *Filostrato*; *Ninf.* = *Ninfale fiesolano*; *Tes.* = *Teseida*

Boiardo = MATTEO MARIA BOIARDO

*Orl. Inn.* = *Orlando innamorato*, a cura di A. SCAGLIONE, Torino, UTET, 1963

*Am. lib.* = *Amorum libri* in *Opere volgari: Amorum libri, Pastorale, Lettere*, a cura di P. V. MENGALDO, Bari, Laterza, 1962

Brocardo = ANTONIO BROCARDO, *Rime*, Tesi di laurea discussa da C. SALETTI; relatore: C. Bozzetti, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1984/85

Cavalcanti = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1986

Dante = DANTE ALIGHIERI

*V. N.* = *Vita nova*, a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996

*If.* = *Inferno*; *Pg.* = *Purgatorio*; *Pd.* = *Paradiso (Commedia)*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994)

F. Gallo = FILENIO GALLO, *Rime*, Firenze, Olschki, 1973

Fregoso = ANTONIO FILEREMO FREGOSO, *Opere*, a cura di G. DILEMMI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1976

Galli = ANGELO GALLI, *Canzoniere*, edizione critica a cura di G. NONNI, Urbino, Accademia Raffaello, 1987

Giac. da Lentini = GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, edizione critica a cura di R. ANTONELLI, Roma, Bulzoni, 1979

Giraldi, F. = GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Le Fiamme. Divise in due parti*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548

Giusto de' Conti = GIUSTO DE' CONTI, *Il Canzoniere*, prima edizione completa a cura di L. VITETTI, Lanciano, Carabba, 1933

Lor. de' Medici = LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, Roma, Salerno, 1992

PRIMA DEL 1530: LE LIRICHE GIOVANILI DI GIRALDI CINZIO E B. TASSO

Machiavelli = NICCOLÒ MACHIAVELLI

*C. Carn.* = *Canti carnacialeschi*, in NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere letterarie*, a cura di L. BLASUCCI, Milano, Adelphi, 1964

Petr. = FRANCESCO PETRARCA

*Ryf* = *Canzoniere*, testo critico di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1992

*Tr.* = *Triumph*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988

*Cup.* = *Cupidinis*; *Mor.* = *Mortis*; *Temp.* = *Temporis*; *Et.* = *Eternitatis*

Poliz. = ANGELO POLIZIANO, *Rime*, edizione critica a cura di D. DELCORNO BRANCA, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986

*Canz.* = *Canzoni a ballo*; *Risp.* = *Rispetti*; *Rime* = *Rime varie*; *St.* = *Stanze*

B. Pulci = BERNARDO PULCI, *Rime*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1975

Pulci, *Morg.* = LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di D. PUCCINI, Milano, Garzanti, 1989

Sannaz. = IACOPO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961

*Arc.* = *Arcadia*; *Rime disp.* = *Rime disperse*; *Son. e canz.* = *Sonetti e canzoni*

Seraf. = SERAFINO AQUILANO

*Son.* = *Sonetti*; *Epist.* = *Epistole*; *Ecl.* = *Ecloghe*: in *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. MENGHINI, Bologna, Romagnoli, 1894

*Stramb.* = *Strambotti*: *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila. Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, a cura di B. BAUER-FORMICONI, München, W. Fink, 1967

Tebaldeo = ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. BASILE e JEAN-JACQUES MARCHAND, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992

GIULIA CASELLA

I (Parm) Madrigale: ABbcCDEeDDFfggHhiI

*Sovra la Ill. Signora Violante Visconte | Il Passonico Pastor Bernardo Tasso | suo servitore.*

Giacea Madonna, et io sì dolcemente  
attento stava a contemplarla fiso,  
ma mirandoli il viso  
tanta pietà m'assalse,  
che né forza o valore unqua mi valse 5  
ch'io potesse formar parola viva.  
Tant'era il duolo nel mio petto accolto,  
che teniva sepolto  
l'anelito che fuor più non usciva;  
l'alma di dentro le parole univa, 10  
ma non ebbe poter farle palese:  
se fusser state intese,  
tante lagrime sparte  
serian in ogni parte,  
ch'avrian mosso a pietà tutte le genti, 15  
e 'l cielo e gli elementi:  
dunque fur tanti i guai,  
che per il gran dolor muto restai.

7 accolto ] *da* accolto

2 *contemplarla fiso*: Petr., *Rif* XVII 8 («a mirarvi intento et fiso»). 4 *pietà m'assalse*: Petr., *Rif* CCLXIV 1-2 («m'assale|una pietà»); Giraldis, *F.* II 109, 2 («Amor m'assalse»). 5 *unqua*: 'mai' (lat.). 6 *parola viva*: Petr., *Rif* CCCLII 3-4 («et le parole | vive»). 9 *anelito*: 'respiro', 'affanno' (lat.). 12 *lagrime sparte*: Petr., *Rif* CCCLXVI 79; XLII 14 14 *ch'avrian ... pietà*: Petr., *Rif* CXXXV 71 («a pietà mosso avrebbe»). 16 *e 'l cielo e gli elementi*: Petr., *Rif* CLIV 1 («Le stelle, il cielo et gli elementi»). 17-18: *tanti guai ... muto restai*: Tebaldeo, 127, 13-14 («al cominciar di tanti guai, | non persi anche la lingua e restai muto»).

II (Parm) Madrigale: AbaBcdDEffCegGHH

*Alla Ill. Signora [Violante Visconte] | Il Passonico [Pastor Bernardo] | Tasso suo servitore.*

Voi mi donaste per temprare il foco,  
 donna, soave umore,  
 ma quel mi valse poco,  
 perché nel petto mio tant'è l'ardore,  
 che né di fonte o rivo 5  
 acqua di mare o fiume  
 potrà spenger in me quel vivo lume.  
 Ben l'accendesti, perché 'l fabro sòle  
 bagnar il foco a ciò che sempre accresca;  
 questa fu bene un'esca 10  
 che di mia libertà m'ha al tutto privo.  
 Sol mi rinresce e dole  
 perché, se ben discerno,  
 voreste far il mio dolore eterno,  
 temprando il foco mio con quel liquore 15  
 a ciò che sempre si consumi il core.

5 che ... rivo, ] *da* che di fonte o di rivo,

1 *temprare il foco*: 'temperare il fuoco': Petr., *Ryf* CCXXXIX 7-8 («Temprar [...] i miei sospiri»); Giusto de' Conti, XCVIII 3 («temprar non ponno il foco del dolore»). 2 *soave umore*: liquido dissetante, acqua dolce (lat.). 5 *fonte o rivo*: Petr., *Ryf* CXXIX 4 («rivo o fonte»). 7 *spenger*: Tebaldeo, 151, 11. – *vivo lume*: Petr., *Ryf* CCLXX 16; CLXII 11. 8-9: *Ben ... privo*: 'Hai acceso ancor più il mio fuoco donandomi dell'acqua, come il fabbro che suole bagnare la brace incandescente per accrescerne il calore': Galli, 5, 10 («aqua de fabro in sul mio core ardente»). 10 *esca*: materia vegetale facilmente infiammabile: Petr., *Ryf* XXXVII 54-55 («chi mi conduce a l'esca | onde 'l mio dolor cresca?»). 12 *rinresce e dole*: Boiardo, *Orl. inn.* I, XIX 15,8 («ne rinresce e dole!»). 15 *liquore*: liquido, acqua (lat.): Dante, *Pg.* XXII 137 («un liquor chiaro»). 16 *si consumi il core*: Poliz., *Canz.* CXXIII, 7-8 («par che 'l core | per gran doglia si consumi»).

## III (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE DEC

*Sovra la Ill. Signora Violante Visconte | Il Passonico Pastor Ber. Tasso*  
| *suo servitor.*

Due occhi ladri, anzi due stelle erranti  
che giorno e notte fan quando a lor piace;  
due guanze, ov'Amor tien l'accesa face,  
un bel ordin di perle e di diamanti;  
raccolta leggiadria, gentil sembianti, 5  
un rider dolce che promette pace,  
un ragionar al sôn dil qual si tace  
l'aria, il cielo, la terra e gli animanti;  
un andar signoril, pensoso e tardo, 10  
un volger d'occhi in sì benigni giri,  
un starsi sempre onestamente altiera:  
questi la causa fur de' miei sospiri,  
questa empiagòmi dolce empia guerriera,  
questa fu, Amor, e non tuoi strali o dardo.

8 animanti ] *al marg. in sostituzione di elementi*

1 *occhi ladri*: Galli, 197, 1; Ant. da Ferrara, XXXII 78. – *stelle erranti*: Petr., *Rvf* CXXVII 58; Sannaz., *Arc.* v 10; Poliz., *Risp.* XIV 6 («tuo begli occhi, anzi duo vive stelle»). 3 *guanze*: 'guancie' (sett.). – *accesa face*: 'fiaccola' (lat.), per indicare il rossore delle guance: Lor. de' Medici, III 11-12. 4 *bel ordin ... diamanti*: i denti: Petr., *Rvf* CLVII 12-13; CC 10-11; F. Gallo, 3, 107 («di perle un ordin era»). 5 *gentil sembianti*: Boiardo, *Orl. inn.* I, IX 69,3. 6 *un rider dolce*: Sannaz., *Arc.* VIII 71; F. Gallo, I 71 («dolce ridere»); Petr., *Rvf* XLII 1; CXLIX 2; Poliz., *Risp.* LVIII 1 («dolce riso»). 8 *animanti*: 'tutto ciò che ha anima': Boiardo, *Am. lib.* III 125, 9-10; Tebaldeo, 29, 10-11. 9 *l'andare signoril*: F. Gallo, 3, 54; Galli, 265, 11 («signoril tuo passo»). – *pensoso e tardo*: Petr., *Rvf* CXVI 11. 10 *volger ... giri*: 'rivolgere sguardi gentili': Petr., *Rvf* CXXXI 6 («pietosi giri»). 11 *starsi ... altiera*: Petr., *Rvf* CXV 1-2 («honesta altera»); Bocc., *Filostr.* I 19,8 («negli atti altiera»); Seraf., *Son.* 1, 7 («mia donna altiera»). 13 *empiagòmi*: 'mi piagò, mi ricoprì di ferite'. – *dolce empia guerriera*: Petr., *Rvf* CCCLX 1 («dolce empio signore»); Giraldi, *F.* I 7, 1 («Dolce guerriera»); Bembo, *Rime* XXIX 1 («Bella guerriera mia»). 14 *strali o dardo*: Sannaz., *Son. e canz.* XCIV 5 («né vola sì leggier dardo né strale»).

## IV (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE ECD

*Alla Ill. Signora Violante | Visconta il Passonico suo | servitor.*

Se fiamma ardente il cor ange et ancide,  
 come lagrime lui getta e sospiri,  
 un dubbio assalmi, in meggio i mei martiri,  
 e come piange in un momento e ride.  
 M'Amor, che sempre nel mio petto asside, 5  
 risponde triste: – A che più pensi e miri?  
 Nova legge la mia, novi desiri  
 voglion ch'insieme più contrarii annide. –  
 Lasso, che certo lo conosco e scerno!  
 però che 'l fabro li carboni spenti 10  
 più presto accende, se li bagna alquanto.  
 Arde il mio cor, e col focoso pianto  
 Amor l'insperge e fa mio duolo eterno;  
 e rido, perché 'l duol par mi contenti.

1 *fiamma ardente*: Tebaldeo, 182, 1 («fiamma ardente»); Seraf., *Stramb.*, AC, 42, 4 e AB, 259, 3 e Giraldi, *F. I* 10, 10 («ardente fiamma»). – *il cor ange et ancide*: 'angustia (lat.) e uccide il cuore': Petr., *Rvf* CXLVIII 6 («'l cor tristo ange»). 2 *lagrime ... e sospiri*: Dante, *Pg.* XXXI 20; Petr., *Rvf* CCXII 13; Giraldi, *F. I* 48, 1. 2-3 *come ... assalmi*: 'mi assale un dubbio su come il cuore possa versare lacrime e sospiri' 3 *in meggio i*: 'in mezzo ai' (sett.). 4 *e come ... ride*: 'e come il cuore possa contemporaneamente piangere e ridere': Petr., *Rvf* CXXIX 8 («or ride, or piange»); Tebaldeo, 93, 2 («piange e ride il core»). 5 *asside*: 'siede'. 7 *nova legge*: Sannaz., *Son. e canz.* XCVI 9; Seraf., *Son.* 7, 2 («legge nova»). – *novi desiri*: Lor. de' Medici, *Canz.* CLII 5-6. 8 *ch'insieme ... annide*: 'che tu accolga sentimenti contrari in uno stesso cuore': F. Gallo, 107, 9 («che due contrarii acoppial») e 83, 7 («ché 'nsieme duo contrarii al cor congiunsi»). 9 *scerno*: 'intendo': Seraf., *Son.* 37, 9; Bembo, *St.* XXIII 5. 10-11 *però ... alquanto*: 'perché il fabbro accende più rapidamente i carboni spenti se li bagna' (allo stesso modo le lacrime alimentano la fiamma nel cuore): vedi qui II, 8-9. 12 *arde il mio cor*: Petr., *Rvf* CCXXIII 13 («'l cor m'arde et trastulla»); Seraf., *Epist.* 6, 77 («arde el cor mio»). – *focoso pianto*: Boiardo, *Orl. inn.* I, XII 23,2: «pianto focoso». 13 *l'insperge*: 'lo inumidisce, lo cosparge' (lat.). – *duolo eterno*: Seraf., *Son.* 37, 13.

V (Parm) Madrigale: aBBcddEEffCBcHH

*Sovra la Ill. Signora Violante Visconte | Il Passonico Pastor Bernardo Tasso | suo servitore.*

Io v'amonisco, amanti,  
 prima ch'entrate ove Madonna giace,  
 che Amor è sieco e tien l'accesa face:  
 tenete i lumi a basso  
 e non alzate il sguardo, 5  
 ch'egli apparecchia il dardo  
 per aventarvi dai begli occhi al petto:  
 stan sempre a torno al morbidetto letto  
 i pargoleti Amori,  
 che van furando i cori, 10  
 e chi li mira convertendo in sasso:  
 se vostra libbertà punto vi piace,  
 volgete altronde il passo:  
 pigliate essemplio dal mio troppo ardire:  
 libero entrai, or son servo a l'uscire. 15

3 *Amor è sieco*: Boiardo, *Am. Lib.* 1, 25, 3-4 («Amor si serra | e sieco se ne porta i pensier mei»). – *accesa face*: vedi qui III, 3. 4 *i lumi*: 'gli occhi': Petr., *Rvf* XXXVII, 43; LIX 13; per l'invito agli occhi ad essere cauti: Petr., *Rvf* XIV. 6 *ch'egli ... dardo*: 'che Amore prepara la freccia'. 7 *per aventarvi ... al core*: 'per scagliarvelo contro dai begli occhi al vostro petto': Petr., *Rvf* LXXXVI 1-2 («Io avrò sempre in odio la fenestra | onde Amor m'aventò già mille strali»). 8-9 *a torno ... Amori*: Poliz., *St.* II 2 («e pargoletti intorno all'aureo letto»); Bembo, *St.* XII 4 («i pargoletti amori»); Giraldo, *F.* II, 124, 5 («Veggiavi intorno i pargoletti amori»). 10 *furando*: 'rubando': Petr., *Rvf* CXXXV 25 («furando 'l cor»). 11 *e chi... in sasso*: Seraf., *Son.* 71, 10 («transmutata m'ha in un duro sasso»); Lor. de' Medici, *Canz.* CXVII 4 («di amante un duro sasso diventato»). 13 *volgete ... passo*: Petr., *Rvf* LXXXVIII 10 («volgete i passi»). 14 *pigliate essemplio*: Seraf., *Son.* 40, 13 («Piglia exempio da me»). – *troppo ardire*: Seraf., *Son.* 71, 4; Sannaz., *Son. e canz.* LXXIX 11. 15 *libero ... a l'uscire*: Seraf., *Stramb.* 314, 1 («Poi che libero e sciolto i' mi legai»); F. Gallo, *Egloga*, 41-42 («Amore svolsemi | da libero camino e femmi servolo»).

VI (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE ECD

*Alla Ill. Signora sua la Signora | Violante Visconte il Passonico | suo  
servitore.*

Chi 'l crederà giamai che un vivo ardore  
nasca d'un sasso e si nodrisca in pianto?<sup>1</sup>  
Pure gli è ver che da quel petto santo  
nasce quel foco che m'avampa il core;  
e benché gli occhii mei versin umore,<sup>5</sup>  
non lo ponno scemar tanto né quanto:  
ma 'l van crescendo ogn'or, et è già tanto,  
che non so come il cor stanco non more.  
A chi debbo chiamar dunque mercede,<sup>10</sup>  
se un sasso è quel che mi consuma e sface  
né il pianto puote rammortar il foco?  
Lasso, non so, se forsi qualche poco  
di pietà non aveste di mia fede  
e dil mio cor che si consuma e tace!

1 *un vivo ardore*: Petr., *Rvf* XC 12 («un vivo sole»); Boiardo, *Am. lib.* I 27, 42 («quel vivo ardore»). 2 *nasca d'un sasso*: metafora con cui si indica il cuore della donna amata: Seraf., *Epist.* 4 («Altro non vo' da quel suo cor di sasso»); Tebaldeo, 44, 5-6 («io servo a un sasso: | chi in sasso cerca amor, se adopra invano»). – *si nodrisca in pianto*: 'si alimenti con il pianto'. 3 *Pure ... ver*: 'Tuttavia è proprio vero'. – *petto santo*: Dante, *Pg.* I 80 («o santo petto»); Lor. de' Medici, *Laude* IV 29 («Prima che nel petto santo»). 5 *umore*: 'lacrime': Petr., *Rvf* CCXVI 5 («In tristo humor vo li occhi consumando»); Petr., *Rvf* CCXXVIII 6 («'l piover giù dalli occhi un dolce humore»); Seraf., *Son.* (dubbia attrib.), 43, 3-4 («vivo umore | che spando ognor per gli occhi»); Tebaldeo, 703, 3: «cum li occhi di umor gravidi e colmi». 8 *cor stanco*: Petr., *Rvf* CCXLII 1 («stanco mio cor»); Seraf., *Stramb.* B, 1, 1 («stanco mio cor»). 9 *chiamar ... mercede*: 'chiedere pietà': Cavalcanti, XXXI 18-19 («mercede | già non ardisco nel penser chiamare»); Giraldi, *F.*, I, 37 («chieder mercede»). 10 *consuma e sface*: Tebaldeo, 295, 135. 11 *né il pianto ... foco*: 'né il pianto può estinguere il fuoco': Seraf., *Son.* 38, 12 («Ma peggio è se col pianto el foco spengo»). 12 *forsì*: 'forse': Seraf., *Son.* 88, 3; Ariosto, *cap.* 1, 64; Tebaldeo, 3, 4. 14 *mio cor ... tace*: Seraf., *Stramb.* 98, 6: «Sento che si consuma el cor doglioso».

## VII (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE DEC

*Del Pastor Bernardo | Tasso*

Spirto che carco di virtute e onore,  
 quand'eri al mondo più gradito e caro,  
 t'alzasti a volo, e dov'è 'l ciel più chiaro  
 assiso miri il vaneggiar de l'ore:  
 quanto di bel fe' mai Natura e Amore 5  
 teco portasti, e di tue grazie avaro  
 nulla di peregrin, nulla di raro  
 lassasti a noi, ma sol pianto e dolore;  
 poi ch'avrai 'l ciel di tua virtute adorno,  
 mira tallor qua giù come s'eterni 10  
 ne l'alme nostre un dolor empio e grave;  
 o ver apri la via da farne eterni,  
 e se cosa non è che qui n'aggrave,  
 riedi a portarne il sol perduto e 'l giorno.

3 dov'è 'l ciel ] *da* dove 'l 13-14 e se ... riedi ] *soprascritto a* e se peso non è  
 ch'ancor t'aggrave | torna

È il solo testo delle rime giovanili poi accolto nel *Libro primo de gli Amori* (99). Forse fu composto per l'uccisione dello zio vescovo Luigi Tasso durante una rapina avvenuta il 3 settembre 1520.

1 *Spirto*: Petr., *Rif* LIII 1; CXXV 75; CCCXXII 5; CCCLII 1; Giraldis, *F.* II 188, 1. 3 *t'alzasti a volo*: Petr., *Rif* CCLXII 14 («vedremo alzarsi a volo»); Poliz., *St.* II 15, 8 («vedrèn sopra le stelle alzarsi a volo»). – *'l ciel più chiaro*: Dante, *Pd.* XXIII 102. 4 *assiso*: 'seduto': Dante, *Pg.* IV 124; *Pd.* I 140. – *il vaneggiar de l'ore*: 'lo scorrere vano del tempo'. 7 *peregrin*: 'singolare, meraviglioso' (lat.). 8 *pianto e dolor*: Cavalcanti, XXXV 16; Bocc., *Rime* XLIV 9. 9 *'l ciel di tua virtute adorno*: Tebaldeo, 532, 5 («Felice è 'l cielo adorno di tal stella»). 11 *dolor empio e grave*: 'dolore atroce e opprimente': Bembo, *Rime* XLV 12-13 («quanto è grave et empio | il mio dolor»). 12 *o ver*: 'oppure'. 14 *riedi*: 'ritorna': Petr., *Rif* XIII 86.

VIII (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE CDE

*Alla Ill. Signora Violante | Visconta il Passonico | suo servitore.*

Vivo son io, benché più giorni Amore  
 il cor dal petto svelse, e a te lo diede:  
 ora nel petto tuo si pasce e siede,  
 lasso, ma carico di soverchio ardore.  
 Adunque, se dil tuo si vive il core, 5  
 né te n'accorgi, ché non hai mercede,  
 troppo è gran crudeltà, se tanta fede  
 è sol ricompensata di dolore.  
 Vita dunque non è qual è la mia,  
 s'io vivo senza cor, o cruda sorte, 10  
 contento in foco, e nel martir gioioso.  
 O degli amanti legge iniqua e ria!  
 Novo modo a provar, morendo, morte:  
 tardo piacer, martir senza riposo.

Un diverso autografo del sonetto è riprodotto in P.D. PASOLINI, *I genitori di Torquato Tasso*, Roma, Loescher, 1895, p. 228 (qui siglato *P*).

3 tuo | aggiunto in interlinea *AP* 9 qual è | come *P* 10 senza cor | >in fo-  
 co< senza core *P* 13 provar | precede >morir< *A* 13-14 Novo ... riposo |  
<sup>1</sup>Tu mille volte il dì mi doni morte, | affanni, guai, martir senza riposo. <sup>2</sup>Novo  
 modo a provar, vivendo, morte: | tardo piacer, martir senza riposo. *P*

1 *Vivo son io*: Dante, *If.* XXXII 91. 2 *il cor ... svelse*: Brocardo, 13, 35 («l cor mi svelle»); Giraldi, *F.* II 143,9 («sveller [...] il core»); 3 *nel ... siede*: F. Gallo, 51, 36 («el mio cor drento al tuo petto»); 5 *se ... core*: «se il mio cuore si alimenta del tuo?»: Seraf., *Stramb.* 315, 7 («l'un per l'altro vive et pasce il core»). 6 *ché ... mercede*: Seraf., *Stramb.* 324, 3 («Perché non hai mercede [...]). 10 *io ... cor*: F. Gallo, 11, 63 («[...] senza el cor [...]); Seraf., *Stramb.* 148, 5 («[...] vivo senza core, Amore?»). – *o cruda sorte*: Petr., *Ryf* CCXVII, 11; Seraf., *Epist.* 5; *Stramb.* 74, 7. 11 *contento in foco*: Poliz., *Risp.* LII 1; *Canz.* CIX 7. – *nel ... gioioso*: Seraf., *Epist.* 4 («Lieto [...] al martir»); Sannaz., *Son. e canz.* XLV 12 («[...] in martir [...] contenta»); Lor. de' Medici, *Canz.* LXIX 11 («dolce martir [...]). 12 *O ... ria*: Lor. de' Medici, *Canz.* XXXV 5; Giraldi, *F.* I 31, 53-54 («cruda e iniqua, | Amor, tua legge»); 14 *tardo piacer*: Petr., *Ryf* LVII 1: «Mie venture al venir son tarde e pi-gre». – *martir ... riposo*: Sannaz., *Rime disp.* XXVI 28 («senza riposo [...] doglia»).

## IX (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE ECD

*Sovra la Ill. Signora Violante | Visconta il Passonico suo | servitor.*

Son sì lucenti di Madonna i rai,  
che per quei entro scorgo insino al core,  
e veggiovi posarci ignudo Amore  
tutto pensoso, né si parte mai.

Quest'è quel cor che mi raddoppia i guai, 5  
che m'accresce le pene e 'l mio dolore;  
e legovici dentro con timore:  
tu perdi tempo, se sperando vai.

Così, di speme e di salute privo,  
con Filomena e Progne mi lamento, 10  
lor di Terreo, et io sol de me stesso.

Ma se mi fusse, come a lor, concesso  
di cangiar in augel l'aspetto vivo,  
io crederei por fine al mio tormento.

1 *lucenti ... rai*: Lor. de' Medici, *Canz.* XCV; F. Gallo, *Varie* 2, 5; Giraldis, *F.* II 162, 12 («raggi tuoi lucenti»). 2 *per quei ... al core*: 'attraverso gli occhi vedo dentro sino al cuore': Petr., *Ryf* III 10 («aperta la via per gli occhi al core»). 3 *ignudo Amore*: Tebaldeo, 544, 43: «Amore ignudo». 4 *tutto pensoso*: Petr., *Ryf* LIV 8. 5 *mi ... guai*: Seraf., *Stramb.* 46, 3-4 («a raddoppiarmi i guai»). 6 *accresce le pene*: Lor. de' Medici, *Canz.* L 86; Giraldis, *F.* I 31, 34 («accresce le mie pene»). 9 *di speme ... privo*: F. Gallo, 114, 10 («privo di speme»). 10-11: *con ... stesso*: Filomena subì la violenza del cognato Tereo e Progne, per vendicarsi del marito, con l'aiuto della sorella uccise il proprio figlio Iti e lo servì da mangiare a Tereo. I tre personaggi vennero puniti da Zeus e trasformati in uccelli: cfr. Tebaldeo, 270, 13-15; Giraldis, *F.* I 27, 4-6. 13 *cangiar ... vivo*: 'trasformare il mio aspetto in quello di un uccello': Seraf., *Stramb.*, *Disperate* 3 («ché, si potessi anch'io, come fan loro, | cangiar l'aspetto»). 14 *por ... tormento*: Petr., *Ryf* CCCLXVI 103 («por fine al mio dolore»); Seraf., *Stramb.* 17, 3 («Porro pur fine a <si> gravi tormenti»).

X (Parm) Madrigale: aBBCcDdeE

*Alla Ill. Signora Violante | Visconta il Passonico suo | servitore.*

Se con una parola,  
donna, non soccorreste al mio martire,  
che debb'io più sperar se non morire?  
Se sei sì cruda come mostri in vista,  
a che quest'alma trista 5  
ritieni chiusa tra lacci o catene?  
Non mi tenir in pene,  
di grazia, che un sol riso  
mi farà gir volando in paradiso.

1 *una parola*: 'una sola parola' (lat.): Bocc., *Rime* xxxi 12; Petr., *Rif* CXII 12. 3 *sperar ... morire*: Sannaz., *Rime disp.* xxxii 1-2 («Che può sperar mia voglia | se non morir di doglia»); Giraldi, *F.* I 22, 9 («bramo morire»). 4 *cruda*: 'malvagia': Dante, *Rime* 46, 4; Petr., *Rif* LXXXIII 14; Seraf., *Son.* 8; Tebaldeo, 10, 10. – *in vista*: 'all'apparenza'. 5 *alma trista*: Petr., *Rif* CCLXIX 10; CCLXXVII 3; Giraldi, *F.* I 31, 93; 6 *tra lacci o catene*: Lor. de' Medici, *Canz.* LVIII 29; Lor. de' Medici, *Canz.* LXVII 48; Brocardo, 16, 111. 7 *tenir*: 'tenere': Tebaldeo, 18, 4; 49, 8; Boiardo, *Orl. inn.* I, I 58,6. 8-9 *un sol ... paradiso*: 'un solo sorriso mi farà andare volando in paradiso': Petr., *Rif* CCXCII 6-7 («'l lampeggiar de l'angelico riso, | che solean fare in terra un paradiso»); Poliz., *Canz.* CV 9-10 («d'un sì beato riso, | che in paradiso n'ha portato il core»); Giac. da Lentini, XXVII 2 («com'io potesse gire in paradiso»); Giraldi, *F.* II 181,10-11 («a un vago riso | si scopre tutto 'l bel del paradiso»).

XI (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE ECD

*Sopra un'impre[sa dell'Ill. Signora Violante] | Visconte, il Passonico  
[suo servitore.]*

Lasciate ogni speranza, o stolti amanti,  
né date fede a' dui benigni rai:  
questa, più cruda che pietosa assai,  
porta contrarii effetti ai bei sembianti. 5  
Vedete al bianco collo i cieli erranti,  
che giran sempre e non si posan mai,  
ch'altro non vogliono dir, salvo che i guai  
saran eterni, e fian eterni i pianti;  
e 'l cielo va rotando e notte e giorno,  
senza riposo alcun, senza mai pace: 10  
dunque il nostro dolor fia sieco eterno.  
Questa è l'impresa sua (se ben discerno),  
tal che sperar non lece altro che scorno  
a chi l'adora, a chi per lei si sface.

1 *Lasciate ogni speranza*: Dante, *If.* III, 9; Tebaldeo, 6, 14. – *stolti amanti*: Tebaldeo, 407, 1 («amante sciocco e stolto»). 2 *dui benigni rai*: «due occhi benigni»: Poliz., *Risp.* XXVI 4; Ariosto, *Rime, canz.* IV 11 («occhi [...] benigni»). 3 *più cruda che pietosa*: F. Gallo, 6, 12-13 («La tuo piatosa e la mia vedo farsi | sempre più cruda»); Seraf., *Stramb.* 327, 3 («contra me più cruda»); Dante, *Rime* 46, 4 («più natura cruda»); Ariosto, *Rime, madr.* XI 10 («più che mai bella e cruda»). 4 *contrarii effetti*: Sannaz., *Son. e canz.* XLVIII 10; Tebaldeo, 650, 8; vedi qui IV 8. – *bei sembianti*: Dante, *Rime* 30, 109; Ariosto, *cap.* V 69; F. Gallo, 39, 2; Dante, *If.* XXXIV 18; Petr., *Ryf* CLXX 1 («bel sembiente»); Giraldis, *F.* I 30, 13 («bel sembiente»). 5 *bianco collo*: Bocc., *Tes.* X 85 4. – *i cieli erranti*: 7-8 *i guai ... eterni*: Boiardo, *Orl. inn.* I, XXII 12,5 («eterni guai»). – *fian*: «saranno». – *eterni pianti*: Tebaldeo, 73, 171 («pianti eterni»); Lor. de' Medici, *Selve* I, 52, 3; Seraf., *Stramb.* 9, 24 («eterno pianto»); Sannaz., *Son. e canz.* LXXV 2 («pianto eterno»). 12 *l'impresa sua*: Petr., *Ryf* CCXLI 6 («per avanzar sua impresa»). 13 *non lece*: Dante, *If.* XXII 120. – *scorno*: Petr., *Ryf* CCI 8; Bembo, *St.* X 6. 14 *a chi per lei si sface*: Petr., *Ryf* CLXIV 5-6 («chi mi sface | sempre m'è inanzi per mia dolce pena»); Tebaldeo, 69, 10 («esser il foco che per te mi sface»); Seraf., *Stramb.* 148, 4 («Per quella piaga el traxe che te sface»).

XII (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE ECD

*Sovra la Ill. Signora Violante Visconte | Il Passonico Pastor Ber. Tasso | suo servitore. Dialogo: Venere e Morte.*

*Ve.* Morte, che spesso a' miseri mortali  
i pensieri interrompi, un don ti chieggiò:  
una donna soperba, che 'l mio seggio  
sovente sprezza, con tua falce assali.

Costei al mio fanciullo ha rotte l'ali, 5  
l'arco, gli strali, la faretra e peggio;  
è tanto altiera e sì si tiene in preggio,  
che non crede nel cielo aver eguali.

*Mor.* Vedi, Vener, che fai: che l'è sì bella, 10  
che tolta al mondo, fie portata in cielo,  
e spengerassi di tua fama il grido.

Meglio è che viva nel terrestre nido:  
altrimenti là su, fatta una stella,  
suo fia 'l tuo scettro, e tuo fia l'odio e 'l gielo.

9 l'è | da gli è

1-2 *Morte ... interrompi*: Seraf., *Stramb.* 221, 7-8 («ché li mortal disegni | Morte interrompe»); Tebaldeo, 234, 1-2 («Morte o Fortuna ogni disegno | nostro interrompe»). – *miseri mortali*: Petr., *Rvf* CCXVI 2; Dante, *Pd.* XXVIII, 2; Sannaz., *Son.e canz.* XI 86; Seraf., *Rime* 25, 2. – *chieggiò*: 'chiedo': Poliz., *Risp.* XVII 7; Tebaldeo, 464, 2. 3 *donna soperba*: Tebaldeo, 342, 9 e 588, 5; Galli, 121, 1; Sannaz., *Ar.* I. – *seggio*: 'trono, autorità': Petr., *Rvf* CX, 2. 4 *con ... assali*: Sannaz., *Rime disp.* XV 3 («togliendo con tua falce»); Tebaldeo, 524, 1 («con sua falce»); Seraf., *Son.* 64, 4 («Lei [la Morte] con la falce»). 5-6: *l'ali ... faretra*: Petr., *Rvf* CCVII 61-63 («Amor [...] | Tu ài li strali et l'arco»); Poliz., *St.* II, 1, 3-6 («Cupido | [...] colli strali ardenti | della faretra»). 7 *altiera*: Tebaldeo, 494, 10 e 512, 26; Seraf., *Son.* 1, 10. – *sì ... preggio*: Tebaldeo, 493, 12 («E tu che in preggio senti la tua fama»). 11 *di tua fama il grido*: Petr., *Rvf* XXXI 11 («avria la fama e 'l grido»); Dante, *Pg.* XI 95-96 («ha Giotto il grido, | sì che la fama di colui è scura»); Tebaldeo, 422, 6-7 («Lucretia mia, la cui candida e pura | fama il gran grido de l'antica oscura»). 12 *nel terrestre nido*: 'sulla terra'. 13 *fatta una stella*: Poliz., *Canz.* CCXXIV 24 («tu se' fatta la mie stella»). 14 *gielo*: 'sgomento': Petr., *Rvf* LII 8; CXIX 31.

## XIII (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE DCE

Lasso, ch'io veggio che passando gli anni  
 vanno a gran salti, e non è chi gli affreni;  
 e questi paradisi mei terreni  
 pieni d'insidie e di nascosti inganni;  
 e ben vorrei con più possenti vanni 5  
 fuggir il tosco e li mortal veleni  
 di questo mondo, e i giorni ognior sereni  
 segnar con bianca pietra, e senz'affanni.  
 Ma 'l dritto calle, ove io spronar devrei 10  
 l'infermo mio desir, di pruni carco  
 mi mostra Amor, ond'io mi fermo al passo.  
 E se tallora, suo mal grado, [il] varco  
 veggio, ohimè, gli occhi a me sì dolci e rei  
 sfavillar contra, ond'io divento un sasso.

12 suo | *soprascritto a mio grado*

1 *Lasso ... veggio*: Petr., *Rvf* CLXXXIV 13; Bocc., *Ninf.* 36, 1. 1-2: *anni ... salti*: Petr., *Rvf* CXLVIII 11 («la vita che trapassa a sì gran salti»). – *non ... affreni*: Petr., *Rvf* LXXXVI 10-11 («'l tempo | non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni»). 3 *paradisi ... terreni*: Petr., *Rvf* CLXXXIII 4 («paradiso ... terreno»). 5 *possenti vanni*: 'robuste ali': Dante *If.* XXVII 42; Petr., *Tr. Temp.* 23; Poliz., *St.* I 6, 2; Giraldi, *F.* II 134, 1 («vanni»); 6 *tosco*: 'veleno': Dante, *If.* XIII 6; Tebaldeo, 132, 3. 7-8 *i giorni ... pietra*: riferimento alla proverbiale locuzione latina *albo signanda lapillo dies* che indicava un giorno lieto da ricordare: Bocc., *Carm.* II 35-36 («ut possis cunctos albo signare lapillo | quos tibi fata dies prestabunt candida mundo»). 9 *'l dritto calle*: 'la strada giusta': Dante, *If.* I 18 («mena dritto altrui per ogni calle»); Sannaz., *Son. e canz.* XCVII 5; Tebaldeo, 295, 146. 10 *di pruni carco*: sineddoche per indicare le spine, rappresentazione metaforica dei tormenti: Sannaz., *Ar.* I («pruni e stecchi che 'l cor ledono»); Bembo, *Rime* LV 32 («pruni, assenzo e tosco»). 12-13 *il varco veggio*: Petr., *Rvf* XCI 14 («periglioso varco»); *Rvf* CCLXX 48 («fa' ch' i' ti trovi al varco»); Sannaz., *Son. e canz.* XCIX 3 («non trovo il varco»). – *gli occhi ... rei*: Petr., *Rvf* CCLVI 4. 14 *sfavillar contra*: Petr., *Rvf* CXI 11 («'l dolce sfavillar degli occhi suoi»); Bocc., *Rime* IX 4 («sfavillar sotto due neri cigli»); Giraldi, *F.* II 202, 8 («al dolce sfavillar degl'occhi gai»). – *divento un sasso*: Petr., *Rvf* XXIII 79-80 («fecemi ... sasso»); Seraf., *Son.* 71, 10 («transmutata m'ha in un duro sasso»); Sannaz., *Rime disp.*, XII 14 («rimasi un sasso»).

XIV (Parm) Madrigale: ABbCDcdcEFfgghHIiellMmNNeOO

*Alla Ill. Signora Violante Vi[sconte] | Il Passonico Bernardo Tass[o suo  
servitore.]*

In un bel prato di fioreti adorno  
viddi una bella e candida viola,  
lasso, che 'l cor m'invola;  
e volentier l'arei colta con mano, 5  
tanto la vista piacque agli occhi mei;  
ma udi dir da lontano:  
– O quanto ardito sei!  
Parvemi il grido strano,  
e mi rivolsi in dietro, e vidi fuore 10  
d'un fonte uscir un pargoletto ignudo,  
dal qual elmo né scudo  
non mi fece difesa.  
Con una face accesa,  
con un dorato strale  
fèmi nel petto mio piaga mortale; 15  
e la viola leggiadretta e snella,  
che sì mi parve bella,  
piantòmmi in meggio il core;

1 *In un bel prato*: Dante, *Rime* 44, 28; Poliz., *Canz.* CIII 2; Seraf., *Stramb.* 9. – *di fioreti adorno*: Poliz., *St.* I 25; Sannaz., *Arc.* III 3. 2 *viddi*: Dante, *If.* VII 20; Sannaz., *Rime disp.* XXX, 14; Seraf., *Stramb.* 8, 7. 3 *'l cor m'invola*: 'mi ruba il cuore': Petr., *Rvf* CXXIX 71 («Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m' invola»). 4 *arei*: 'avrei' 7 *O ... sei*: Bocc., *Am. vis.* VII 70 («Oh quanto ardito e fiero»). 9 *fuore*: 'fuori': Bocc., *Rime* XI 8; Serafino, *Son.* 112, 4. 10 *pargoletto ignudo*: Cupido o Amore: Tebaldeo, 437, 10 («lassando Cypro, il pargoletto nume»); Bocc., *Rime* II 38, 19 («fanciullo ignudo»). 11 *elmo né scudo*: Petr., *Rvf* XCV 6; Tebaldeo, 687, 28. 12 *diffesa*: Tebaldeo, 55 9; Seraf., *Stramb.* 119, 4; Ariosto, *Rime, canz.* II 43. 13 *face accesa*: Lor. de' Medici, *Canz.* III 11-12 («accesa | face»); vedi qui III, 3; V 3. 14 *dorato strale*: Petr., *Rvf* CCLXX 50 e Tebaldeo, 714, 12 («dorati strali»). 15 *piaga mortale*: Bocc., *Rime* 36, 17; Tebaldeo, 596, 9; Ariosto, *Rime, son.* IX 6 («piaga ... mortale»). 16 *leggiadretta e snella*: Bocc., *Ninf.* 20, 4; Poliz., *St.* I 34,4; Giraldi, *F.* I 68,5.

GIULIA CASELLA

e poscia, a poco a poco,  
udite che bel gioco, 20  
nel medesimo fior mi trasformai.  
Né mi credo giammai  
posser tornare in la mia forma vera;  
m'al caldo sole, al ghiaccio e primavera  
sempre serò quel fiore: 25  
voi che passate per quel verde prato,  
non toccate quel fior, ch'egli è fatato.

24 *al caldo sole*: Seraf., *Stramb.* 12, 6; Tebaldeo, 673, 72. 26 *verde prato*:  
Bocc., *Am. vis.* IV 40; Poliz., *St.* 37, 6; Brocardo, 25, 1. 27 *fatato*: Boiar-  
do, *Orl. inn.* I, I 76,2; I, VI 30,6; I, X 35,8; I, XIII 18,8.

XV (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDC D [ ]

*Cose volgari del Passonico | Pastore Bernardo Tasso.*

Se mai fiamma amorosa v'arse il core,  
 voi che ascoltate i dolorosi accenti,  
 e d'un focato cor varii accidenti,  
*che fan che l'alma a un tempo vive et more;*  
 Quanto è vedete voi il comune errore 5  
 di noi amanti, ma più presto amenti:  
 ogni contrario par che ne contenti,  
 e così gli anni trapassiamo e l'ore.  
 A ciò desio d'onor non m'ha spronato,  
 ma un vivo foco, perché almen potesse 10  
 dar essempro ad altrui col mio peccato:  
 caldi sospiri ogn'or, lagrime spesse [ ]

Il sonetto non è portato a termine e il quarto verso risulta aggiunto con altro inchiostro e diversa grafia. L'intitolazione («*Cose volgari*») e l'intonazione proemiale del testo sembrano implicare un progetto subito abbandonato di canzoniere, come già notato da Cremante. Con il titolo di *Cose vulgare del Poliziano*, era uscita a fine Quattrocento la raccolta delle rime del Poliziano (Bologna, per Platone delli Benedicti, 1494) con più di sette ristampe prima del 1520. La mutata intestazione è dunque un altro indizio della volontà di comporre un libro di rime.

1 *fiamma amorosa*: Petr., *Rif* CCCIV 2; Bocc., *Filostr.* v 20, 6; Sannaz., *Rime disp.* XIX 24; Seraf., *Son.* 17, 5; Tebaldeo, 274, 37. 2 *voi che ascoltate*: Petr., *Rif* I 1; Seraf., *Stramb.* I 1. — *dolorosi accenti*: Sannaz., *Son. e canz.* XXXIV 3; Brocardo, 10, 8. 3 *focato*: 'infucato'. — *varii accidenti*: Bocc., *Filostr.* IV 1, 8; Ariosto, *Sat.* v 11. 4 *l'alma ... more*: Seraf., *Son.* 98, 3 («*lui in un tratto vive e more*»); Tebaldeo, 47, 4 («*d'alma vive e more*»). 6 *amenti*: 'pazzi, dissennati': *amanti-amenti* è gioco di parole come *donna-danno* e *amore-amaro* (Bembo, *Asol.* II, III). 10 *un vivo foco*: Petr., *Rif* XC 12 («*un vivo sole*»); F. Gallo, 103, 7 («*un vivo fuoco*»). 11 *dar essempro*: Ariosto, *cap.* v 9 («*che nel mio essempro ogni amator si specchi*»). — *peccato*: Galli, 28, 1; F. Gallo, 13, 7. 12 *caldi sospiri*: Petr., *Rif* CLIII 1; Bocc., *Com. n. f.* XLIX 33; Sannaz., *Rime disp.* XVIII 33; XX 3; Brocardo, 26, 73. — *lagrime spesse*: 'lacrime frequenti': Galli, 125, 12 e 264, 157.

## XVI (Parm) Sonetto: ABBA ABBA CDE CDE

Più volte in darno Amor, provete, ahi lasso!,  
 di farmi un cittadin di la sua corte;  
 ma mi trovò così provisto e forte,  
 che non ebbe poter di pormi al basso.

Avea posta per guardia ad ogni passo 5  
 Continentia e Constantia, e in su le porte  
 Ragion armata con le sue consorte,  
 tal che di strali d'or ne ruppe un fasso.

Et io, che tante volte avea provato  
 il suo valor, che nulla ancor mi offese, 10  
 incauto stava di vittoria altiero.

Trovòmi un giorno, il crudo, disarmato  
 e entrò per gli occhii mei senza contese,  
 e il cor piagòmmi, che sanar non spero.

1 *in darno*: 'invano': Petr., *Rvf* XXXII 14. – *provete*: 'provò'. – *ahi lasso*: Petr., *Rvf* CXXIX 31; Sannaz., *Son. e canz.* LXXV 47; Seraf., *Stramb.* 12, 1; Tebaldeo, 38, 12; Giraldis, *F.* I 59, 10; 71, 5; 88, 4. 3 *provisto*: 'fornito di difese': Poliz., *St.* 37, 6; Tebaldeo, 653, 12. 6 *Continentia*: 'Continenza': Galli, 200, 5 («modestia, gravitate et continentia»). – *Constantia*: 'Costanza': Ariosto, *cap.* XX 7-8 («una fondata rocca, alta e sicura, | mi guarda il regno mio, detta costanza»); Lor. de' Medici, *Canz.* XLIII 6-8 («Amor, si trasse uno stral d'or dal fianco, | e punse il core invitto, altèro e franco | con forza da spezzare ogni costanza»). 8 *strali d'or*: Tebaldeo, 152, 14; Seraf., *Stramb.* 97, 5; Lor. de' Medici, *Canz.* I 61 («il suo stral d'oro»). – *un fasso*: 'un fascio': Boiardo, *Orl. inn.* I, VI 63, 8; Seraf., *Epist.* 2. 12 *Trovòmi ... disarmato*: Petr., *Rvf* III 9. – *il crudo*: riferito ad Amore: Petr., *Rvf* I 39; Seraf., *Stramb.* 46, 3; 72, 7; 115, 1; Tebaldeo, 54, 1-2, 132, 7; 271, 8; Giraldis, *F.* II 251, 12. 13 *entrò per gli occhii*: Petr., *Rvf* III 10 («et aperta la via per gli occhi al core»); Cavalcanti, XIII 1 («Voi che per li occhi mi passaste 'l core»). 14 *e il cor piagòmmi*: 'mi ferì il cuore': Petr., *Rvf* CCXCVII 10-11 ('l dolce sguardo | che piagava il mio core'). – *senza contese*: Boiardo, *Orl. inn.* II, I 12, 5; II, XXIX 36,1 – *che sanar non spero*: Sacchetti, *Rime* LIV 60 («che mai sanar non spero»).

XVII (Parm)            Madrigale: aBcCDdeeFFGgaHhii

*Sovra la Ill. Signora Violante | Visconta il Passonico suo | servitore.*

Escono ad ora ad ora  
 de gli occhii di Madonna, armati in schiera,  
 di saette e di foco  
 spiriti accesi, i quali, a poco a poco,  
 entran per gli occhii mei senza contesa;            5  
 e poscia ch'hanno accesa  
 la fiamma dentro al core,  
 allor escono fuore  
 e divengono poi pensier ardenti,  
 quai mi stan sempre in l'anima presenti:            10  
 l'un causa speme e l'altro tema e doglia,  
 e mi cangiano voglia  
 ben mille volte l'ora.  
 Così sempre piangendo, ardendo, amando,  
 io mi vo consumando:            15  
 né mi grava il morire,  
 tant'è dolce il martire.

1-4 *escono ... accesi*: Dante, *V. N.* 10, 51-52: «Degli occhi suoi, [...] | escono spiriti d'amore inflammati». 2-3 *armati ... foco*: Petr., *Ryf* CCCXXV 20-21 («i messi d'Amor armati usciro | di saette et di foco»). 4 *spiriti accesi*: Petr., *Ryf* LXXI 89 («spiriti accensi»); Lor. de' Medici, *Canz.* CLXV 25 («di spirti, accesi [...]»). 5 *entran ... mei*: Dante, *Rime* 38, 17: «Entrano i raggi di questi occhi belli». — *senza contesa*: Boiardo, *Orl. inn.* I, II 8,4; vedi qui XVI 13. 7 *la fiamma ... core*: Seraf., *Stramb.* 130, 5 («Gli occhi mandan giù fiamma ch'arde el core»); Seraf., *Stramb.* 42, 4 («S'accese ardente fiamma nel mio core»); Poliziano, *Risp.* XXV 4 («benché di dolce fiamma ardessi el core»); F. Gallo, 135, 2 («da mia gran fiamma a l'ansiato core»). 9 *pensier ardenti*: Sannaz., *Rime disp.* XIX 95 («pensier [...] ardenti»). 11 *tema e doglia*: Petr., *Ryf* CCL 4 («duol [...] tema»). 12-13 *cangiano ... l'ora*: Seraf., *Stramb.* 388, 6 («mille volte [...] cangia voglia»); Poliz., *St.* 14,1 («cangia voglia»). 14 *piangendo ... amando*: Tebaldeo, 40, 10 («amando, ardendo»); Tebaldeo, 699, 7 («piangendo, amando»). 15 *io mi vo consumando*: Petr., *Ryf* CCXXXVII 19: «Consumando mi vo». 16 *né ... morire*: F. Gallo, 76 («morir non grava molto»). 17 *dolce ... martire*: F. Gallo, 17, 14; 49, 8; Lor. de' Medici, *Canz.* LXIX 11; XVIII 20 («martire [...] dolce»).

XVIII (Parm) Madrigale: AABCcDdeEAffGG

*Alla Ill. Signora Violante Visconta | Il Passonico suo servitore.*

Donna, non creder ch'altra Donna sia  
 Donna di me, se non tu, Donna mia,  
 né per cangiar di loco o corso d'anni,  
 averà fin quest'ostinata voglia,  
 né pensar che mi scioglia 5  
 il laccio Amor, Fortuna, altra beltate,  
 né gratia, né onestate;  
 che tal è 'l foco mio  
 che nulla forza lo porrà in oblio,  
 e son ben certo per sventura ria 10  
 ch'io morirò per voi,  
 ma che dirassi poi:  
 – Quant'ebbe al nascer suo benigna sorte,  
 a chi toccò patir per costei morte.

1 *Donna ... creder*: Poliz., *Risp.* XXXVII 1 («Non creder, donna»); Seraf., *Stramb.* 385, 4 («Non creder, donna»). 2 *Donna di me*: 'padrona di me': Giraldis, *F.* I 23, 27. 3 *né per ... d'anni*: 'né per il cambiamento di luogo o per il passare del tempo'. 4 *ostinata voglia*: Petr., *Ryf* CCCLX 42; Giraldis, *F.* I 90, 9. 5-6 *scioglia il laccio*: Petr., *Ryf* CCLXX 61 («Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia»); Petr., *Ryf* CXXXIV 6 («né scioglie il laccio»). 6 *Amor, Fortuna*: Petr., *Ryf* CXXIV 1; Petr., *Ryf* CCLXXIV 2; Seraf., *Stramb.* 141, 8; 237, 1; Tebaldeo, 67, 13 («contra ho Fortuna, Amor»). 8 *tal è 'l foco mio*: Petr., *Ryf* CLXXXII 12 («'l mio bel foco è tale»). 10 *sventura ria*: 'sorte avversa': Boiardo, *Orl. inn.* I, XII 49,5. 12 *dirassi*: 'si dirà'. 13 *benigna sorte*: Tebaldeo, 386, 9. 14 *patir ... morte*: Tebaldeo, 284, 47-48 («patir morte | per te potea sol satisfare a tanto»).

XIX (MBE) Madrigale: ABBCDEECDdEEFF

*Sovra la Ill. Signora Violante | Visconte il Passonico | Pastor Bernardo Tasso | suo servitore.*

Deh! non più amor, che la mia fiamma è tale  
 che assembla un Mongibel, e tu lo vedi:  
 dunque se giusto sei, che non prevedi?  
 Ma un dubbio è in me, che quei bei lumi santi  
 a te non piaccian sì, che nel bel petto 5  
 fermi tua stanza, e l'onorato seggio:  
 ahimè! crudel tiran, ahimè ti veggio  
 vagheggiarla sovente, e i bei sembianti  
 onesti remirar, ond'io n'aspetto  
 Morte, che 'l dolce oggetto 10  
 ponga in oblio, e fine agli anni miei,  
 e ben ritarda più ch'io non vorrei.  
 Questi, Amor, son degli toi inganni e fraude,  
 ma assai carco ti fia con poca laude.

2 *assembla*: Boiardo, *Orl. inn.* I, v 59, 8, 60, 7; I, VIII 12,6; Tebaldeo, 312, 3. – *Mongibel*: altro nome dell'Etna: Dante, *If.* XIV 56; Petr., *Rif.* XLII 6; Seraf., *Epist.* 3 («Ah lasso me, ch'io porto in mezzo al petto | un Mongibel»); Seraf., *Ecl.* 2 («Che han fatto del mio petto un Mongibello»). 4 *bei lumi santi*: Lor. de' Medici, *Selve* I 3; Dante, *Pd.* XIII 29 («quei santi lumi»); Tebaldeo, 578, 3 («i lumi honesti e santi»). 5 *bel petto*: Petr., *Rif.* LXVI 29; CLXXII 4; Poliz., *St.* 102,5; F. Gallo, 41, 2; 116, 3. 7 *crudel tiran*: Ariosto, *cap.* X 43 («Questo tiran non men crudel che forte»); Bembo, *St.* XVI 7-8 («e di signor mansueto e fedele, | tiranno disleal farlo e crudele»). 8-9 *bei ... onesti*: vedi qui XI 4: «bei sembianti»; F. Gallo, 105, 1 («Quanto più penso a' tuo' sembianti onesti»). 9-10 *aspetto Morte*: Lor. de' Medici, *Canz.* CXXVIII 13-14 («ancora aspetto | sì dolce morte»); Seraf., *Son.* 113, 12 («Ch'altro refugio aspetto se non morte»); Bembo, *Asol.* I, III, 6 («Et già n'aspetto dolorosa morte»). 13 *degli toi inganni e fraude*: 'inganni e frodi delle tue': Tebaldeo, 263, 2; 495, 18 («fraude e inganni»); Seraf., *Stramb.* 168, 7 («Male è che amor pò far con fraude e inganno»). 14 *assai carco ti fia*: 'ti costerà gran fatica'.

XX (FBN<sup>1</sup>) Madrigale: aBbcCddEFfgEHHgiILL

*Sovra la Ill. Signora Violante | Visconte il Passonico | Pastor Bernardo Tasso | suo servitore.*

Stelle perverse e fiere,  
 che quelle membra peregrine e snelle  
 sopra le belle, belle,  
 avete offeso tanto,  
 come quel volto leggiadretto e santo 5  
 non vi mosse a pietate?  
 Se vostra crudeltate  
 mostrar volete forse al mondo a pieno,  
 mostratela in altrui, non in costei:  
 perch'han vita da lei 10  
 e mille e mille amanti.  
 Ponete a l'ira vostra alquanto il freno,  
 e se vi sprona qualche giusto sdegno,  
 rivolgetelo in me, ch'io ne son degno  
 e lei serbate a ben matura etate. 15  
 Gridi dogliosi e pianti,  
 restate meco sempre,  
 sin che il mio pianto in pianto mi distempre,  
 o che madonna, col suo fronte adorno,  
 sereni l'aria e faccia bello il giorno. 20

1 *Stelle ... fiere*: Galli, *Canz.* 235, 3 («qual fiera stella»). 2 *membra ... snelle*: B. Pulci, CIII 163 («de membra caste e peregrine»). 3 *sovra le belle, belle*: Petr., *Ryf* CCLXXXIX 1 («oltra le belle bella»); vedi qui XXVI, 2. 5 *volto ... santo*: Brocardo, 25, 9 («il leggiadretto volto»). 7 *vostra crudeltate*: Dante, *Rime* 53, 98. 12 *ponete ... freno*: Bocc., *Rime* 16, 7 («porrete alla vostra ira freno»). 13 *giusto sdegno*: Bocc., *Filostr.* VII 29, 3; Poliz., *St.* 22, 7; Tebaldeo, 418, 6-7 («sdegno | giusto»). 16 *gridi dogliosi*: «grida piene di dolore»: Petr., *Ryf* LVI 10-11 («per far più dogliosa la mia vita | amor m'addusse in sì gioiosa spene»). 18 *mi distempre*: «mi dissolva»: Petr., *Ryf* LV 13-14; Sannaz., *Son. e canz.* LXXV 13 («si distempre»); Giraldis, *F.* I 31, 30. 19 *fronte adorno*: Tebaldeo, *Rime dubbie* 35, 3 («con fronte adorna»); Bembo, *Rime* LXXXII 9-10 («scolpio l'adorna | fronte»). 20 *sereni l'aria*: Bembo *Asol.* III, VIII, 51 («Havea virtù da far l'aria serena»).

XXI (FBN<sup>2</sup>) Sonetto: ABBA ABBA CDE DCE

*Al virtuoso e gentil Melano A[lessandro?].*

A la onorata e gloriosa strada,  
 la qual par erta da la destra mano,  
 a cui, da pensier folle e onor mondano  
 sviato, avien che a la sinistra cada,  
 possiam drizzarci, e senza lancia o spada, 5  
 con quella scorta che 'n semblante umano  
 qua giù discese dal balcon sovrano  
 per mostrar il sentier onde altri vada.  
 Quivi, Melan, l'estrema forza surga  
 del bello ingegno vostro, e la virtute 10  
 quivi veggiando, altrove unqua non scenda.  
 Questa è la speme, questa è la salute,  
 questa ci invita al ben, del mal ci purga  
 onde al primo mottor ciascun si renda.

5 possiam drizzarci ] *da* possiamo alzarci      14 primo mottor ] *da* sommo mottor

2 *erta*: 'in salita'. 2-4 *da ... cada*: 'sul lato di destra da cui, sviato dal pensiero irragionevole e dall'onore mondano, accade che io cada sul lato di sinistra': è il tema del bivio fra vizi e virtù. 2 *da la destra mano*: Dante, *If.* IX 132 («E poi ch'a la man destra si fu vòlto»). 3 *pensier folle*: Bocc., *Rime* LXXXIV 3; Lor., de' Medici, *Canz.* LXXXI 9; Giraldi, *F.* II 250, 5. 5 *drizzarci*: 'indirizzarci'. 6 *scorta*: 'guida': Dante, *If.* XIII 130. – *semblante umano*: Brocardo, 44, 40; Tebaldeo, 25, 13. 7 *qua giù discese*: Cristo. – *dal balcon sovrano*: 'dall'alto del cielo': Petr., *Rif.* XLIII 1-2 («Il figliuol di Latona avea già nove | volte guardato dal balcon sovrano»). 8 *onde ... vada*: 'attraverso cui andare al cielo'. 11 *veggiando*: 'vegliando' (sett.). – *altrove ... scenda*: 'non si volga mai altrove'. 12 *questa ... salute*: 'questa è la speranza, questa è la salvezza': Petr., *Rif.* XIV 7 («al dolce porto de la lor salute»). 14 *primo mottor*: Dio: Dante, *Pg.* XXV 70 («lo motor primo a lui si volge lieto»). – *ciascun si renda*: 'ognuno si rivolga': Dante, *Pg.* III 119-120 («io mi rendei | piangendo, a quei che volontier perdona»).

XXII (MBA) Canzone: ABCCbA addEefGgFgHH  
 congedo: iLIMNnMnOO

*Sovra la Ill. Signora Violante | Visconte il Passonico Pastore | Bernardo Tasso suo servitore.*

Lingua, s'al mio desir alto, immortale,  
 giunger potessi e far Madonna eterna,  
 tal che 'l suo nome glorioso e divo  
 fosse per molti secoli ancor vivo,  
 questa mia piaga interna 5  
 che Amor mi fe' col suo dorato strale  
 non sarrebbe mortale.  
 Ma tant'alt'è il soggetto  
 e basso l'intelletto  
 ch'ir non potresti de sue lodi in cima. 10  
 Erra chiunque si stima  
 con stil moderno e raro  
 de le sue lodi la milesma parte  
 poter chiuder in carte.  
 Pur con quello valor che 'l cielo avaro 15  
 ti diede e con quell'arte,  
 [i]o ti dedico solo a la sua gloria  
 e a far d'il nome suo degna memoria.

1 immortale ] *da* immortale, 11 Erra chiunque si stima ] *precede* >Ne sia al-  
 chun che si stima<.

1-2 *Lingua ... potessi*: Petr., *Rvf* CCXLVII 12-13 («Lingua [...] non pote»);  
 Seraf., *Stramb.* 249, 1-2 («Quanto una lingua più brama laudarte [...]»). 5  
*mia ... interna*: Bembo, *Rime* XCVII 8 («interne piaghe mie»). 6 *che ... strale*:  
 Petr., *Rvf* LXXXVII 11 («Ecco lo strale [...]»); CCLXX 50 («prendi i dorati stra-  
 li»); Tebaldeo, 152, 1-4 («[...] adoperarse il strale [...]»); Giraldis, *F.* II 113, 2  
 («ond'Amor scoccò in me l'aurato strale»). 9 *basso intelletto*: Poliz., *St.* I 2,8.  
 12 *stil ... raro*: Petr., *Rvf* XL 6 («stil de' moderni»); Petr., *Tr. Cup.* IV 27 («stil  
 soave e raro»); Bembo, *Rime* LXXV 6 («al moderno stil»); Ariosto, *cap.* XXIII  
 («in stil moderno o prisco»). 14 *chiuder in carte*: Petr., *Rvf* CCLXI 11 («spiegar  
 in carte»). 15 *cielo avaro*: Tebaldeo, 592, 5. 16 *ti: alla lingua* del v. 1. 18 *a*  
*... memoria*: Petr., *Rvf* CCCXXVII 14 («fia del tuo nome qui memoria eterna»).

Il vostro officio a voi, occhi, si serba  
 e, perché sol da lei vien vostra luce, 20  
 la mirarete ogn'or la notte 'l giorno;  
 e 'l volto, sovra ogni bel volto adorno,  
 dove ogni grazia luce,  
 – di che Natura va tanto soperba –  
 tra gli fioreti e l'erba, 25  
 tra le viole e rose  
 e tra piaggie amoroze,  
 contemplarete, senza volger mai  
 da quei suoi santi rai  
 la desiosa vista. 30  
 Nulla vedrete voi che vi contenti,  
 tutti son fumi e venti,  
 salvo costei, ch'eterno nome acquista  
 con quei soi lumi ardenti:  
 quella mirate sempre intento e fiso 35  
 che aperto vederete il paradiso!

Or t'apparecchia, man, però che Amore  
 di questa solo in me ragiona e scrive.

23 Dove ogni gratia luce ] *il verso è inserito a margine*

19 *offizio*: 'dovere', 'compito' (lat.): Dante, *Pd.* XXV 114 («di su la croce al grande officio eletto»). 20 *perché ... luce*: Petr., *Ryf* XIV 8 («ma puossi a voi [occhi] celar la vostra luce»); CCXLVI 11 («né li occhi miei, che luce altra non ànno»). 22 *volto adorno*: Tebaldeo 674, 7. 23 *dove ... luce*: 'in cui risplende ogni grazia': Dante, *Pg.* XX 41-42 («perché tanta | grazia in te luce»; Petr., *Ryf* XVIII 2: «ove 'l bel viso di madonna luce»). 25 *tra ... l'erba*: Dante, *Rime* 44, 12 («di fioretti e d'erba»). 26 *viole e rose*: Petr., *Ryf* CCVII 46 («rose et viole»). 29 *quei ... rai*: Lor. de' Medici, *Canz.* CXIII 4-5 («[...] li santi rai | delle amoroze luci, altere e liete»). 32 *tutti ... venti*: Tebaldeo, 706, 7-8 («e mi ricorda ch'ogni cosa parmi, | quand'io son for di voi, vènti, ombre e fumi»). 34 *soi*: 'suoi'. – *lumi ardenti*: Tebaldeo, *Rime* 337, 8. 35 *intento e fiso*: Petr., *Ryf* XVII, 8; Brocardo, 12, 2; Giraldi, *F.* II 170, 9 37-38 *Or ... scrive*: 'Ora stai pronta, o mano, perché Amore ragiona e scrive in me soltanto di questa donna'. – *ragiona e scrive*: Boiardo, *Am. lib.* 49, 11 («di cui sempre ragiono e penso e scrivo»).

O che tranquillo affanno, o che fatica!  
 Questa, che di vertute è tanto amica, 40  
 per colli aprici e rive  
 in tronco, in ramo, in foglia, in erba, in fiore,  
 di giorno e a tutte l'ore,  
 scrivi con letre d'auro  
 e fa' che l'Indo e 'l Mauro 45  
 sappi il suo nome e quella solo onori,  
 riverisca et adori,  
 tal che per ogni etate,  
 per infiniti secoli avvenire,  
 sempre sua fama spire 50  
 e meraviglia sia di sua beltate.  
 Odrassi poscia dire  
 da chi verrà poi noi: «che grazia aveste,  
 beata man, che tanto ben scriveste!».

Piedi, che seguir lei molto v'aggrada, 55  
 non lasciate l'impresa onesta e santa,  
 questa sola d'il ciel farravi degni!

54 scriveste ] *precede* >senteste<;

39 *tranquillo affanno*: *variatio* del concetto ossimorico del 'dolce affanno': Petr., *Rvf* CCV 2 («dolce mal, dolce affanno et dolce peso»). 40 *di vertute ... amica*: Petr., *Rvf* CCLIV 7-8 («forse vuol Dio tal di vertute amica | t'orre a la terra, e 'n ciel farne una stella»). 41 *aprici*: 'soleggiati' (lat.): Brocardo, 5, 7; Giraldis, *F.* II 178, 2. 44 *con letre d'auro*: 'con lettere d'oro': Petr., *Rvf* XCIII 2. 45 *e fa'* ... *nome*: 'e fa che dappertutto si sappia il suo nome': il fiume Indo sta per l'Oriente e la Mauritania per l'Occidente: Petr., *Rvf* CCLXIX 4 («dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro»); Giraldis, *F.* II 234, 13-14 («eternamente odrà la vostra fama | e l'Indo e il Mauro e l'uno e l'altro Polo»). 50 *sempre ... spire*: Petr., *Rvf* CCLXVIII 71-73 («et sua fama, che spira | in molte parti»). 52 *Odrassi*: 'Si udrà' 53 *poi noi*: 'dopo di noi'. 55 *Piedi ... v'aggrada*: Petr., *Rvf* LXXIV 9-10 («et che' pie' miei non son fiaccati et lassi | a seguir l'orme vostre in ogni parte»). 56 *non ... santa*: Petr., *Tr. Mor.* II 81 («non lasciando vostra alta impresa onesta»). 57 *d'il ... degni*: 'vi farà degni del cielo'.

E, benché certo so che sete indegni  
toccar ove la pianta  
pose costei, seguite pur la strada, 60  
che se gli avien che vada  
una sol volta in cielo,  
od al caldo od al gielo,  
vostra felicità no avrà fine,  
tra l'alme peregrine, 65  
tra chi v'invidia porte.  
E so che ancor dirassi in ogni loco:  
«Di che soave foco  
arse costui, avventurosa sorte!  
Vostra fatica è un gioco 70  
senza nulla passion, senza alcun danno,  
dolce travaglio e riposato affanno!».

Orecchi, al son de le sante parole  
attenti state di la Donna mia,  
che non odrete mai più dolce accento. 75  
L'aria, il cielo, la terra e ogn'elemento  
a la dolce armonia  
attenti stanno e il suo corso affrena il sole  
e sì forte si dole  
d'esser tirato altronde, 80

75 accento: ] *da* accento, 76 ogn'elemento ] *da* ogn'elemento, 77 A la dolce armonia ] *il verso è inserito a margine* 78 e il suo ] *da* et il suo

59-60 *ove ... costei*: Petr., *Rvf* CXXVI 2-3 («ove le belle membra | pose colei»). 63 *od al caldo od al gielo*: quello del v. 62 è un *cielo* terreno: Petr., *Rvf* XI 13 («et al caldo et al gielo»); Giraldi, *F.* II 114, 4 («da caldo e gelo»). 65 *peregrine*: 'erranti' (lat.): vedi qui XXVI 18; Petr., *Rvf* CCXLVI 4; Bembo, *St.* XX 5. 68 *soave foco*: *Rvf* CLXXXVIII 10. 69 *avventurosa sorte*: Boiardo, *Orl. inn.* I, III 49,6 («sorte avventurosa»). 72 *dolce ... affanno*: Petr., *Tr. Cup.* IV 145 («stanco riposo e riposato affanno»). 73 *Orecchi ... parole*: Petr., *Rvf* CCIV 3-4 («et tu, fra li altri sensi, | che scorgi al cor l'alte parole sante»). – *son*: 'suono'. 75 *dolce accento*: Petr., *Rvf* V 4 («dolci accenti»). 80 *tirato altronde*: Petr., *Rvf* XLVII 8 («et io contra sua voglia altronde 'l meno»).

che spesso il viso asconde e di lagrime bagna ogni pendice Questa è sola fenice, che con una parola lieto può far e può bear altrui.	85
Lasso, perché non fui servo di questa, al mundo unica e sola, da quel dì che colui che tutto puote mi mandò nel mundo, che 'l stato mio seria lieto e giocundo!	90
Canzona, io t'ammonisco, che accompagnata da gli miei sospiri il mondo intorno giri, e se qualcun ti ritenisse il volo, dilli: «la Donna mia mi fe' sicura che 'l tuo valor non cura».	95
Poscia, quando da l'uno a l'altro polo le campagne e le mura arai ripiene d'il suo nome, al piede torna di lei e li grida: «Mercedel!».	100

81 *che ... asconde*: Petr., *Rvf* XXIV 5-6; Giraldi, *F.* II 224, 4 («perché il vero sol ci asconde il lume») 83 *Questa ... fenice*: Petr., *Rvf* CLXXXV 1; Giraldi, *F.* II 191, 10 («per questa fatal viva fenice») 84 *una parola*: «una sola parola» (lat.). 86 *Lasso ... fui*: *Rvf* XXIII 30 («Lasso, che son! che fui»). 87 *al ... sola*: F. Gallo, 15, 14. 88-89 *colui ... puote*: Dante, *If.* III 95-96; *If.* V 24-25; *Pd.* I, 1 («colui che tutto move»). 90 *lieto e giocundo*: F. Gallo, 16, 7; Lor. de' Medici, *Canz.* L 113. 91 *Canzona, io t'ammonisco*: Petr., *Rvf* CXXVIII 113. 94 *ritenisse*: «trattenesse». 95 *dilli*: «digli». 97 *da ... polo*: Bembo, *Asol.* II, XXVIII 56. 99 *arai ... nome*: Tebaldeo, 603, 5-6 («ché a circuir la terra e farla piena | del nome tuo»). 100 *grida: «Mercedel!»*: «grida: pietà!, grazia!»: Dante, *V.* N. 10 («ne grida merzedel»); Bocc., *Rime* II, 8, 11 («[il cor] grida mercé»).



Sarebbe a me il morir vita e non morte,  
 morte m'è ben a star in vita un'ora, 20  
 [p]oi ch'ingrato destin, amor e 'l cielo  
 m'hanno già rotto ogni promessa triegua  
 che 'l resto de miei tristi e mal spes'anni  
 altro non fia, se non sospiri e pianto

Fuss'almen quella ch'è cagion d'il pianto 25  
 benigna, sì che mi donasse morte,  
 per non lassarmi a lagrimar molt'anni!  
 Pur che mi desse riposata un'ora,  
 quando gli altri animali han pace e triegua,  
 non curerei poi gir, volando, in cielo. 30

Io piansi già quella ch'è gita in cielo,  
 ora quest'altra in me rinova il pianto  
 e desiai aver con morte triegua.  
 Or molte fiate il dì chiamo la morte  
 e moro e nasco mille volte l'ora, 35  
 chiamando tardo il mio corso degli anni.

25 ch'è ] *da* che è

19 *sarebbe ... morte*: Petr., *Rvf* CCXVI 11 («di questa morte, che si chiama vita»); Bembo, *Asol.* I, XIV 10 («Così la morte mi ritorna in vita»). 23 *miei ... spes'anni*: Sannaz., *Arc.* VIII, 41 («i mal spesi anni [...]»); Tebaldeo, 400, 1 («Tristi anni senza alcun giorno sereno»). 24 *sospiri e pianto*: Petr., *Rvf* CCVII 96 («pianto, sospiri et morte»); Tebaldeo, 469, 4 («nutrirme de sospiri e pianto»). 28 *Pur che*: 'Purché': Petr., *Rvf* CCXXVII 80 («Ma pur che l'ora»). – *riposata un'ora*: Petr., *Rvf* L 27 («riposata un'houra»). 29 *quando ... triegua*: la notte: Petr., *Rvf* L 50-52 («perché [...] | e 'l mondo et gli animali | aquetino i lor mali, | fine non pongo al mio obstinato affanno»). 30 *non ... cielo*: Petr., *Rvf* CXLII 35 («gire al cielo»). 31 *quella ... cielo*: Petr., *Rvf* CCLXX 107 («quella che fu mia donna al ciel è gita»); vedi qui XXV 8-9. 34 *chiamo la morte*: Petr., *Rvf* CCXII 11 («et Morte, chiamo»); Tebaldeo, 300, 7 («Morte in sogno chiamo»); Bembo, *Asol.* I, XXXII 6 («Morte chiamando a passo infermo et lento»). 35 *e moro ... l'ora*: Petr., *Rvf* CLXIV 13 («mille volte il dì moro et mille nasco»).

Donna, allongar poi gli anni e darmi il cielo,  
finir il pianto e darmi vita e morte,  
riposo e triegua, in un sol giorno et ora.

37 *poi*: 'puoi'. 38 *darmi ... morte*: Giac. da Lentini, XXIII 8 («morte e vita dare»). 39 *riposo e triegua*: Petr., *Rvf* LXXIII 18 («qualche breve riposo et qualche triegua»).

## XXIV (MBA) Sonetto: ABBA ABBA CDD CEE

Iniquo Amor, oltre l'usato audace,  
dal bel fianco levati i strali e 'l foco,  
porta il scopieto e vola in ogni loco  
ancidendo gli amanti, empio e fallace.

Né più, come solea, d'ardente face 5  
miseri gli consuma a poco a poco,  
ma di pompe funebre piglia gioco,  
congiurata con Morte eterna pace.

Marte, quell'arma è tua, non è d'Amore!  
Vener ti la rubbò per farne altiero 10  
gir il figliol e sovra gli altri fiero.

Pigliala dunque e ti fia grand'onore,  
perché se non dirassi in ogni parte  
che Vener abbi tolto l'arme a Marte.

1 *Iniquo Amor*: Seraf., *Stramb.* 21, 1. 2 *bel fianco*: Bembo, *Rime* XI 12. – *levati*: 'tolti', 'lasciati'. – *i strali e 'l foco*: Tebaldeo, 702, 5 («Novo aureo strale poscia in foco immerso»). 3 *scopieto*: 'scoppio' o 'scoppietto', prima arma da fuoco portatile: Pulci, *Morg.* v 457. 4 *empio e fallace*: Tebaldeo, 577, 3. 5 *ardente face*: Seraf., *Stramb.* 68, 5; Tebaldeo, 337, 10 («lui arde, e tu pur hor senti la face»); Giraldis, *F.* II 193,1 («face ardente»); vedi qui III 3; v 3; 6 *consuma ... poco*: Tebaldeo, 337, 3; Boiardo, *Am. lib.* 147, 7. 7 *piglia gioco*: 'si compiace'. 8 *congiurata ... pace*: 'con la pace eterna associata alla Morte in una congiura': Tebaldeo, 24, 1-2 («Fortuna, ogni elemento, homini e dèi, | tutti son congiurati nei mei danni»). 9-10 *Marte ... rubbò*: quadretto mitologico d'ispirazione quattrocentesca: gli stessi personaggi (Venere, Cupido, Marte) compaiono nelle *Stanze* di Poliziano e in un dipinto di Sandro Botticelli (*Venere e Marte*, 1482-1483, National Gallery, Londra) dove Venere osserva Marte dormiente mentre dei piccoli fauni giocano con le armi del dio. 11 *sovra ... fiero*: Boiardo, *Orl. inn.* II, XXIII 76, 3 («Ma sopra a gli altri Rodamonte il fiero»). 13 *se non dirassi*: 'altrimenti si dirà'. 14 *abbi tolto*: 'abbia sottratto': Lor. de' Medici, *Canz.* LI 13 («parmi che tolto abbi il suo imperio a Teti»).

XXV (FBCA) Madrigale: ABCABbDDEEfgFGHFHII

*Alla Ill[ustre] Signora Violante | Visconta da Lampugnano, | il Pas-  
sonico Pastore Bernardo Tasso, suo servitor.*

Signora, perché in me più non si sente  
dolce concento o leggiadrete rime,  
ma lacrime e sospir dal giorno a l'alba,  
faticar non poss'io l'afflitta mente  
in dir de l'opre vostre alte e sublime. 5  
Né alcun sia che si stime  
udir la cetra mia con dolce accento:  
quella che mi tenea lieto e contento  
è gita in ciel e più qua giù non mira,  
però il mio stanco cor piagne e sospira. 10  
Vostro stato reale,  
la bellezza divina,  
fa 'l mio folle desir caduco e frale,

2 dolce concento ] *da dolci concenti* 19 per non ] *da non per invertiti con  
l'inserimento di segni interlineari*

2 *dolce concento*: Petr., *Rvf* CLVI 10; *Asol.* II, XVI 11; Giraldi, *F.* II 67, 17 («dolce almo concento»). – *leggiadrete*: Petr., *Rvf* CCXLVI 3. 3 *lacrime e sospir*: Poliz., *Rime* LXVI 5. 4 *afflitta mente*: Seraf., *Ecl.* II; Giraldi, *F.* II 138, 6; 5 *opre ... sublime*: Seraf., *Rime* 71, 1 («ingegno uman sublime et alto»). 7 *la cetra mia*: Seraf., *Ecl.* I («ancor ne è roca ogne mia cetra»); Tebaldeo, 288 («E tu, mia cetra»); Petr., *Rvf* CCXCII 14 («et la cetera mia rivolta in pianto»). – *dolce accento*: Petr., *Rvf* V 4; Poliz., *Rime* XXIV 1. 8 *lieto e contento*: Poliziano, *Rime* LIV 7 e LVIII 2. 8-9 *quella ... in ciel*: Petr., *Rvf* CCLXX 107 («quella che fu mia donna al ciel è gita»); Petr., *Rvf* CCLXXXVIII 5 («è gita al cielo»); vd. qui XXII 31: «quella ch'è gita in cielo». 10 *mio stanco cor*: *Rvf* CCXLI 1 («stanco mio cor»); Seraf., *Stramb.*, *Disperate* 1, 1. – *piagne e sospira*: Petr., *Tr. Cup.* IV 100 («sospira e piagne»); Bembo, *Asol.* III, VIII, 1 («si piagne et si sospira»); Poliz., *Rime* XLVI 7 («sospira, cor mio»). 11 *vestro ... reale*: Petr., *Rvf* V 5 12 *la bellezza divina*: Petr., *Rvf* CLIX 9 («divina bellezza»). 13 *mio ... desir*: Sannazaro, *Son. e canz.* I, XXV 32 («folle desir mio») – *caduco e frale*: Sannazaro, *Son. e canz.* II, XCIX 1; Tebaldeo, 120, 4; 152, 2; Bembo, *Asol.* III, IX 3.

perché lingua diserta e peregrina  
 faria bisogno, e più elevato ingegno, 15  
 a voler dir di voi, Donna immortale.  
 Iscusimi appo voi l'esser indegno,  
 e Amor, che 'n pianto mi nodrisce e in ghiaccio,  
 tal che per non saper, lasso, mi taccio.

14 *lingua ... peregrina*: 'arguta ed elegante' (lat.): Sannaz., *Elegie* I, IX 90: («argutus lingua diserta sales»); Fregoso, *Rime* 7, 25 («quella diserta lingua»); Sannaz., *Son. e canz.* I, XXV 19 («mente peregrina e vaga»); I, XXV 78-80 («Canzone [...] peregrina e sola»). 15 *più elevato ingegno*: Petr., *Rvf* CXXX 11 («et di più alto ingegno»); Fregoso, *Cerva Bianca* III 54,6 («ingegno più elevato»); Tebaldeo, 2 («Bisogno ti facea [...] de ingegno più alto»). 17 *iscusimi appo voi*: 'mi scusi presso di voi': Petr., *Rvf* CCXL 2 («che mi scusi appo voi»); Tebaldeo, 216, 1 («e duolme essere indegno»). 18 *'n pianto ... ghiaccio*: Petr., *Rvf* CCXX 14 («che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco»); Brocardo, 20, 12 («in pianto mi nodrisce e 'n pene»). 19 *lasso mi taccio*: Petr., *Rvf* CCCXXXI 1 («Or, lasso, alzo la mano, et l'arme rendo»).

XXVI (BCAM) Madrigale: ABBCDDDeFGfgEchhiLIMM

*Alla Ill[ustre] Signora Violante Visconte | Il Passonico Bernardo Tasso  
| suo servi[tore].*

Natura, ove togliesti il bel disegno  
per far costei sovra le belle bella?  
In qual riposto loco od in qual cella  
pigliasti quei robini e i bei diamanti?  
Rubasti in ciel quelle due stelle erranti, 5  
ma dove il puro e nitido alabastro?  
Nullo saputo et ingegnoso mastro  
fece mai sì bella opra.  
Da qual organ togliesti il dolce sono  
ch'esce di lei con parolette accorte? 10  
Deh, falli almeno un dono  
che né tempo né morte

1 *Natura ... disegno*: Petr., *Ryf* CLIX 1-3 («[...] l'exempio, onde Natura tolse [...]»); Tebaldeo, 91, 4-7 («imitar non saprian del tuo bel volto | col suo disegno [...] | né se confidaria di novo farte | epsa Natura, benché possa molto»); Giraldi, *F.* II 131. 6-7 («alto luogo onde natura tolse | l'alta vostra sembianza»). 2 *sovra ... bella*: vedi qui XX 3. 3 *riposto loco*: 'luogo ben nascosto': Petr., *Ryf* CCLXXX 6 («luoghi da sospirar riposti et fidi»). 4 *quei ... diamanti*: 'labbra e denti': Petr., *Ryf* CCLXIII 10 («perle et robini et oro»); Bembo, *St.* XXVII 3 («care perle e rubini»). 5 *stelle erranti*: gli occhi della donna: vedi qui III 1; Petr., *Ryf* CXXVII 58; Sannaz., *Arc.* V 10. 6 *puro ... alabastro*: Brocardo, 9, 9 («Gola, alabastro puro»); Giraldi, *F.* II 198, 1. 7 *Nulla ... mastro*: 'Nessun maestro esperto e valente': Dante, *Pg.* XVI 8 («da scorta mia saputa e fida»). 9 *Da qual organ*: Dante, *Pd.* XVII 43-44 («sì come viene ad orecchia | dolce armonia da organo»); Sannaz., *Arc.* XII («udir quel suo dolce organo»). – *sono*: 'suono'. 10 *parolette accorte*: Petr., *Ryf* CCLIII, 1; Tebaldeo, 42, 13; Giraldi, *F.* I 19, 1. 12 *né ... copra*: è il dono di una bellezza eterna che non trova corrispondenza nella visione di Petrarca e Boccaccio: Petr., *Ryf* CCCXXIII 9-11 («che 'n poco tempo la menaro al passo | ove, chiusa in un sasso, | vinse molta bellezza acerba morte»); *Filostr.* II 54: «Non perder tempo, pensa che vecchiezza | o morte torrà via la tua bellezza».

tanta beltate mai ancida o copra.  
Vedi infiniti amanti  
ch'han vita per costei, 15  
certo che senza lei  
il mondo avrebbe fine.  
Quant'alme peregrine  
son de lor corpi per seguirla ogn'ora!  
Questa sola s'adora, 20  
tal che per tutto sol si canta e dice:  
«una Violante, un sol, una fenice».

18 *alme peregrine*: 'anime erranti' (lat.): vedi qui XXII 65. 19 *de lor corpi*: 'dai loro corpi'. 20 *Questa sola s'adora*: Seraf., *Epist.* III 32-33 («Te sola adora el cor, te l'occhio vede, | te sola i passi mei cercano invano»); Giraldi, *F.* I 106, 9-10 («venite meco a questo tempio sacro | ad adorar lei»). 21 *per tutto*: 'dappertutto'.

XXVII (Tasso 1844) Madrigale: aBbCDdEeFFaghIIcGmmnN

*In la Ill[ustre] signora Violante Visconte | Il Passonico Ber[nardo] Tasso suo ser[vitore]: sopra el diluvio*

State seccuri omai  
 voi <ch>abitare questo monte aprico,  
 ché sacro è quel che io dico,  
 perché spirito son di profezia:  
 il paradiso è sempre ov'è costei. 5  
 Non vedete che in lei  
 quanto di bello ha il mondo ivi si vede?  
 Date a' suoi prieghi fede,  
 ch'ella con le sue grazie alte e divine  
 farà gir l'acque al suo cammin festine, 10  
 né vi crediate mai

1 seccuri: G. Sacchi 2 ch?: G. Sacchi 3 ché sacro è: G. Sacchi 4  
 perché spirito: G. Sacchi 5 paradiso: G. Sacchi 8 Date a' suoi prieghi:  
 G. Sacchi

1 *securi*: 'tranquilli', 'senza timore' (lat.): Petr., *Rvf* LXXXVIII, 7-8 («se-  
 curo omai, ma pur nel viso porto | segni ch' i' ò presi a l'amoroso intop-  
 po»). 2 *aprico*: 'esposto al sole', 'luminoso' (lat.): Petr., *Rvf* CCCIII, 6  
 («valli chiuse, alti colli et piagge apriche»); Bembo, *St.* XXX, 5 («al campo  
 [...] aprico»); vedi qui XXII, 41: «per colli aprici e rive». 5 *il paradiso ... co-*  
*stei*: Petr., *Rvf* CCXCII, 6-7 («de cresse chiome [...] | e 'l lampeggiar de  
 l'angelico riso | che solean fare in terra un paradiso»); Poliziano, *Rime*  
 LXXXIII, 3-4 («parea che vi fussi el paradiso, | dove tu eri»). 6-7 *in lei*  
*... si vede*: Poliziano, *Rime* CCXXVI, 47-48 («in lei sola raccolto | era quanto  
 è d'onesto e bello al mondo»). 8 *date ... fede*: 'abbiate fiducia nelle sup-  
 pliche che la donna rivolgerà alla natura'. 9 *grazie ... divine*: Petr., *Rvf*  
 CCVII, 15 («de le divine lor alte bellezze»); Tebaldeo, *Rime* 565, 34 («d'opre  
 alte e divine»); Giraldi, *F.* II 192, 4 («opre alte e divine»); 10 *festine*: 've-  
 loci', 'sollecite' (lat.).

ch'abbiano ardire i venti  
 per sotterranee vie  
 mover la terra contro il suo volere,  
 quanto ella scorge con le luci altiere 15  
 tanto securo fia,  
 perché l'aere, il cielo e gli elementi  
 ella volge col ciglio.  
 Dunque senza periglio  
 viviamo lieti ognora: 20  
 securo è sempre ov'Ella dimora.

12-14 *venti ... terra*: era teoria scientifica del tempo che i terremoti fossero generati da venti sotterranei che scuotevano la terra: anche Machiavelli (*C. Carn., Romiti*, 10) associa la profezia del diluvio e del terremoto: «fulgor tempesta tremuoti e rovine». 15 *luci altiere*: 'occhi fieri, superbi': Sannazaro, *Son. e canz.*, LVIII 2: «ch'uscio di vostre luci altere»; Petr., *Ryf* CLXIX 10 («altero ciglio»); Bembo, *Asol.* II, XVI 31 («ciglio altero»). 17-18 *perché ... ciglio*: Petr., *Ryf* CLIV 1 («Le stelle, il cielo et gli elementi»); Poliz., *St.* 43, 8 («e pur col ciglio le tempeste acqueta»); Petr., *Tr. Et.* 55-56 («ciglio, | che conturba et acqueta gli elementi»); Petr., *Ryf* CCCLXIII 13 («col ciglio il ciel governa et folce»). 19 *periglio*: 'pericolo' (prov.): Dante, *If.* VIII 99 («d'alto periglio che incontro mi stette»).

XXVIII (ViÖN)

Sonetto: ABBA ABBA CDE EDC

*Sovra la I[ll. Signora Violante] Visconte il P[assonico Pastore]*

Nel caro morbidetto e bianco letto  
 stava Madonna e su la sponda Amore,  
 c[he] disposto l'orgoglio e 'l suo furore,  
 di lagrime bagnava il santo petto,  
 e parole dicea con tanto affetto 5  
 c[h]'havrian mosso a pietate ogn'aspro core,  
 ella sciugava il pianto, e il suo dolore  
 temprar cercava col reale aspetto.  
 Io l'udì dir: «Com'han sofferto i dèi  
 offender te, che san che 'l mio potere 10  
 a suo dispetto ogni lor forza excede?»  
 Inndi turbato poi rivolse il piede,  
 e già a ferir tra le beate schiere,  
 tal che qui s'odon li dogliosi omei.

1 *bianco letto*: Giraldi, *F.* II 176, 2. 3 *disposto*: 'deposto'. 4 *santo petto*: vedi qui VI 3. 6 *mosso a pietate*: Boiardo, *Orl. inn.* I, XXIX 1,4; Lor. de' Medici, *Canz.* XCII 7. – *aspro core*: Petr., *Ryf* CCLXV 1. 7-8 *il suo ... cercava*: 'cercava di attenuare il suo dolore': Petr., *Ryf* CCV 6 («et temprà il dolce amaro»); Tebaldeo, 213, 4 («tempra tanto dolor»). – *reale aspetto*: 'aspetto regale': Dante, *If.* XVIII 85 («quanto aspetto reale ancor ritene!»); vedi qui XXV 11. 9 *com'han ... dèi*: 'come hanno osato gli dei': Bocc., *Dec.* V 10 («Come ti sofferiva l'animo di dir di lei»). 12 *rivolse il piede*: 'se ne andò'. 13 *già ... schiere*: 'si volse a colpire la schiera delle divinità'. 14 *qui*: sulla terra. – *dogliosi omei*: 'lamenti di dolore': Bocc., *Rime* XLII 3 («più mai non spero, per cridar omei»); Bocc., *Tes.* IV 53 («Fuggan da me e sospiri e gli omei»); Poliziano, *St.* 92,4 («fan sentire alle fere i crudi omei»).

Note sul madrigale XXVII (*Sopra il diluvio*)

La sopravvivenza di questo componimento, evento rilevante quanto fortuito, gioca un ruolo preminente nell'indagine cronologica avviata sulla produzione poetica di Bernardo Tasso dedicata a Violante Visconti. Il contenuto della poesia può infatti offrire indizi significativi per una sua possibile datazione. Il titolo *Sopra el diluvio*, inserito nell'intestazione, enuncia l'argomento o meglio la premessa: l'attesa di un'inondazione o comunque di un evento atmosferico terrificante che aveva diffuso il terrore e indotto molte persone a scappare dalla pianura. Il poeta si trova su un monte, come l'uso del deittico vuole suggerire, ed esordisce rivolgendo un'esortazione agli abitanti dell'altura affinché tornino a vivere tranquilli e senza alcun timore. L'amena serenità del poeta non scaturisce dall'infondatezza del presagio, di cui Tasso non nega la minaccia, ma deriva dalla consapevolezza della presenza salvifica della donna, dominatrice della natura, capace di rendere protetto quel monte «aprico» su cui anche lei si trova e vive. L'elemento d'interesse del madrigale è proprio il riferimento al presunto sopraggiungere del diluvio e alla fuga sui monti, a questa situazione così particolare e specifica che è difficile, se non impossibile, considerare come premessa topica al motivo celebrativo della donna o come circostanza costruita interamente dall'immaginazione del poeta per innescare l'elogio. È invece probabile che il motivo poetico si basi e prenda le mosse da una circostanza realmente verificatasi. Davvero in un dato momento del Cinquecento si presagì l'imminenza di un cataclisma, davvero gli uomini, intemoriti, corsero al riparo su alture? Delio Cantimori, in realtà, parla di «profezie astrologiche e di diluvio, che corrono e ricorrono non solo in Italia con particolare insistenza dal breve regno di Federico III a tutto il 1530 e oltre, portate da strani eremiti», così come Niccolò Machiavelli in una lettera a Guicciardini

inserisce il discorso sul «diluvio che debbe venire» tra le «novelle da pancacce», ovvero tra i temi divenuti topici all'epoca, come i riferimenti al «Turco che debbe passare, et se fosse ben fare la Crociata di questi tempi»<sup>44</sup>. La frequenza di profezie catastrofiche ha anche fornito interessanti spunti alla poesia burlesca, come nel caso del capitolo *Sopra il diluvio del Muggello* di Francesco Berni. Nel componimento l'autore scrisse un resoconto iperbolico di un temporale del 1521, stimolato dalla ingenua credulità popolare e dalle profezie millenaristiche ricorrenti in quegli anni agitati.

L'assiduità di queste predizioni, che forse ispirò anche il celebre pittore Giorgione per la realizzazione dell'opera *La tempesta*, avrebbe potuto ostacolare l'individuazione di una precisa circostanza per il madrigale di Bernardo Tasso, tuttavia l'esistenza di altre testimonianze letterarie ha procurato ulteriori e più validi supporti ai fini di una sua datazione.

Una situazione molto simile a quella proposta da Bernardo Tasso è infatti ravvisabile in uno dei *Canti carnascialeschi* di Niccolò Machiavelli (*Romiti*)<sup>45</sup>. Nel canto sono presenti riferimenti sia alla profezia di un diluvio imminente sia alle alture su cui gli uomini cercavano riparo. Gli «alti gioghi del nostro Appennino» (v. 1) sono indicati, in un primo momento, come i luoghi da cui discesero «frati e romiti» (v. 2) per rimediare alla propaganda di astrologhi e indovini che avevano predetto «un tempo orrendo e strano | [...] | fulgor tempesta tremuoti e rovine, | come se già del mondo fussi fine» (vv. 7-11).

<sup>44</sup> D. CANTIMORI, *Niccolò Machiavelli: il politico e lo storico*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1966, IV, pp. 7-63: 34.

<sup>45</sup> I canti carnascialeschi di Machiavelli si leggono in N. MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di A. CORSARO, P. COSENTINO, E. CUTINELLI-RÈNDINA, F. GRAZZINI e N. MARCELLI, coordinamento di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 221-39; a p. 236: VI, *Romiti*.

Nella parte finale del canto si allude nuovamente ai monti in un invito rivolto alle donne affinché cercassero rifugio «sopra la cima de' nostri alti sassi» (v. 47). Questo consiglio, aldilà delle sottese valenze sessuali dovute alla natura del componimento, sembra riproporre come rimedio all'infausta previsione la fuga su luoghi sopraelevati. La vicenda a cui Bernardo Tasso semplicemente allude sembra pertanto la stessa delineata con maggiore nitidezza da Machiavelli, un evento insolito e singolare che proprio in virtù della sua eccezionalità, con ogni probabilità, si verificò realmente. Ma è possibile collocare cronologicamente questo curioso episodio che forse ha ispirato entrambe le poesie?

Oreste Tommasini, basandosi su un passo del *Priorista* di Giovanni del Nero, sostenne che le predizioni astrologiche a cui si allude nel canto di Machiavelli dovrebbero essere quelle del 1524<sup>46</sup>. Ma esiste anche un'altra testimonianza letteraria dell'epoca che gioca a favore di questa datazione: si tratta dei *Mondi* di Anton Francesco Doni. Nella diceria prima l'autore, per bocca di Romeo, presidente dell'Accademia dei Pellegrini, narra: «Avvenne che dell'anno XXIII (1524), s'aspettava quel gran diluvio, il quale faceva paura a tutti e fu fatto di continui pronostichi quell'anno». Da questo passo si intuisce come, pur nell'assiduità di tali predizioni, il 1524 si segnali per la rilevanza, il seguito e la risonanza delle profezie. Ma è da ritenersi significativa anche la considerazione aggiuntiva: «avendo tutti gli astrologi [...] concluso che 'l diluvio dovesse venire, e affogar tutti che non ne campasse nessuno, e affermatolo con publication di pronostichi stampati e tutto il giorno per le case de grandi, per i palazzi del cardinali mostrando i segni, l'eclissi, la luna, le congiuntion de pianeti e altre lor fantasie, operaron tanto che ogni uno si riduceva ne i più alti luoghi,

<sup>46</sup> MACHIAVELLI, *Scritti*, p. 236 nota 1 (commento di A. Corsaro).

per non esser i primi a morire»<sup>47</sup>. La narrazione sembra qui riproporre la medesima situazione del madrigale di Tasso e del canto di Machiavelli: gli uomini intimoriti dal cattivo presagio, per precauzione, si rifugiano su alture. Inoltre, nel racconto di Anton Francesco Doni, a essere chiamata in causa è «Venegia», città vicinissima all'altro importante centro veneto in cui Bernardo Tasso nel 1524 si trovava: Padova.

Queste testimonianze letterarie dunque non raccontano più di generiche e imprecise profezie apocalittiche, da sempre circolanti tra il popolo ciarlatano e credulone, ma sono resoconti di una circostanza anomala, verificatasi a causa di una specifica predizione: quella su un diluvio che si sarebbe abbattuto sull'Italia nel 1524 e da cui derivò lo spostamento di gente sui monti. È dunque plausibile l'ipotesi che il madrigale *Sul diluvio* di Bernardo Tasso, probabilmente ispirato da questa particolare vicenda, possa essere datato al 1523-1524 permettendo di ricondurre le poesie per Violante Visconti nell'ambito della sua attività poetica durante gli anni padovani (1520-1525).

#### Note critiche e filologiche

3 *ché sacro è quel che io dico*: l'aggettivo «sacro» scelto dall'editore può essere accolto come *lectio difficilior* rispetto ad altri aggettivi integrabili, ma d'uso più comune («ché vero è quel che io dico»). La marcata rivendicazione del poeta riguardo la sacralità del proprio discorso, seppur inconsueta, potrebbe essere giustificata dall'affermazione del verso seguente «spirito son di profezia» e dall'intento del poeta di sovrapporre la propria parola a quella degli astrologi che annunciavano il temuto diluvio, motivo ispiratore del madrigale. Considerando l'*usus scribendi* del poeta si nota inoltre il ricorrere frequente dell'aggettivo «sacro», impiegato anche come attributo di elementi riferibili all'ingegno del poeta o alla poesia stessa

<sup>47</sup> A. F. DONI, *I mondi*, Libro I, Venezia, Francesco Marcolini, 1552, p. 11.

GIULIA CASELLA

(*Rime* 146, 1: «L'orme seguendo del tuo sacro ingegno»; *Rime* 75, 4: «quel ch'amò già 'l sacro e verde alloro»).

8 *Dare a' suoi prieghi fede*: 'dare fede a' è locuzione attestata. La forma dittongata «prieghi» (Dante, *Pg.* XXVIII 58: «e fece i prieghi miei esser contenti») è preferita alla forma «preghi» di ascendenza petrarchesca (*Rvf* LXIV 4: «torcendo 'l viso a' preghi honesti e degni»), poiché rispetta l'*usus scribendi* del poeta (*Rime* 68, 61: «or dolci prieghi umili a lei porgea»).

13 *per sotterranee vie*: la rima in *-ie* resta irrelata nel madrigale. Sono presenti altri casi di rima irrelata nei componimenti del *corpus*, in particolare in alcune liriche trasmesse dal Codice Parmense, tuttavia è da tenere in considerazione la possibilità che il Sacchi abbia letto un plurale per il singolare *per sotterranea via*: in tal caso la rima in *-ia* sarebbe la rima C. La possibilità di emendare il testo rimane dunque plausibile.

\*\*\*

Nel presente articolo si intende realizzare un confronto congetturale fra le esperienze poetiche giovanili di Bernardo Tasso e Giovan Battista Giraldi Cinthio. Dopo una valutazione delle lacunose notizie biografiche dei due poeti si procede con la contestualizzazione e l'analisi delle rispettive produzioni liriche. Considerando l'omologa scelta tematica e linguistica di Tasso e Giraldi, la ricerca vuole evidenziare analogie e differenze degli esiti poetici raggiunti, alla luce della diversa ricezione dei modelli dell'epoca. Particolare attenzione è infine riservata alle rime tassiane dedicate a Violante Visconti, trascritte e commentate in appendice, per le quali si propone una nuova ipotesi di datazione.

In the following article, our aim is to develop a conjectural comparison between the early poetic experimentations of Bernardo Tasso and Giovan Battista Giraldi Cinthio. Following a primary evaluation of the biographical information available for each author, we will proceed with the contextualisation and analysis of their respective lyrical outputs. Considering the fact that Tasso and Giraldi choose both the same theme and the same language, our research seeks to highlight the similarities and differences in these poetic outcomes, seen in light of the poets' reception of their epoch's models. Special attention shall be placed on the *tassian* rhymes dedicated to Violante Visconte, which will be transcribed and commented in the appendix, and for which we shall be suggesting a new dating.



MATTEO BOSISIO

TULLIA TRA LETTERATURA E POLITICA:  
DA MARTELLI A GIRALDI CINTHIO

1. La figura di Tullia minore, figlia del re di Roma Servio Tullio, occupa uno spazio simbolicamente rilevante nella letteratura italiana del Cinquecento<sup>1</sup>. Il carattere scellerato, le smisurate aspirazioni personali, la violenza e la spregiudicatezza con cui persegue i propri obiettivi costituiscono per alcuni scrittori un'occasione di riflessione morale e politica, uno spunto per rappresentare un animo inquieto e malvagio. In particolare, Lodovico Martelli sceglie Tullia quale protagonista della propria tragedia, laddove Giovan Battista Giraldi Cinthio traspone le sue vicende all'interno di una novella degli *Ecatommisti* (VIII, 3). Il personaggio di Tullia appare talmente ambiguo e sfuggente da rendere complesse le modalità retoriche, narrative e ideologiche adottate dagli autori per descriverne la parabola esistenziale. Il confronto che proponia-

<sup>1</sup> Secondo la versione riportata da Tito Livio (*Ab Urbe condita* I 39-42 e 46-48), la donna uccise il primo consorte, Arunte Tarquinio, allo scopo di sposarsi con l'ambizioso Lucio Tarquinio. Questi, a sua volta, commise l'omicidio della moglie Tullia maggiore su istigazione di Tullia. In seguito, i due, che erano cognati, si sposarono; sicché la donna, approfittando del matrimonio, convinse il marito a eliminare Servio Tullio e a prendere possesso del regno. Così un giorno Tarquinio fece cadere il re dalle scale della curia, mentre Tullia lo finì travolgendolo con il cocchio.

mo tra le due versioni di Martelli e Giraldi Cinthio mette in luce al contempo le differenti strategie di riuso impiegate, le varie fonti che sostanziano la caratterizzazione del personaggio e le ragioni, latenti o palesi, della sua rilevanza letteraria, con ricadute anche sul versante dello scioglimento di alcuni nodi critici.

A dimostrazione del profilo sfuggente del personaggio, basti passare in rassegna alcune interpretazioni sulla *Tullia*<sup>2</sup>. Francesco Spera, editore della tragedia, si sofferma sulla caratterizzazione psicologica della donna, che viene paragonata ad altre eroine tragiche della tradizione antica e volgare. Tullia risulta sì, in accordo con l'antecedente liviano, un'«energica promotrice di opere subdole e violente», ma contro la sua volontà. Assume perciò un ruolo «doppio e ancipite», in quanto le azioni maligne compiute dipendono dal meccanismo di odio che permea l'intera opera<sup>3</sup>. La vera novità della tragedia si scorge, perciò, nell'indagine approfondita e inquietante dell'interiorità della protagonista, che tende spesso a manifestare le proprie manie e a esternare un furore inestinguibile. La ricerca dell'introspezione determina nella *Tullia* continue amplificazioni, parallelismi ed enumerazioni. L'insieme di tali soluzioni forma un'opera «scura e demoniaca, che costituisce una novità di fronte al tragico più classicisticamente composto e puro delle tragedie precedenti»<sup>4</sup>.

Per converso, altri studiosi hanno esaminato gli aspetti politici della tragedia: Tullia per Alessandro Bianchi non sarebbe

<sup>2</sup> Un esame più dettagliato si legge in M. BOSISIO, *Lodovico Martelli, «Tullia»: censimento delle tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 217-34.

<sup>3</sup> LODOVICO MARTELLI, *Tullia*, a cura di F. SPERA, Torino, RES, 1998, pp. XI e XVI.

<sup>4</sup> Ivi, p. XXVII. Un ulteriore raffronto tra Tullia e altre protagoniste tragiche si legge in F. SPERA, *Modelli femminili nel tragico cinquecentesco*, in Matteo Bandello. *Studi di letteratura rinascimentale*, a cura di D. MAESTRI e L. PRADI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 51-69.

spinta tanto dalla sete di vendetta, quanto dal desiderio di equità. Come avviene in Machiavelli, la violenza diventa paradossalmente l'unico mezzo disponibile per restaurare la giustizia; la «contaminazione» di Tullia si configurerebbe, quindi, quale «necessario adeguamento alle norme del vivere politico, “malato in sé”»<sup>5</sup>. Secondo Domenico Chiodo e Rossana Sodano la tragedia sarebbe da interpretare alla luce delle teorie machiavelliane espresse nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Dunque, «ciò che stava a cuore al Martelli, la legittimità superiore del diritto ereditario dinastico, applicata alla migliore forma di governo, il principato, era dimostrata e tale difesa a oltranza, eccessiva e provocatoria, era diretta ai suoi vecchi compagni degli Orti Oricellari»<sup>6</sup>. Quindi dietro la figura del tiranno si scorge il profilo del papa Clemente VII, mentre in quella dei liberatori si cela Ippolito de' Medici; a quest'ultimo si affiderebbe il compito di reggere «un principato civile» al di sopra di «ogni faziosità popolare»<sup>7</sup>.

2. Partiamo proprio dalla *Tullia* allo scopo di illustrare i riferimenti politici e letterari insiti nella tragedia. Maria Finazzi in un articolo del 2001 ha pubblicato la dedica, sino a quel momento inedita, con cui il padre di Lodovico Martelli, Lorenzo, donava al duca di Urbino la tragedia e altri componimenti del figlio, morto nel Regno di Napoli allorché si trovava

<sup>5</sup> A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, UNICOPLI, 2007, p. 43. Una lettura dell'opera su basi politiche è fornita altresì in V. GALLO, *La «Tullia» di Ludovico Martelli o della passione politica*, in EAD., *Da Trissino a Giraldis, miti e topica tragica*, Roma, Vecchiarelli, 2005, pp. 196-218.

<sup>6</sup> D. CHIODO e R. SODANO, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 166.

<sup>7</sup> Ivi, p. 172.

in esilio volontario (fine 1527 - inizio 1528)<sup>8</sup>. Le convinzioni politiche e le scelte concrete di Lodovico Martelli risultano spesso ardue da decifrare: il 26 aprile del 1527 è costretto a fuggire da Firenze per aver ucciso, nel corso di un tumulto, una delle guardie di palazzo Medici presso piazza S. Giovanni<sup>9</sup>. La motivazione della protesta sembra da imputare alla mancata organizzazione della milizia cittadina da opporre alla discesa in Italia di Carlo V. Il provvedimento giudiziario a suo carico viene ritirato grazie all'interessamento del cardinale Niccolò Ridolfi, protettore di Lodovico, convinto che la forma più equilibrata di governo a Firenze sia una repubblica di impianto popolare<sup>10</sup>. Nondimeno, Martelli lascia la città e insieme al condottiero Cesare Fieramosca – incaricato di fronteggiare le truppe francesi, alleate di Firenze – si reca a Roma e poi nel Regno di Napoli<sup>11</sup>.

La posizione di Martelli – consentaneo di Ippolito de' Medici, punto di riferimento per i fuoriusciti repubblicani; esule durante il governo mediceo e restio, nel medesimo tempo, a tornare in patria dopo il colpo di stato repubblicano – è difficilmente inquadrabile, soprattutto se paragonata a quella più netta del fratello Niccolò (uno dei fautori della congiura del

<sup>8</sup> M. FINAZZI, *Due manoscritti della «Tullia» di Lodovico Martelli*, «Studi di Filologia italiana», LIX (2001), pp. 117-66.

<sup>9</sup> Per queste informazioni biografiche, vd. P. COSENTINO, *Lodovico Martelli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2008, pp. 58-60.

<sup>10</sup> Sul cardinale, cui Martelli dedica nel 1524 la *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina*, cfr. L. BYATT, *Niccolò Ridolfi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXVII, 2016, pp. 471-75.

<sup>11</sup> L'informazione si legge in BENEDETTO VARCHI, *Storia fiorentina*, I, a cura di L. ARBIB, Firenze, Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1843, p. 129 e PAOLO GIOVIO, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, in *Opera*, IX, a cura di E. TRAVI e M. PENCO, Roma, Libreria dello Stato, 1984, p. 247.

maggio del 1522 contro Giulio de' Medici) e del padre. Quest'ultimo, dopo la proclamazione della repubblica nel maggio del 1527, diviene commissario fiorentino nel nord Italia presso il Connestabile di Borbone. L'incarico gli permette di conoscere di persona il duca di Urbino, il quale aveva fatto confluire il proprio esercito in quello francese<sup>12</sup>. Dopo l'accordo di Barcellona del 29 giugno 1529 tra il pontefice Clemente VII e Carlo V, Lorenzo Martelli torna a Firenze, assediata dalle truppe imperiali. In base ad alcune spie ravvisabili nella dedica<sup>13</sup>, è ipotizzabile che l'allestimento del codice per il duca (l'attuale Rossiano 918 della Biblioteca Apostolica Vaticana) si collochi tra il 29 giugno 1529 e il 12 agosto 1530, giorno della resa dei fiorentini. Lorenzo, a seguito del rientro dei Medici nella persona del duca Alessandro, viene confinato nel Mugello; inoltre, non sarebbe stato opportuno per il duca, alleato del nuovo governo mediceo, che un esule dimostrasse familiarità nei suoi confronti. È bene, una volta ricostruito il contesto in cui si situa la realizzazione del manoscritto, leggere le parti che interessano la *Tullia*:

Ella vedrà la punitione d'uno scelerato tiranno con inganni et astutie pervenuto al principato, et quantunque nelle orecchie di ciascuno, che delle romane historie ha notitia, risuoni Servio Tullio essere stato uno virtuoso principe et Lucio Tarquinio crudele et cattivo, et la p.nte tragedia il contrario dimostri, nondimeno io estimo che V.Ex.tia concederà a Lodovico mio figliuolo quella licentia di variare le cose che è agli altri poeti concessa. La tragedia è chiamata *Tullia* dal nome della figliuola di Servio Tullio et moglie

<sup>12</sup> Nella dedica Martelli ricorda di aver promesso al duca «di ridurre insieme tutte l'opere di Lodovico mio figliuolo per fare di quelle un solo volume et consecrarlo al nome di V.ra Ex.tia, sì come io già in Lombardia Le haveva promesso di fare». Da qui in avanti, si cita la lettera da FINAZZI, *Due manoscritti*, pp. 164-66.

<sup>13</sup> Ci riferiamo soprattutto all'espressione «malignità de' tempi nimici alla mia bella patria».

di Lucio Tarquinio, i lamenti della quale mostrano chiaramente quanto sia misera la vita di coloro che sono costretti servire a quelli a' quali non sono se non violentemente inferiori.

Il commento di Lorenzo Martelli è stato interpretato in passato in chiave politica; sicchè questo approccio ha suggerito ad alcuni critici di ricostruire la biografia di Lodovico a partire dalle sue opere letterarie<sup>14</sup>. Un metodo simile non può non lasciare perplessi: è vero che l'opera mostra come uno «scelerato tiranno con inganni et astutie» sia «pervenuto al principato»; tuttavia Martelli non manca di segnalare la distanza che corre tra la *fictio* letteraria («licentia di variare le cose che è agli altri poeti concessa») e la narrazione storica. Questo passaggio viene registrato con un riguardo particolare: «quantunque nelle orecchie di ciascuno [...] risuoni». Anche le espressioni «virtuoso principe» e «crudele e cattivo» distinguono i due sovrani senza agganci espliciti al mondo contemporaneo. In aggiunta, sembra ridimensionata la portata violenta e inquietante di Tullia, addirittura descritta come personaggio patetico, che si esprime attraverso i “lamenti” perché costretta a trascorrere una “misera vita”<sup>15</sup>. Non solo è

<sup>14</sup> FINAZZI, *Due manoscritti*, p. 162: «si può benissimo far rientrare Lodovico – che sembra comunque più interessato alla letteratura (e al compiacimento di quelli che sono i suoi protettori) che alla politica – nel gruppo degli aristocratici moderati che al governo del popolo avrebbe preferito una collaborazione non fittizia dei nobili con il signore». Pur tuttavia, questo profilo, oltre a non trovare alcun riferimento documentario e biografico, non coincide con quello del padre e del fratello (quest'ultimo in esilio in Francia nel 1522-1524, incarcerato a Firenze e poi in libertà dopo la proclamazione della repubblica); posizioni politiche affini non riguardano il cardinale Ridolfi, protettore di Martelli, né molti amici dello scrittore che avevano frequentato il circolo degli Orti Oricellari.

<sup>15</sup> Invece, sappiamo che il carattere del personaggio martelliano deve aver destato grande sconcerto nei lettori del tempo, come è testimoniato dalla preziosa osservazione di Benedetto Varchi: «non posso non maravigliarmi, che uno spirito tanto desto e uno ingegno tanto elevato

privata di qualsiasi natura ferina, ma la motivazione della sua infelicità – «servire a quelli a' quali non sono se non violentemente inferiori» – si attaglia alla storia raccontata da Livio<sup>16</sup>.

In effetti, il commento di Lorenzo Martelli appare del tutto coerente con la struttura e le caratteristiche della tragedia, né c'è bisogno di scorgere misure circospette nelle pieghe della sua lettera. È lecito chiedersi – qualora veramente la *Tullia* fosse un'opera tramata da fitti nodi politici e ideologici – in quale modo Lodovico Martelli avrebbe potuto rivendicare le proprie convinzioni avvalendosi di una donna bieca e tetra<sup>17</sup>. Si potrebbe rispondere richiamando la particolare lettura che Machiavelli dà della vicenda di Tullia. Nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, sempre ammesso che Martelli abbia potuto conoscerli<sup>18</sup>, il personaggio viene privato di qualsiasi

[*scil.* Martelli] [...] si lasciasse trasportare da non so che a fare una tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere né compassione, né misericordia, proprio e principal fine della tragedia». Si cita da BENEDETTO VARCHI, *Del giudizio e de' poeti tragici*, in *Opere di Benedetto Varchi*, II, Trieste, Lloyd austriaco, 1859, p. 733.

<sup>16</sup> Ricordiamo che Servio Tullio discendeva da una famiglia di modeste origini: nacque, difatti, da una prigioniera di guerra costretta a servire il re Tarquinio Prisco (*Ab Urbe condita*, I 39).

<sup>17</sup> Tullia appare diversa e innovativa rispetto alle figure femminili precedenti, spesso vittime incolpevoli del potere e, perciò, caratterizzate da un'alta statura morale e da valori quali la pudicizia, l'onore, la saggezza: per esempio, Sofonisba in Trissino lotta sino alla morte contro i Romani per salvare la libertà del proprio regno. Rosmunda in Rucellai viene costretta a sposarsi con Alboino, nemico del suo popolo; però, alla fine, la regina uccide il sovrano invasore grazie all'aiuto del fido Almachilde. Invece, Antigone in Alamanni contrappone le ragioni della *pietas* familiare alle ciniche ragioni della politica.

<sup>18</sup> I *Discorsi*, pubblicati postumi nel 1531, sono scritti sicuramente dopo il *Principe*. Sulla datazione ancora incerta, cfr. in merito G. SASSO, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, in *Enciclopedia machiavelliana*, a cura di G. SASSO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, I, pp. 427-36. Sullo scrittore si rinvia ai recenti G. INGLESE, *Per Machiavel-*

connotazione empia e brutale. Machiavelli evidenzia piuttosto la scarsa lungimiranza di Servio, che aveva commesso un grave errore a risparmiare la vita a Tarquinio<sup>19</sup>. In seguito, il discorso vira sulla brama di potere, che coinvolge le donne al pari degli uomini (III, 4, 8-9)<sup>20</sup>:

questo appetito del regnare è tanto grande, che non solamente entra ne' petti di coloro a chi si aspetta il regno, ma di quelli a chi e' non si aspetta; come fu nella moglie di Tarquinio giovane, figliuola di Servio, la quale – mossa da questa rabbia – contro ogni pietà paterna mosse il marito contro al padre a tòrgli la vita ed il regno; tanto stimava più essere regina che figliuola di re. Se adunque Tarquinio Prisco e Servio Tullo perderono il regno per non si sapere assicurare di coloro a chi ei lo avevano usurpato, Tarquinio Superbo lo perdé per non osservare gli ordini degli antichi re<sup>21</sup>.

L'«appetito» e la «rabbia» di cui parla Machiavelli assumono una netta accezione politica; questa riflessione scagiona indirettamente Tullia dalle azioni più crudeli che le sono imputate in Livio. Lo scrittore latino non manca di presentare il perso-

li, Roma, Carocci, 2013; G. SASSO, *Su Machiavelli*, Roma, Carocci, 2015 e S. LANDI, *Lo sguardo di Machiavelli: una nuova storia intellettuale*, Bologna, il Mulino, 2017.

<sup>19</sup> Livio sostiene che Lucio Tarquinio sia il figlio di Tarquinio Prisco. La ricerca storica ha dimostrato l'infondatezza di questa informazione; in realtà era il nipote di Tarquinio Prisco per via paterna. Cfr. T. CAMOUS, *Tarquin le Superbe: roi maudit des Étrusques*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

<sup>20</sup> Sul ruolo dei personaggi femminili nei *Discorsi* interviene F. VERRIER, *Lecture paradoxale des «Discours sur la Première Décade de Tite Live» sub specie feminae: des exemples aux métaphores*, «Revue des études italiennes», XLVII (2001), pp. 179-91.

<sup>21</sup> Si cita da NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di F. BAUSI, Roma, Salerno editrice, 2001. Per una ricognizione complessiva dell'opera, si rinvia a G. PEDULLÀ, *Machiavelli in tumulto: conquista, cittadinanza e conflitto nei «Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio»*, Roma, Bulzoni, 2011.

naggio con epiteti perspicui (es. I 46, 6: «ferox»)<sup>22</sup>. Machiavelli non intende certo descrivere una figura folle né raccontare l'eclatante uccisione del padre, investito dal cocchio che trasportava Tullia<sup>23</sup>: lo scrittore si serve della donna soltanto come *exemplum* della sete inestinguibile di potere che domina il genere umano. Pertanto, conclude, Servio Tullio appare un sovrano debole e insicuro, poiché non ha posto freno ai tentativi della figlia e del genero di detronizzarlo<sup>24</sup>. Anche Martelli omette qualsiasi riferimento diretto all'omicidio, sebbene due spie abbastanza velate siano inserite nel finale dell'opera<sup>25</sup>.

Tuttavia, nemmeno la presunta adesione al dettato machiavelliano pare sufficiente a spiegare l'operazione di Martelli in chiave politica; ciò avrebbe palesato numerose aporie e contraddizioni. Innanzitutto, la vicenda subisce adattamenti sul piano diegetico del tutto spropositati, che accentuano l'iniquità di Servio Tullio e deresponsabilizzano i suoi ucciso-

<sup>22</sup> Citiamo da T. LIVIUS, *Ab Urbe condita*, a cura di R.S. CONWAT e C.F. WALTERS, Oxford, Clarendon Press, 1960.

<sup>23</sup> Livio descrive il gesto non celando il suo sdegno (I 48, 7): «foedum inhumanumque inde traditur scelus monumentoque locus est – Sceleratum vicum vocant – quo amens, agitantibus furiis sororis ac viri, Tullia per patris corpus carpentum egisse fertur, partemque sanguinis ac caedis paternae cruento vehiculo, contaminata ipsa respersaque, tulisse ad penates suos virique sui, quibus iratis malo regni principio similes propediem exitus sequerentur».

<sup>24</sup> In Livio, invece, Servio Tullio appare un personaggio degno di rispetto e di alta considerazione. Si veda il bilancio che lo storico traccia del suo regno (I 48, 8-9): «Ser. Tullius regnavit annos quattuor et quadraginta ita ut bono etiam moderatoque succedenti regi difficilis aemulatio esset; ceterum id quoque ad gloriam accessit quod cum illo simul iusta ac legitima regna occiderunt. Id ipsum tam mite ac tam moderatum imperium tamen quia unius esset deponere eum in animo habuisse quidam auctores sunt, ni scelus intestinum liberandae patriae consilia agitanti intervenisset».

<sup>25</sup> V, 2122 e 2186: «squarciati i membri miei» e «ha divise le membra!». Da qui in poi, si cita da MARTELLI, *Tullia*, ed. cit.

ri. Livio a I 40 racconta che il re aveva preso il potere grazie all'interessamento della moglie di Tarquinio Prisco, Tanaquilla: la donna convince il marito a dare la figlia in sposa a Servio; in seguito, allorché il re è ucciso a causa di una congiura operata dai tre figli di Anco Marzio, favorisce l'elezione del nuovo sovrano<sup>26</sup>. Invece, la trama della *Tullia* poggia su un antefatto ben diverso e abilmente distorto, giacché la congiura è addebitata al medesimo Servio, che avrebbe eliminato, nello stesso tempo, Tarquinio Prisco e Tanaquilla. In questo modo appare colpevole di due terribili delitti, da addossare altresì alla madre di Tullia, rea di aver partecipato all'assassinio<sup>27</sup>. Martelli attribuisce così alla madre di Tullia un crimine fittizio, che vale da espediente atto a discolorare la protagonista. Le sue azioni sono gravi, giacché prende parte – direttamente o indirettamente – al fratricidio (Tullia maggiore), all'uxoricidio (Arunte), al matricidio e al parricidio. Ciò nondimeno, risultano provvedimenti legittimi, in quanto si configurano come un'equa vendetta, in grado di ripristinare la verità.

Pure la messa a morte della sorella e del marito, su cui aleggia una concezione dell'utile di stampo machiavelliano<sup>28</sup>, è vista come conclusione necessaria e inevitabile di un progetto più alto. Tullia ribadisce tale concetto lungo i versi 310-337

<sup>26</sup> Livio non giudica la presa del potere di Servio con accento negativo. Il commento appare più severo nel compendio di Floro (I 6, 2): «inter Tarquinii mortem adnitente regina substitutus in locum regis quasi in tempus, regnum dolo partum sic egit industrie, ut iure adeptus videretur». Martelli avrebbe potuto leggere agevolmente il testo dell'*Epitoma*, pubblicato a Firenze da Giunti nel 1522.

<sup>27</sup> vv. 123-125: «ei fu pur padre [*scil.* Tarquinio Prisco], ohimè, del mio marito, | e di mia madre cruda, ch'ebbe il nome | solo di figlia, e di nimica l'opre: | che la sua madre e lui del mondo tolse».

<sup>28</sup> Sul tema: G. M. CHIODI, *Machiavelli: la storia come "magistra exemplorum" e custode dell'esperienza politica*, in *La filosofia politica di Machiavelli*, a cura di G. M. CHIODI e R. GATTI, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 71-101.

del primo atto: la sua tesa e livorosa argomentazione poggia sul termine “fero” – che richiama il “ferox” liviano – impiegato in tre occorrenze per descrivere i genitori e il loro stesso operato. Ciò offre l’occasione per stabilire un parallelismo tra sé e la madre<sup>29</sup>. Tullia, sulla scorta della teodicea di Eschilo<sup>30</sup>, descrive una propensione quasi ereditaria verso il male, tanto che il primo matrimonio con un uomo onesto e pacifico non ha certo avuto l’effetto di mitigarne il carattere. Da qui è scaturita l’idea dell’uccisione del coniuge, che si colloca su un piano di logica consequenzialità (vv. 190-195): «quel che fusse tra noi contar non deggio: | basta ch’io fui sua sposa in pochi giorni, | e morì mia sorella e mio marito. | E l’impresa fu giusta, perché nulla | si puote oprar per acquistarsi un regno, | che le leggi divine o l’altre varchi»<sup>31</sup>. Si noti come il *furor* di Tullia, che derubrica gli omicidi commessi, sia circoscritto al campo della vendetta familiare; il suo operato non è mosso da fini ideologici, anzi le velleità di potere dei suoi genitori sono fermamente biasimate<sup>32</sup>. La giustificazione non investe affatto il discorso politico, delimitato da precisi codici da osservare («leggi divine o l’altre»), bensì concerne un piano spregiudicato di rivalsa privata.

Su questa riscrittura della realtà storica si innesta un’altra distorsione artatamente manipolata: in Livio agli uccisori di Tarquinio Prisco, i tre figli di Anco Marzio<sup>33</sup>, è concesso

<sup>29</sup> vv. 322-325: «folle, come credea | la mia madre ch’io fusse | al mio morire avversa, | s’ella uccise pel suo la madre e ’l padre?».

<sup>30</sup> Sulla questione, cfr. tra tutti F. CARPANELLI, *Eschilo: pensiero (dianoia) e spettacolo (opsis)*, Roma, Bonanno, 2012.

<sup>31</sup> Vd. parimenti i vv. 395-396: «e mio marito uccisi, e mia sorella, | per esser vera di pietade amica».

<sup>32</sup> Analogamente, vd. i vv. 330-333: «quinci nacquer le morti | del mio marito vile, | e de la mia sorella, | che benché giuste pur mi diero affanno».

<sup>33</sup> Si ricordi che Traquinio Prisco, dopo aver ottenuto la fiducia di Anco Marzio, era stato nominato tutore dei figli del sovrano. Cfr. *Ab Urbe condita* I 34.

l'esilio (I 41). La misura, equilibrata e priva di collera, mostra un sovrano, Servio Tullio, alquanto prudente. Nella *Tullia*, invece, la decisione è presentata come una forma dispotica e cruenta al fine di salvaguardare un potere instabile. La protagonista glossa ai versi 161-163: «e quei che volser esser micidiali | con legitima scusa perseguo, | fin ch'ei fuggiro in sempiterno esiglio». La ricostruzione appare in seguito più dettagliata (vv. 196-212):

dopo le nuove nozze il mio marito  
 l'avversario vedendo ne l'impero  
 fermato e saldo, che con doni avea  
 l'instabil volgo a le sue voglie volto,  
 e che de' suoi pensier già s'era accorto,  
 e biasimando le novelle nozze,  
 faceva parlar di lui per la cittade  
 accerbamente, perché 'l popol tutto  
 lo temesse et odiasse, come quello  
 che de le sante leggi, e de la pace,  
 e del publico ben nemico fosse,  
 e ch'ei feo sì, che noi perdemo speme  
 di poter contra lui drizzar la testa  
 con palese tumulto e forze aperte,  
 celatamente fee quinci partita,  
 e mi promise di tornarci, tosto  
 ch'ei n'avesse dal Ciel segno felice<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> La contrapposizione tra Servio Tullio, sostenuto dalla plebe urbana, e Lucio Tarquinio, favorito dall'aristocrazia, è liviana (I 46, 1-2): «Servius quamquam iam usu haud dubie regnum possederat, tamen quia interdum iactari voces a iuvene Tarquinio audiebat se iniussu populi regnare, conciliata prius voluntate plebis agro capto ex hostibus viritim diviso, ausus est ferre ad populum vellent iuberentne se regnare; tantoque consensu quanto haud quisquam alius ante rex est declaratus. Neque ea res Tarquinio spem adfectandi regni minuit; immo eo impensius quia de agro plebis adversa patrum voluntate senserat agi, criminandi Servi apud patres crescendique in curia sibi occasionem datam ratus est».

La pugnacità di Servio Tullio – che, di fatto, costringe il genero all'espatrio – non trova alcun riscontro negli storici latini; al contrario, pare che il matrimonio tra Tullia e Lucio fosse stato accettato con debole accondiscendenza dal sovrano. Avvertito come un grave errore di calcolo nel capitolo appena esaminato dei *Discorsi* di Machiavelli, è definito come tale già in Tito Livio<sup>35</sup>. La medesima politica matrimoniale del sovrano subisce una curvatura negativa: negli *Ab Urbe condita libri* la scelta appare ponderata, giacché Tullia minore e Lucio Tarquinio, di indole temeraria e oltremodo ambiziosa, si sposano rispettivamente con Arunte Tarquinio e Tullia maggiore, molto più miti e assennati (I 46, 5-7). Nella tragedia la protagonista interpreta le nozze come un'unione di «contrarie menti insieme accolte» (v. 174), un legame illegittimo e innaturale, dissolto secondo un atto di giustizia. La visione di Tullia, parziale e obnubilata da un cieco anelito di vendetta, porta a invertire il rapporto vittima/colpevole: se la sorella è «troppo amica | d'ociosa e vil pace», Arunte, insensibile al richiamo della «gloriosa impresa», sembra un «folle» (vv. 175-180)<sup>36</sup>; al contrario, l'animo di Lucio, «ardito e fiero», ispira a Tullia la decisione fatale di uccidere i coniugi (v. 177).

Un altro cambiamento di rilievo concerne la sepoltura di Lucio: questi, fingendosi un mercante greco, consegna le proprie false ceneri a Tullia. La donna si trasforma per qualche verso in Antigone<sup>37</sup>: vorrebbe dimostrare un'estrema coerenza ricorrendo al suicidio, ma il coro la convince a dare prima una degna sepoltura al marito (vv. 1651-1695). Nondimeno, il

<sup>35</sup> I 46, 9: «L. Tarquinius et Tullia minor prope continuatis funeribus cum domos vacuas novo matrimonio fecissent, iunguntur nuptiis, magis non prohibente Servio quam adprobante»

<sup>36</sup> Arunte in Livio è indicato, invece, come privo di «cupiditas» e «audacia» (I 46, 6).

<sup>37</sup> Si ricordi che Luigi Alamanni scrive la *Tragedia di Antigone* a Firenze tra gli anni Dieci e Venti del Cinquecento.

rifiuto di Servio di concedere le pubbliche esequie si configura in tutta la sua gratuita crudeltà (v. 2060): «taci. Io non vo' dar gioia a' miei nemici». Se in Sofocle Creonte non consente di celebrare i funerali di Polinice per una cinica questione di opportunità politica, il sovrano appare sadicamente spietato. Il punto di vista di Tullia, che si presenta come donna pia e oppressa dal padre, condiziona di nuovo il lettore e l'interpretazione della vicenda. Infatti, questo episodio in Livio appare opposto: Lucio Tarquinio nega l'inumazione del suocero adducendo l'esempio del mancato seppellimento di Romolo (I 49, 2).

3. Si è fatto cenno all'obiettivo di Tullia di vendicarsi: tale scopo risulta totalizzante e maniacale, tanto che le motivazioni politiche si attenuano nel corso del dramma e appaiono una conseguenza piuttosto sfocata. Si potrebbe persino inferire che la brama di potere è subordinata al tema della vendetta familiare. Tale slittamento appare evidente se raffrontiamo l'ipotesi liviana con la riscrittura tragica. Tullia convince Lucio a ribellarsi contro Servio facendo incessantemente leva sul governo illegittimo del sovrano e, per converso, sulla necessità di conquistare il regno (I 47, 4-5):

si tu is es cui nuptam esse me arbitror, et virum et regem appello; sin minus, eo nunc peius mutata res est quod istic cum ignavia est scelus. Quin accingeris? [...] Di te penates patriique et patris imago et domus regia et in domo regale solium et nomen Tarquinium creat vocatque regem. Aut si ad haec parum est animi, quid frustaris civitatem? Quid te ut regium iuvenem conspici sinis?

L'effetto più chiaro del vaneggiamento si avverte nel momento in cui la donna è rappresentata come invidiosa nei confronti di Tanaquilla, per giunta «peregrina mulier» (I 47, 6). A seguito di una serie di attente e fortunate strategie, aveva portato al trono Anco Marzio e Servio; Tullia, di stirpe nobile,

non si capacita di non riuscire nel medesimo proposito. Nella tragedia, invece, domina un tema differente: al v. 230 è espressa una precisa gerarchia negli obiettivi da perseguire («vendicargli e ricovrarne il regno»); nel secondo atto il coro consola la protagonista affermando che il marito è pronto a «vendicarsi» (v. 431); al v. 505 sentenza che «il mal chiede vendetta e non mercede»; in seguito, Tullia prospetta alla nutrice il ritorno del marito al fine di «vendicar» i suoi parenti (v. 739); al termine dell'atto il coro commenta la vicenda con dolente preoccupazione (vv. 816-818: «vedo aver saldo disio | di vendicarse, e trasmutare il danno | ne la coppia crudel»). La protagonista nel terzo atto, durante un teso confronto con la regina, accusa Servio di essere stato «micidial di padre e madre» (v. 905); pertanto invoca in cinque occasioni la sua prossima rivincita (vv. 933, 940, 976, 1117 e 1139). Nel quarto atto, dopo aver ricevuto la falsa notizia della morte del marito, Tullia si strazia perché non potrà più vendicarsi (v. 1597); all'inizio dell'ultimo atto il coro consiglia alla protagonista di placare il suo anelito di rivalsa (v. 1657). Anche Lucio, sebbene al principio della tragedia sia mosso da ragioni politiche<sup>38</sup>, al termine dell'opera sembra quasi coinvolto dal sentimento della moglie: quando la incontra fingendosi un mercante greco, dichiara che non bisogna morire «senza vendetta» (v. 1822). Una volta al cospetto del sovrano, può scatenare il suo odio, amplificato dall'accanimento e dalla foga omicida di Tullia<sup>39</sup>.

La forte deviazione del rifacimento tragico dal modello storico comporta un altro esito significativo: Tullia in Martelli

<sup>38</sup> Cfr. vv. 49-55: «sì che noi semo in questa terra or giunti | celatamente, per oprar che 'l regno | a me ritorni, e che 'l tiranno rio | a le bramose fere il corpo lasci, | e vadia anima sciolta ai bassi regni, | e dopo molto error patisca pena | da le severe Dee de' suoi gran falli».

<sup>39</sup> vv. 2076-78: «quest'è l'ultimo dì de la tua vita. | Quest'è la fida spada di mio padre, | ch'oggi dee far di lui piena vendetta».

appare meno volitiva e intraprendente di quanto possa sembrare a una prima lettura. Infatti, a I 46-47 degli *Ab Urbe condita libri* Tullia viene descritta come decisa e pronta a tutto pur di realizzare i propri fini. Stimola poi l'«inquietus animus» di Lucio prendendo per prima l'iniziativa (I 46, 6-7). Questo piglio così operoso si avverte nelle mosse successive di Tullia, che organizza incontri segreti con Lucio, lo istiga con motivazioni tendenziose, ingiuria i rispettivi coniugi. È bene segnalare due aspetti che caratterizzano la ricostruzione liviana: i discorsi della donna risultano efficaci nella loro malvagità, giacché «celeriter adulescentem suae temeritatis implet»; inoltre, l'argomento principale impiegato per persuadere il cognato riguarda il «regnum» (I 46, 8-9). Nella tragedia, invece, l'esilio di Lucio costringe il personaggio femminile all'inazione, a una statica e sfibrante attesa che, quindi, conduce a un completo e mortificante avvilitamento. La particolare scelta della *dispositio*, rispettosa delle tre unità aristoteliche, comporta precise conseguenze nella diegesi: la scena inizia allorché Tullia ha già svolto da tempo la propria funzione di abile sobillatrice; dunque, spetta a Lucio tornare in patria in incognito e portare a compimento il piano predisposto dalla moglie. Occorre richiamare di nuovo il commento di Lorenzo Martelli, che parlava della “misera vita” della protagonista e dei suoi strazianti “lamenti”. Ebbene, in Tullia non prevale l'azione sediziosa così tanto enfaticizzata da Livio: semmai, il dinamismo del personaggio si riverbera nella sua interiorità inquieta e ambigua<sup>40</sup>. La fase del protagonismo malvagio di Tullia è

<sup>40</sup> Come si è già notato, Martelli nega alla protagonista il gesto sicuramente più clamoroso ed empio commesso contro il padre, che avrebbe potuto sigillare icasticamente tutta la sua caratura tragica. Si aggiunga che l'espedito del cocchio si sarebbe potuto collegare in modo efficace e produttivo alla tradizione antica: ricordiamo che nel finale della *Medea* di Euripide, Giasone accorre in scena per salvare la propria prole, ma la

ormai trascorsa e relegata ad alcune indispensabili analesi; invero, prevale l'aspetto meno determinato e deciso del personaggio, colto in uno stato di estrema prostrazione e indugio. Ciò non allenta affatto la caratterizzazione psicologica della protagonista, perché ne sollecita, nel contempo, la dimensione instabile e le numerose contraddizioni. Diverse scene patetiche, segnatamente i monologhi e i dialoghi di Tullia con il coro e la nutrice, lo attestano: non mancano domande retoriche sulla propria condizione infelice (es. vv. 371, 387, 389, 540-41, 574-77) ed esclamazioni enfatiche (vv. 605-06, 676, 1205); lessemi tipici di sconforto e interiezioni come «lassa», «pianti», «sospiri», «ohimè», «deh», (v. 373, 377, 384); invocazioni contro gli dèi e l'iniquità del fato (vv. 384-87, 397-413); richieste alla Morte di porre fine ai propri giorni (vv. 548-54); appelli di aiuto e di compartecipazione emotiva da parte della natura (vv. 622). Evidentemente tali *tòpoi* sono amplificati in alcune scene cruciali: ed esempio là dove Tullia riceve l'informazione fasulla circa la morte del marito (vv. 1328-1411, 1452-1625, 1680-95). L'episodio ricorda uno dei passaggi più intensi dell'*Ecuba* euripidea, in cui al cospetto della regina troiana viene condotto da un'ancella il cadavere di Polidoro (vv. 726-904). Scelte decise e angoscianti caratterizzano la figura di Tullia, arricchendone il profilo tradizionale: ad esempio quando ella, al pari di Ecuba, pregusta una pronta riscossa (vv. 414-28).

Pur tuttavia il proposito omicida non è mai raggiungibile grazie alle proprie sole forze, essendo interamente subordinato al ritorno a Roma del marito. Allora la condanna all'attesa, unita a un odio viscerale verso i genitori<sup>41</sup>, danno vita a un

moglie irrompe sul carro alato del dio Sole e mostra al marito i cadaveri dei figli appena uccisi.

<sup>41</sup> Per es. cfr. vv. 499-502 e 964-66: «non mi chiamar più figlia, o vecchia amica [*scil.* la nutrice], | che 'l nome solo mi spaventa e 'naspra: | che seco il nome cria di padre e madre, | i quai sempre odio, e de' miei mali

personaggio ferino, dilaniato e dilemmatico (vv. 561-63: «come può starsi in pace una che guerra | sen portò da le fasce e da la culla, | sol per lasciarla in su 'l funereo rogo?»). Tullia risulta spettatrice inane e passiva del suo stesso progetto, da perseguire a ogni condizione e presentato quale ragione di vita esclusiva.

La revisione così complessa e calibrata della tragedia non sembra palesare richiami evidenti all'attualità fiorentina: il pubblico coevo non avrebbe potuto altrimenti accogliere positivamente un rifacimento così profondo della vicenda di Tullia<sup>42</sup>. Malgrado qualche prevedibile riferimento allusivo, infatti, non si ravvisano nella tragedia esplicite rivendicazioni, così come manca un progetto ideologico organico e coerente. Questa tendenza si riscontra anche nel modo con cui è presentata la plebe romana, sottoposta continuamente a una critica sferzante e risentita: il «volgo» – definito nei primi tre atti «instabil», «empio e mendico», «povero et inerme», «amico» del re, placato solo da elargizioni e donativi (vv. 199, 834, 837, 1003, 1132) – si contrappone all'aristocrazia, ai «cittadini egregi» esclusi da Servio dal suo sistema di potere (v. 830). Il forte contrasto non pare sottintendere un riferimento alla politica fiorentina<sup>43</sup>; sicuramente la polarizzazione rispetta il dettato liviano per cui Servio Tullio avrebbe governato a lungo

incolpo» e «o non son vostra figlia, figlia sono | di tuo padre e tua madre, e quegli onoro | et a quei son simil».

<sup>42</sup> Si ricordino le parole eloquenti di Lorenzo Martelli, citate sopra, p. 177.

<sup>43</sup> La drastica scelta di campo di Tarquinio e della moglie è altresì spia della dimensione squisitamente letteraria dell'operazione di Martelli. Infatti, nella riflessione politica coeva, Machiavelli in testa, il *princeps* deve governare cercando il favore della nobiltà e del popolo. Non sono ammessi, pena la perdita del regno, contrasti ed eccessivi squilibri sociali. Cfr. a proposito F. GILBERT, *Machiavelli e Guicciardini*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 147-55 e G. G. BALESTRIERI, *Grandi e popolo*, in *Enciclopedia machiavelliana*, I, pp. 664-72.

ingraziandosi la plebe urbana, mentre Tarquinio Prisco si sarebbe alleato con i patrizi<sup>44</sup>. Anche la scena conclusiva risulta chiara nella sua essenzialità: in Livio Tarquinio e il sovrano danno vita a un aspro confronto, in cui spiccano due differenti visioni del mondo (I 47-48), laddove nella *Tullia* l'episodio si limita a uno scambio di battute, spesso in sticomitia (2027-109). Non si avverte alcun richiamo politico evidente, anzi echeggiano espressioni di vendetta personale (vv. 2076-78).

Torniamo all'ultima scena dell'opera, altrettanto carica di implicazioni: dopo l'uccisione di Servio il popolo si ribella, ma l'intervento propizio di Romolo consente a Lucio Tarquinio di conservare il regno appena conquistato. Ancora una volta la plebe viene rappresentata in tutta la sua dimensione imprevedibile: prima si dirige verso la curia «con foco et armi, e con feroci gridi» (v. 2296); in seguito, è dispersa dal mitico fondatore di Roma, che definisce «furioso» e «sfrenato» l'«ardire» del «popolo insano» (vv. 2311, 2312, 2315). Il discorso di Romolo si contraddistingue per il tentativo di evitare una guerra civile e soprattutto per la difesa risoluta dello *status quo* in quanto tale: niente, pertanto, di meno sovversivo<sup>45</sup>. In aggiunta, la battuta conclusiva del coro ha l'effetto di proiettare un'ombra inquietante sull'intera vicenda: l'agire dell'uomo non ha alcun senso, giacché «le leggi alte divine | oprano il tutto in noi» (vv. 2325-26); è impossibile programmare il futuro, anche perché «un giorno avanza con eterni danni | lo sfrenato gioir d'infinit'anni» (vv. 2331-32). Questo passaggio

<sup>44</sup> *Ab Urbe condita* I 46, 2: «eo impensius quia de agro plebis adversa patrum voluntate senserat agi, criminandi Servi apud patres crescendique in curia sibi occasionem datam ratus est, et ipse iuvenis ardentis animi et domi uxore Tullia inquietum animum stimulante».

<sup>45</sup> Vd. vv. 2317-22: «vegno a dirti come | oggi non dee seguir guerra tra voi. | Non contrastate al buon voler di Giove, | ch'ei non vi mostri quanto irato puote. | Lassate Lucio omai nel regno in pace, | fin che ne 'l traggia destinato giorno».

sottrae legittimità al colpo di stato di Tullia e del coniuge, incrina le certezze accumulate lungo il dramma<sup>46</sup>. Il punto di vista della protagonista, adottato nel corso dell'intera tragedia, muta nel finale allo scopo di esibire una focalizzazione più ampia e generale. Se Romolo risulta il difensore dell'esistente e del potere costituito, anche l'uccisione di Servio appare proditoria. In effetti, il commento sull'imponderabilità del volere divino, che riprende i cori conclusivi dell'*Aiace* di Sofocle e della *Medea* di Euripide, addensa diversi dubbi sulla vicenda e sulle dinamiche che hanno condotto i protagonisti al governo del regno<sup>47</sup>. A ben guardare, il regicidio non allude, nemmeno velatamente, a un'aspirazione oligarchica o repubblicana, giacché è l'esito di una faida in seno alla casa reale.

4. Nonostante l'analisi abbia mitigato alcune possibili forzature, non si è ancora raggiunto il cuore della questione: la *Tullia* rischia di essere interpretata commettendo un errore prospettico, perché non sembrano tanto Livio o Machiavelli gli autori da cui partire per esaminare l'operazione di Martelli, quanto piuttosto Sofocle<sup>48</sup>. In particolare, le distorsioni storiche che abbiamo segnalato costituiscono gli adattamenti letterari atti ad armonizzare la vicenda di Tullia con quella dell'*Elettra*. Si potrebbe persino dire che la vita della regina romana, che Martelli prende come riferimento narrativo, sia

<sup>46</sup> Anche l'accorato saluto di Servio, che appare alla moglie dopo essere stato ucciso, stempera la condotta negativa del re attraverso intonazioni patetiche (vv. 2110-25). L'espedito è ripreso dai *Persiani* di Eschilo, in cui lo spettro di Dario si palesa dinanzi ad Atossa.

<sup>47</sup> Sull'illegittimità del governo di Lucio Tarquinio si concentra Livio a I 49, 3-4: «neque enim ad ius regni quicquam praeter vim habebat ut qui neque populi iussu neque auctoribus patribus regnaret. Eo accedebat ut in caritate civium nihil spei reponenti metu regnum tutandum esset».

<sup>48</sup> Si badi che le *Sophokleous Tragodiai epta* sono stampate nel 1522 a Firenze dall'editore Giunti a cura di Antonio Francini.

sovente trasfigurata dall'ipotesto tragico. Consideriamo ora i motivi più scoperti: il tema dell'esilio viene ripreso dall'*Elettra* con una sorta di *combinatio* tra le fonti; se Oreste si rifugia a Delfi, Lucio trova sistemazione a Corinto (v. 215). Probabilmente questa destinazione è suggerita dalla lettura di Livio, là dove Tullia sprona il consorte con veemenza e lo convince a ribellarsi<sup>49</sup>. Un cambiamento inaudito da un punto di vista storico e politico si spiega, invece, con l'esigenza di uniformare la vicenda di Tullia a quella di Elettra.

L'esilio determina altresì una restituzione precisa della *dispositio*: la prima scena iniziale della Tullia si apre con Lucio che, tornato a Roma, spiega a Demarato i suoi propositi e le strategie per realizzarli (vv. 1-109). La medesima soluzione informa la tragedia di Sofocle con il dialogo tra Oreste e il suo pedagogo (vv. 1-76). Seguono le lamentele disperate di Tullia (vv. 110-770), che trovano un fedele corrispettivo in Elettra (vv. 86-471). Spicca la maggior amplificazione dell'opera di Martelli, che indugia sul carattere ambivalente della protagonista<sup>50</sup>. Nondimeno, non mancano i riscontri in cui si avvertono diverse analogie: Elettra, al pari di Tullia, appare un personaggio ancipite, che si dispera per la propria misera condizione e dimostra, nel contempo, una risolutezza sorprendente. Il fiero odio provato nei confronti di Egisto e di Clitemnestra si materializza in un inestinguibile bisogno di

<sup>49</sup> I 47, 4-5: «quin accingeris? Non tibi ab Corintho nec ab Tarquiniis, ut patri tuo, peregrina regna moliri necesse est: di te penates patriique et patris imago et domus regia et in domo regale solium et nomen Tarquinium creat vocatque regem. Aut si ad haec parum est animi, quid frustraris civitatem? Quid te ut regium iuvenem conspici sinis? Facesse hinc Tarquinius aut Corinthum; devolvere retro ad stirpem, fratri similior quam patri».

<sup>50</sup> L'operazione di Martelli si distingue proprio per l'accumulo dei concetti e delle scene: i 1507 versi sofoclei diventano ben 2332 nella *Tullia*. Parimenti, nella *Tragedia di Antigone* di Alamanni sono aggiunti circa quattrocento versi al testo originario.

vendetta<sup>51</sup>. Questo anelito così potente reca frustrazione nella donna che, come Tullia, non può agire senza l'indispensabile soccorso maschile<sup>52</sup>. In Sofocle viene poi descritto lo scontro tra Elettra e Clitemnestra (vv. 516-659); lo stesso accade nella *Tullia* ai vv. 849-1168. Il comportamento dei personaggi viene imitato senza notevoli variazioni: le protagoniste sono determinate nel loro desiderio di ottenere giustizia senza compromessi; per converso, le interlocutrici appaiono reticenti, incapaci di opporre forti argomentazioni a quelle delle figlie. Aderenti al modello originale sono anche le scene della presunta morte di Lucio, ovviamente Oreste in Sofocle, e del ricongiungimento tra i protagonisti.

Sembra utile approfondire il finale, in cui si scorgono riprese lessicali più stringenti: l'uccisione di Clitemnestra e di Egisto da parte di Oreste viene accompagnata dai suggerimenti e dalla gioia delirante e pernicioso di Elettra.

*Elettra* (vv. 1483-87)

Μη πέρα λέγειν ἔα  
 προς θεῶν, ἀδελφέ, μηδὲ μηκύνειν λόγους.  
 Τί γὰρ βροτῶν ἄν σὺν κακοῖς μεμειγμένον  
 θνήσκειν ὁ μέλλων τοῦ χρόνου κέρδος φέροι;  
 ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε [...]

*Tullia* (vv. 2081-83)

Traetel dentro presta  
 [mente, et ivi,  
 senz'udir sue parole,  
 dateli sol la meritata  
 [morte.

<sup>51</sup> ὦ πασῶν κείνα πλέον ἀμέρα | ἐλθοῦσ' ἐχθιστα δὴ μοι: | ὦ νύξ, ὦ δειπνων ἀρρήτων | ἔκπαγλ' ἄχθη, | τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ | θανάτους αἰκείας διδύμαιν χειροῖν, | αἶ τὸν ἐμὸν εἶλον βίον πρόδοτον, αἶ μ' ἀπώλεσαν: | οἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος | ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι, | μεδέ ποτ' ἀγλαίας ἀποναίατο | τοιάδ' ἀνύσαντες ἔργα (vv. 201-212); δεινοῖς ἠναγκάσθη, δεινοῖς: | ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά. | ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ στήσω | ταύτας ἄτας, | ὄφρα με βίος ἔχη (vv. 221-25). Citiamo da SOPHOCLES, *Electra*, a cura di P. J. FINGLASS, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

<sup>52</sup> ἐγὼ δ' Ὀρέστην τῶνδε προσμένουσ' αἰὲ | παυστήρ' ἐφήξειν ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι. | μέλλων γὰρ αἰὲ δρᾶν τι τὰς οὔσας τέ μου | καὶ τὰς ἀπούσας ἐλπίδας διέφθορον. | ἐν οὖν τοιοῦτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι, | οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν: ἀλλ' ἔν τοῖς κακοῖς | πολλή στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά (vv. 303-09).

La riscrittura così meticolosa del testo greco, con l'invito a ridurre il padre al silenzio e a ucciderlo senza indugi, mostra la direzione verso cui si orienta l'esperimento di Martelli. Pertanto la *Tullia* deve essere collocata all'interno di un ambiente culturale, quello degli Orti Oricellari, in cui la riscoperta dei tragici antichi nella lingua originaria diviene occasione di confronto e sollecita varie rielaborazioni<sup>53</sup>. A differenza di Alamanni, però, Martelli non si limita a un rifacimento, seppur elegante e stilisticamente pregevole<sup>54</sup>; la *Tullia* compete in modo agonistico con la *Tragedia di Antigone* e altre opere coeve, accrescendo la complessità letteraria<sup>55</sup>. Non solo è imitato

<sup>53</sup> Si ricordi che le sedute degli Orti Oricellari furono sospese nel 1522. Sulla loro importanza per la produzione drammaturgica e la speculazione politica, cfr. in merito P. COSENTINO, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli, 2003 e J. BARTHAS, *Un giardino, due congiure: gli Orti Oricellari*, in *Atlante della Letteratura italiana. Dalle origini al Rinascimento*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, Einaudi, Torino, 2010, pp. 694-701.

<sup>54</sup> Sull'opera – che si legge in LUIGI ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. SPERA, San Mauro torinese, RES, 1997 – vd. almeno V. GALLO, *L'«Antigone» di Luigi Alamanni o del contemptus mundi*, in EAD., *Da Trissino a Giraldis*, pp. 176-96 e F. LONGONI, *L'«Antigone» di Luigi Alamanni*, in *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di R. ALONGE, Bari, Edizioni di pagina, 2008, pp. 79-107.

<sup>55</sup> Si noti che nel 1527 Alessandro Pazzi de' Medici – in precedenza volgarizzatore della *Dido in Cartagine*, dell'*Ifigenia in Tauride*, del *Ciclope* e dell'*Edipo principe* – traduce dal greco al latino l'*Elettra* di Sofocle (Fondo nazionale II. IV. 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). L'opera viene sottoposta a Pietro Bembo, il quale così commenta l'esito della traduzione in una missiva del 1 marzo 1527: «dico che io ci ho veduto di molti be' luoghi, e con molta vaghezza rapportati nel latino, che doveranno grandemente piacere a chiunque con diritto occhio gli leggerà. E a me sono piaciuti mirabilmente. È vero che in molte altre e molto maggior parti io vi disidero più cura di quella che a me pare che v'abbiate posta, e più studio e più fatica. E per questa cagione crederei che fosse ben fatto che non la vi lasciaste uscir di mano con questa faccia che ella ora ha, ma cercaste d'abbellirla ancor più prima che ella veder si lasciasse da

un antecedente classico, ma l'ipotesto viene fatto interagire con una vicenda della storia romana. Alla fine, l'archetipo appare stratificato, in quanto subisce una moltiplicazione dei punti prospettici: la *Tullia* non racconta la biografia della principessa romana, ma nemmeno quella di Elettra, perché gli episodi storici si confondono con quelli tragici e viceversa.

Anche gli altri personaggi acquistano un profilo diverso rispetto a quello tradizionale: ad esempio, Servio conserva in filigrana la sua dimensione storica di sesto re di Roma, tuttavia assomiglia di più a Egisto; e così Lucio Tarquinio è accostato spesso a Oreste. Ciò nonostante, la sovrapposizione non si dà mai come perfetta e, perciò, rimanda in continuazione al personaggio storico attraverso un processo di scambi e di contaminazioni reciproche: Servio è il padre di Tullia, laddove Egisto è il patrigno di Elettra; Oreste è il fratello dell'eroina tragica, non il marito. Ora, Martelli deforma a tal punto i modelli storici e tragici da presentare un'opera nuova e sorprendente, collocabile e comprensibile soltanto sul piano della *fictio* letteraria. Una lettura in chiave politica della tragedia non può spiegarne la struttura innovativa, né le ragioni formali, mentre si conferma l'accentuata letterarietà dell'operazione, d'altronde ben rilevata da Lorenzo Martelli nella lettera dedicatoria al duca di Urbino: «V.Ex.tia concederà a Lodovico mio figliuolo quella licentia di variare le cose che è agli altri poeti concessa».

chi grande amico vostro non fosse. Né è che io non sappia quanto malagevole cosa sia il far Sofocle latino, a verso per verso, che possa piacere. E perciò non lodarei giamai ad alcun mio amico che pigliasse cotali imprese». Si cita da PIETRO BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, p. 411. Per la biografia di Alessandro Pazzi de' Medici e la trascrizione dei suoi rifacimenti in volgare, cfr. *Alessandro de' Pazzi e il Rinascimento fiorentino: dalle posizioni machiavelliane ai Medici e a Bembo*, a cura di A. SORELLA e A. CIVITAREALE, Chieti-Pescara, CISDID, 2013.

5. Le soluzioni praticate da Martelli risaltano con maggiore perspicuità se paragonate a una versione altrettanto articolata della storia di Tullia; ci riferiamo alla novella VIII, 3 degli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinthio<sup>56</sup>. Già la rubrica fornisce una presentazione eloquente (§ 1):

Apesio, re di Scitia, ha due figliuole, l'una nominata Agazia, l'altra Omosia. Le marita a' due figliuoli del re, al quale egli era successo nel regno, de' quali uno era chiamato Eumonio, l'altro Anemero. Omosia, per divenire reina, uccide il marito e Anemero la moglie, e piglia per moglie Omosia. Ambidue insieme congiurano contra Apesio, l'uccidono, occupano il regno ed amendue finalmente, insieme co' figliuoli, infelicemente muoiono<sup>57</sup>.

Non solo cambiano i nomi, contrassegnati come “parlanti”<sup>58</sup>, ma anche il contesto geografico entro cui si svolge la vi-

<sup>56</sup> Gli *Ecatommiti* sono stampati per la prima volta a Mondovì nel 1565 presso la tipografia di Lorenzo Torrentino. L'ottava deca è dedicata al tema dell'ingratitude. Si badi che le novelle VIII, 5 e 10 danno materia per le tragedie *Epitia* ed *Euphimia*.

<sup>57</sup> Si cita da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno editrice, 2012.

<sup>58</sup> Agazia in greco significa “buona”; Omosia “crucele”; Eumonio “benigno” e Anemero “feroce”. L'opzione dei “nomi parlanti” viene spesso praticata nell'opera per marcare l'esemplarità dei racconti: si vedano nell'ottava deca le novelle 2 (Filoprogonio “amante primogenito”; Calogono “buon figlio” e Cacogono “cattivo figlio”), 4 (Fritto “orrido” e Stomila “buon conversatore”), 6 (Lamprino “magnifico” e Zelimo “invidioso”), 7 (Semne “nobile”), 8 (Filopatro “devoto al padre” e Filorisio “amante dell'oro”) e 10 (Eufimia “esprimere parole di buon augurio” e Acaristo “ingrato”). Un'ampia disamina si trova nell'Introduzione a *Ecatommiti* 2012, p. XXIV. L'espedito, su cui si ragiona nella *Poetica* di Aristotele, è analizzato da G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla «Poetica» di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVI (2001), pp. 187-209 (a p. 196) e da L. TERRUSI, *I nomi in tragedia nel dibattito tardorinascimentale*, «Italianistica», XLII (2013), pp. 197-206.

cenda (da Roma alla pittoresca e ferina Scizia)<sup>59</sup>. In aggiunta, la rubrica si appunta con una certa attenzione sulle motivazioni che muovono Omosia (Tullia): non intende vendicarsi, bensì vuole “divenire reina”; pertanto commette gli omicidi del marito e della sorella e, insieme ad Anemero (Lucio), “congiura” contro il padre per “occupare il regno”. Anche alla fine si nota un forte scarto: infatti, è scagliata una punizione terribile contro la donna, che muore con i propri figli. Le tinte alquanto fosche della rubrica sono accentuate dai due avverbi che si susseguono a stretta vicinanza: “finalmente” e “infelicitemente” segnalano un certo compiacimento moralistico, come talvolta accade negli *Ecatommiti*<sup>60</sup>.

Il riassunto palesa già una differenza precipua tra la tragedia e la novella: Giraldi non punta a una riscrittura velata, bensì predilige veicolare messaggi precisi in modo semplice e diretto. Lo scrittore si pone gli scopi di insegnare al pubblico le norme etiche da seguire e di additare, invece, i comportamenti meritevoli di biasimo<sup>61</sup>. Nello specifico, l'accento cade sulla necessità di rispettare il potere costituito senza valicare i

<sup>59</sup> Il gusto per l'esotico in Giraldi è confermato dalla scelta di ambientazioni remote. Si pensi, se ci limitiamo alla VIII deca, alle novelle 4, 6, 8 e 10, che si svolgono rispettivamente presso la tribù nomade dei Saci, a Costantinopoli, Atene e Corinto. In merito, vd. R. SCRIVANO, *Classicismo ed esotismo nelle tragedie di Giambattista Giraldi Cinthio*, in *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, a cura di M. F. PIÉJUS, Nanterre, Publidix, 1998, pp. 229-36.

<sup>60</sup> Sulle istanze moralistiche degli *Ecatommiti* si rinvia all'Introduzione e alla Nota bibliografica dell'edizione critica di riferimento (pp. IX-LXXXV e XCVI-CXXVIII).

<sup>61</sup> L'idea che il compito dell'opera letteraria sia fornire esempi e insegnamenti edificanti si avverte anche nella produzione tragica dell'autore. Vd. in merito S. VILLARI, *Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della «Cleopatra» di Giraldi Cinzio*, in *XVII Convegno del Gruppo di studio sul Cinquecento francese. Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*, a cura di R. GORRIS CAMOS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, in c.d.s.

confini imposti dalla legge e dalla morale corrente<sup>62</sup>. Tali principi si fondano su un punto nodale: «alla base delle proposte giraldiane sta la convinzione che l'uomo non sia malvagio per sua natura (come riteneva Machiavelli), ma intraprenda strade sbagliate per ignoranza: la soluzione sta dunque in un piano pedagogico e culturale, che, a vari livelli, induca gli individui alla consapevolezza dei loro ruoli e delle autentiche finalità della vita umana»<sup>63</sup>. Con la novella VIII, 3 si segue il filone storico della vicenda, priva di interferenze letterarie e ascendenze classiche tali da stravolgere il tessuto diegetico. Pur tuttavia la vicenda di Tullia è riletta con una lente ideologica che tende, soprattutto al termine del testo, a deformare la novella e a piegarla a un fine etico ben definito. Il confronto con le teorie di Machiavelli e la versione, alternativa a quella liviana, di Dionigi di Alicarnasso permettono l'elaborazione di una storia sorprendente e radicale.

Queste implicazioni si ravvisano già nei primi passaggi del racconto: l'ambientazione scita determina l'atmosfera lugubre, quasi tragica, della vicenda e, di conseguenza, il comportamento dei personaggi, oppressi in una terra abitata da «crudel gente» e «popoli feroci» (§ 7). Nondimeno, se Anemero viene influenzato da un contesto esterno violento e brutale, il fratello Eumonio cresce sereno e tranquillo. Il libero arbitrio, tema caro alla riflessione di Giralardi<sup>64</sup>, si manifesta in tutta la sua so-

<sup>62</sup> Nella *Cleopatra* vengono espresse teorie simili da Mecenate, che invita ad amministrare il potere con equilibrio e saggezza (vv. 1348-1450); parimenti, nell'*Orbecche* il consigliere Malecche cerca di dissuadere Sulfone dal suo proposito omicida (vv. 1224-72). Le tragedie si leggono in G. B. GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento: la tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988 e ID., *Cleopatra*, a cura di M. MORRISON e P. OSBORN, Exeter, University of Exeter, 1985.

<sup>63</sup> S. VILLARI, *Giralardi intellettuale e segretario alla corte estense*, «Chroniques italiennes», XXXIII (2017), pp. 131-53: 136.

<sup>64</sup> Lo scrittore si sofferma sulla questione nei *Dialoghi della vita civile* (III, §§ 40-518), posti tra la quinta e la sesta deca.

vra ineluttabilità. Se la presentazione della novella fa presagire uno svolgimento caratterizzato da tradimenti e conflitti, l'occasione per spezzare l'equilibrio è fornita dalla morte del sovrano Olbio. Rispetto alla storia romana, la novella semplifica l'antefatto per concentrarsi sulla congiura ordita da Omosia e Anemero. Infatti, il successore di Olbio, Apesio, viene proclamato re per elezione e non a seguito di un attentato. Giraldi, oltre ad appianare e ridurre la trama, connota il nuovo sovrano con caratteri positivi: egli non solo accede al potere senza ricorrere a metodi subdoli, ma viene riconosciuto degno del governo della Scizia grazie al suo merito militare<sup>65</sup>. L'unico limite, al pari del Servio liviano, è costituito dalle sue origini non nobili, che saranno utilizzate come pretesto per detronizzarlo<sup>66</sup>.

Apesio concede libertà e ricchezze ai figli di Olbio, ma il trattamento benevolo e decoroso non è sufficiente a conservare il potere. Sicché, il sovrano decide di mitigare il carattere irrequieto di Anemero offrendogli la mano di Agazia. La donna, a differenza della sorella minore dall'animo «implacabile e fiero», appare «di natura gentile e cortese, come naturalmente deono essere le donne» (§ 10). La notazione moralistica sul ruolo sociale delle donne traccia un chiaro discrimine tra le due figure femminili: esse esprimono due modelli antitetici, che i lettori devono riconoscere partitamente<sup>67</sup>. La rappresentazione dei personaggi è approfondita nei passaggi

<sup>65</sup> § 8: «per le prove da lui fatte nelle guerre contra nimici e per aversi, come obligati, colle sue virtù e colle sue amorevoli maniere, tutti i soldati, fu tenuto degno del real grado».

<sup>66</sup> Si badi che nella Conclusione della I deca Giraldi confuta il nesso tra nobiltà d'animo e rango sociale (§ 39). Non mancano i personaggi negli *Ecatommisti* che certificano questo assunto (es. Pompeo II, 1; Oronte II, 2 e Liscone IV, 5).

<sup>67</sup> Il ruolo della donna, segnatamente quello della moglie, è uno degli argomenti privilegiati nel primo dei *Dialoghi della vita civile* (§§ 23-27).

successivi, in cui i pensieri e i dialoghi servono ad accentuare la contrapposizione tra le persone fedeli al re e i suoi oppositori. Lo scrittore non si avvale dell'ipotesto liviano, che descrive la storia di Tullia in modo abbastanza conciso, quanto delle *Antichità romane* dello storico greco Dionigi di Alicarnasso (I secolo a.C.). Tradotte in volgare nel 1545 da Francesco Venturi (Venezia, Tramezzino), raccontano l'episodio di Tullia in modo più esteso e dettagliato<sup>68</sup>. Tale scelta consente di attingere a una fonte che insiste con particolare riguardo sugli intrighi di Tullia e di Servio e sulle loro azioni nefande. In particolare il testo di Dionigi offre un appiglio sicuro alla ricerca letteraria di Giraldi, tesa all'amplificazione descrittiva, all'ammonimento etico ed edificante.

La scena in cui Anemero cerca di convincere la moglie Agazia a sostenere il suo colpo di stato (§§ 13-14) trova un richiamo immediato nel testo di Dionigi (IV, c. 104v)<sup>69</sup>. Ciò determina uno slittamento di rilievo: se in Livio la responsabilità principale viene attribuita a Tullia, che per prima persuade Lucio a ribellarsi, in Dionigi si ascrive a quest'ultimo l'iniziativa. Anemero, infatti, non tollerando la potestà di un re «nato popolano» (§ 13), invoca l'aiuto decisivo della moglie Agazia per recuperare il regno, sollecitandola a sfruttare la dimestichezza con il sovrano (suo padre) per tendergli una trappola.

<sup>68</sup> Sullo scrittore e la sua fortuna nel XVI secolo, si rinvia all'Introduzione di DIONIGI DI ALICARNASSO, *Le antichità romane*, a cura di F. DONADI e G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2010, pp. I-CLXXX. Si veda anche G. PEDULLÀ, *La ricomparsa di Dionigi. Niccolò Machiavelli tra Roma e la Grecia*, «Storica», XXVIII, 2004, pp. 7-90.

<sup>69</sup> Si cita da DIONISIO ALICARNASEO, *Delle cose antiche della città di Roma*, Venezia, Tramezzino, 1545. La trascrizione del testo segue i consueti criteri di ammodernamento.

La risposta della donna è riportata attraverso un esteso discorso indiretto<sup>70</sup>. L'espedito vivacizza la narrazione da un punto di vista stilistico e offre una valida obiezione – incentrata sull'amore filiale e sulla ragion di stato – ai progetti sovversivi di Anemero (§ 15)<sup>71</sup>. Se nella *Tullia* il punto di vista assunto è quello esclusivo e parziale della protagonista e del marito, nella novella *Agazia* si fa portavoce del narratore e delle sue istanze<sup>72</sup>. Tuttavia commette un grave errore di valutazione: come il suocero non interviene con energia nei confronti del genero, così la moglie non rivela i propositi del marito al sovrano, poiché intende evitare le maldicenze dei sudditi. Perciò, anche la mancanza di risolutezza può vanificare l'operato di persone giuste e rispettose delle leggi<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> § 14: «disse ella al marito che più tosto torrebbe a morire, che mai le venisse nella mente così crudele e così sozzo pensiero, e che si maravigliava di lui, che di cosa tale le favellasse, conoscendola esso di animo, che quando il regno fosse il suo, come di ragione egli era del padre, per essergli stato dato da coloro che secondo la usanza del paese hanno il regno in podestà dopo la morte de' re, ella torrebbe più tosto a divenire privata donna, ove così bisognasse salvare il padre, che pensar mai cosa che gli potesse esser di danno».

<sup>71</sup> In Dionigi si legge un commento più succinto e, soprattutto, meno volto al patetismo (c. 104v): «era dalla moglie, che il contrario gli consigliava con le lagrime, ritenuto».

<sup>72</sup> In particolare *Agazia* incarna la temperanza, «custode delle virtù umane, perché ella ci fa, co' suoi amaestramenti, molto meglio e più efficacemente conoscere il convenevole, che non fe' chi disse "ciò mi piace e però egli è lecito ed è lecito perché mi piace"; perché ella altrimenti ci ragiona nell'animo, dicendoci, con tacita voce, "quello che è convenevole è onesto e quello ch'è onesto è convenevole"». Si cita dal *Terzo dialogo della vita civile* confluito negli *Ecatommiti* (§ 270).

<sup>73</sup> Sui personaggi femminili degli *Ecatommiti*, spesso portatori di "onestà" e "onore", cfr. da ultima C. FENOGLIO, *Onore e compassione: Griselda negli «Ecatommiti» di Giraldo Cinzio*, «Levia gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 339-53 ed EAD., *Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli «Ecatommiti» di Giraldo Cinzio*, in «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di G. CARRASCÓN,

In effetti, Anemero si allea con Omosia, la quale «sceleratamente» appare «bramosa di essere reina» (§§ 17-18): se nella *Tullia* la protagonista agisce per estinguere la propria folle sete di giustizia, nella novella il conflitto risulta dinastico e politico. Omosia, come Anemero, cerca innanzitutto di trovare conforto nel coniuge: nondimeno, Eumonio risponde alle perfide sollecitazioni della moglie con toni risentiti. Non mancano nelle sue parole accenti particolarmente accorati (§ 19): «non gli potea capire nell'animo come fosse a lei venuto in mente di volersi fare reina con così sconcia e scelerata via, la quale non ardirebbe pur di tentare la più crudel furia che si ritrovi nell'inferno». Gli aggettivi caratterizzati in senso etico (“sconcia” e “scelerata”) nonché il richiamo iperbolico alla “furia” sembrerebbero denunciare un tipico procedimento dell'omiletica<sup>74</sup>. Inoltre, è evidenziato lo sdegno verso il comportamento di Omosia: la donna si configura quale spregevole e disumana, tanto da trasgredire le convenzioni imposte dalla società («matrimonio») e «le ragioni del sangue e le leggi della natura» rispettate pure dalle «fiere»<sup>75</sup>. Se Giraldis propu-

Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 36-66. Per possibili raffronti con i personaggi femminili della produzione drammatica, vd. A. BIANCHI, *Autonomia e normalizzazione del personaggio donna nei drammi del Giraldis*, in ID., *Alterità ed equivalenza*, pp. 51-108.

<sup>74</sup> Sull'influenza delle tecniche predicatorie nell'*elocutio* della novellistica di metà Cinquecento, cfr. in merito C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura: tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989 e *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. AUZZAS, G. BAFFETTI e C. DELCORNO, Firenze, Olschki, 2003.

<sup>75</sup> La colpa del personaggio diviene ancora più grave se consideriamo quanto il matrimonio fosse oggetto di contesa teologica nel Cinquecento: sacro e indissolubile per i cattolici, è considerato dai protestanti un mero atto civile. Cfr. in merito M. PIERI, *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, «Esperienze letterarie», III (1978), p. 54: «nell'*Introduzione* i soli membri di sesso maschile della brigata [*scil.* degli *Ecatommiti*] analizzano a fondo il problema dell'amore fra uomo e donna, che riconoscono lecito solo se

gna nei suoi trattati di poetica l'importanza del personaggio "mezzano" al fine di suscitare la catarsi nel pubblico, Omosia appare, per converso, una figura affatto ignobile e priva di qualsiasi slancio positivo<sup>76</sup>. Il suo carattere è ben delineato nei passaggi successivi, in cui non sembra turbata dagli ammonimenti del marito, anzi desidera diventare «reina» con impazienza (§ 20)<sup>77</sup>.

L'occasione viene pianificata durante un incontro con Anemero: la scena, che spicca per il dialogo e gli argomenti politici, sembra quasi descritta secondo modalità teatrali. L'aspetto sedizioso è sottolineato da alcune spie alquanto esibite, che conferiscono, nel contempo, un'idea di mistero e di diabolica alleanza<sup>78</sup>. La ricostruzione di Omosia, che disprezza il marito e ambisce a detenere il potere, appare subito vana, in quanto i giudizi espressi in precedenza dal narratore e i nomi teleologi-

sia destinato alla "conservazione non pur delle spezie, ma delle case e delle città". L'*eros* decameroniano viene così disciplinato attraverso il matrimonio, e innalzato da istinto naturale a dovere morale e civile, razionalmente controllabile e quindi portatore di "quiete". [...] Si proporrà così all'interno delle novelle la dicotomia amore coniugale-amore passionale, come scontro minaccioso fra luce ed ombra, razionalità e follia, nell'ottica individualistica dell'opposizione virtù-peccato, ma anche in una prospettiva assai più articolata, che vede nel matrimonio soprattutto il fondamento dell'organizzazione sociale». Vd. inoltre R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommiti» del Giraldi*, in *Studi di Letteratura Italiana per Vito Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Bari, Laterza, 2006, pp. 553-75.

<sup>76</sup> Si veda in merito, S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio "mezzano" tra teatro e novellistica*, «Critica letteraria», XLI (2013), pp. 401-25.

<sup>77</sup> I lessemi "regno" e "reina" sono frequenti nella novella, in quanto compaiono rispettivamente in sedici e sette occorrenze. Ciò è indice, di nuovo, del pervasivo clima di tradimenti politici che aleggia nella storia.

<sup>78</sup> Cfr. § 22: «promise», «tenerla secreta», «mantenerle fede», «giuramento», «sicurezza», «promessa», «promettea». Ciò emerge già nelle *Antichità romane* (c. 104v): «terrai tu segreto», «segreti consigli», «ragionamento segreto», «giuramento».

camente affidati ai personaggi non lasciano adito a interpretazioni alternative<sup>79</sup>. Perciò, il suo «alto e nobile pensiero» è antitetico all'«animo vile e umile» di Eumonio (§ 23). Per converso, è esaltato l'atteggiamento di Anemero, il cui «spirito grande» corrisponde alla «real grandezza» della donna<sup>80</sup>.

Anche il dato stilistico accentua la caratterizzazione dei personaggi: nel primo caso il chiasmo rafforza lo scarto insanabile tra le due indoli<sup>81</sup>; nel secondo valorizza la funzione del poliptoto (“grande” e “grandezza”), che lega inscindibilmente i due personaggi, destinati a perseguire lo stesso scopo malvagio<sup>82</sup>. Si noti, inoltre, che il discorso tra le due coppie di coniugi non viene riportato direttamente, quasi per accrescere il senso di incomunicabilità, mentre Anemero e Omosia esaminano in modo intimo e confidenziale il piano da portare a «esecuzione» (§ 24)<sup>83</sup>.

L'esiziale sintonia che lega i personaggi viene marcata nei passaggi successivi, là dove si accenna al «medesimo desiderio», a «quello che ambidui desideriamo» e al «nostro disegno»

<sup>79</sup> Questa strategia informa anche la novella VIII, 5, su cui cfr. C. ROBERTS, *The Politics of Persuasion: Measure for Measure and Cinthio's «Hecatommithi»*, «Early Modern Literary Studies», VII (2002), pp. 1-17.

<sup>80</sup> In Dionigi la predisposizione di Tullia alle «cose grandi» («magnifiche» in Giraldi al § 25) è soffocata da un marito «pauroso e da poco» (c. 105r).

<sup>81</sup> Si noti la contrapposizione tra la sequenza “aggettivo + aggettivo + nome” di “alto e nobile pensiero” e quella “nome + aggettivo + aggettivo” di “animo vile e umile”.

<sup>82</sup> Gli *Ecatommithi* sono stati giustamente interpretati nel loro complesso da Susanna Villari come sintesi del «conflitto tra bene e male». Cfr. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommithi*, p. XX.

<sup>83</sup> Sull'«esecuzione», termine chiave delle teorie machiavelliane, si sofferma H. C. MANSFIELD, *Machiavelli and the modern executive*, in *Machiavelli's virtue*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 296-315.

(§§ 25-26)<sup>84</sup>. È palmare la contrapposizione con il nemico comune: se Anemero vanta l'appoggio della nobiltà, il re è sostenuto dal «popolaccio» e dagli «uomini bassi» (§ 27)<sup>85</sup>. Infine, l'idea di uccidere i rispettivi coniugi e di sposarsi viene avallata da una massima ripresa dalle *Antichità romane*, riletta forse sulla scorta del capitolo XV del *Principe* (§ 28): «puossi servare il convenevole in tutte le altre cose, ma per divenire re, non dee parere cosa alcuna sconvenevole a chi è di quella alta mente che tu e io siamo»<sup>86</sup>. In seguito, gli intenti di Omosia e Anemero, che uccidono Eumonio e Agazia e poi si sposano, sono soddisfatti con crudele compiacimento. Invece, il sovrano reagisce in modo passivo e sommesso al pari di Agazia, la quale in precedenza non aveva avuto il coraggio di ostacolare il marito e i suoi complotti sovversivi. D'altronde, i medesimi verbi connotano il comportamento troppo cauto del padre e della figlia, bloccati entrambi in una posa di raggelante corresponsabilità (§§ 16 e 31): «se ne rimase». Come talvolta avviene nelle tragedie, all'inazione degli eroi “mezzani” corrisponde il dinamismo degli antagonisti<sup>87</sup>: se Omosia pre-

<sup>84</sup> Il lessico tipico della lirica e degli amanti, che si scambiano le loro promesse di fedeltà eterna, è impiegato su base politica con un evidente senso di straniamento.

<sup>85</sup> Il tono risentito verso la plebe, caratteristica distintiva della tragedia di Martelli, è impiegato anche in Dionigi (c. 105r).

<sup>86</sup> C. 105r: «se bene dubita qualcuno nel resto operare ingiustamente, non merita il mettersi a fare ogni cosa per regnare repressione». Sul celebre capitolo machiavelliano, vd. da ultimo V. RASPA, *Della “verità effettuale della cosa” e del riscontrare le cose. Riflessioni intorno al XV capitolo del «Principe»*, in *Machiavelli: immaginazione e contingenza*, a cura di F. DEL LUCCHESI, L. SARTORELLO e S. VISENTIN, Pisa, ETS, 2006, pp. 151-84.

<sup>87</sup> Si pensi alle sei tragedie di Giraldi con epilogo felice, in cui le donne innocenti diventano vittime di uomini malvagi, che si ispirano alle logiche machiavelliane: nell'*Altile* il matrimonio della protagonista con Norrino è rivelato a corte dall'invidioso Astano; negli *Antivalomeni* il perfido Nicio non rispetta l'ultimo desiderio di Loteringo e fa sposare la

dispone il colpo di stato con meticolosità, il re non avverte alcun sospetto delle sue mosse. Approfittando della lontananza della plebe dalla città, la donna comprende che è «ormai tempo» di entrare in azione (§ 32). L'astuzia e l'intraprendenza con le quali Omosia sa cogliere il *kairós*, il momento opportuno, garantiscono il buon esito della congiura<sup>88</sup>. Oltretutto Anemero predispone grazie alla moglie un piano dettagliato e sicuro, laddove Apesio risulta «mal consigliato e con poca compagnia» (§ 35).

6. Lo scontro decisivo si verifica presso la curia: dopo un breve discorso del sovrano, che poggia sulla «malvagia e scelerata impresa» del genero (§ 36), risponde Anemero. Egli gli rinfaccia le sue umili origini e ordina ai propri seguaci di eli-

moglie e la figlia del re con pretendenti di modesta estrazione sociale; l'*Arrenopia* poggia sul tentativo del re di Irlanda di uccidere la moglie per risposarsi; Iuriste nell'*Epizja* non rispetta la parola data e manda a morte Vieo, il fratello della protagonista; Gripo nella *Selene* e Acaristo nell'*Eufimia* accusano falsamente le regine di adulterio. Per un'analisi complessiva, vd. P. R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, University Press, 1962; M. MORRISON, *The Tragedies of G. B. Giraldi Cinthio. The Transformation of Narrative Source into Stage Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1997 e F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Giovan Battista Giraldi Cinzio e le tragedie giudiziarie nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

<sup>88</sup> Si noti come la morale del *Principe*, che Omosia sembra incarnare, sia utilizzata di nuovo *in malo*. Sul concetto di "occasione" in Machiavelli, vd. da ultimi C. CARUSO, *Niccolò Machiavelli: capitolo dell'Occasione*, in *Filologia e storia letteraria: studi per Roberto Tisconi*, a cura di W. SPAGGIARI e C. CARUSO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 141-51; A. CAPATA, *Occasione*, in *Enciclopedia machiavelliana*, II, pp. 241-43 e J. PAUL, *The use of kairos in Renaissance political philosophy*, «*Renaissance Quarterly*», LXVII (2014), pp. 43-78.

minare la scorta del re<sup>89</sup>. Si noti che, rispetto alla ricostruzione di Dionigi di Alicarnasso, l'agguato è invenzione di Giraldi tesa ad aumentare il *pàthos* e a sottolineare la furia omicida di Anemero. La ricostruzione dello scontro appare più fedele: nelle *Antichità romane* Servio Tullio, spinto giù dalle scale del palazzo, si rialza a fatica «sanguinoso» (c. 108 $\nu$ ); nella novella si parla di un re «sanguinoso e mal concio» (§ 39). Inoltre, Apesio, si avvia a chiamare il popolo in proprio soccorso, ma viene schiacciato dal carro di Omosia. Il suo gesto – che i pittori del Settecento, da Tiepolo a Bardin, individueranno quale simbolo della sacrilega empietà di Tullia – non è preso in considerazione nella tragedia di Martelli, perché estraneo al modello sofocleo. In Giraldi, per converso, diviene cifra della maniacale smania di potere degli uomini: la protagonista, in accordo con il resoconto di Dionigi (cc. 108 $\nu$ -109 $r$ ), si reca presso la curia per «salutare il marito come re» e per imporlo «a tutto il senato» (§ 40). La sua personalità inquietante, unita a una lucida capacità di analisi politica, si ravvisa anche quando sprona il marito a uccidere Apesio, per impedirgli qualsiasi possibilità di riscatto. In aggiunta, il profilo spietato di Omosia si approfondisce con ricadute drammatiche: siccome gli alleati di Anemero tardano a trovare Apesio, si incarica di persona di finire il padre. Sicché, «vaga di entrare in possessione del real palagio», ordina al carrettiere di spronare i muli e di avventarsi contro il sovrano (§ 42).

L'episodio, che si pone come suggello supremo di nefandezza<sup>90</sup>, è descritto con cura: il carrettiere si arresta dinanzi a

<sup>89</sup> Le stesse modalità si leggono nelle *Antichità romane* (c. 108 $\nu$ ): Lucio viene chiamato «sceleratissimo tra tutti gli huomini», mentre Servio parla del re come di uno «schiavo nato di schiava».

<sup>90</sup> Si avverta il commento moralisticamente orientato del narratore, che ha altresì il compito di accrescere la tensione diegetica (§ 42): «e, se bene quello che insin qui vi ho narrato pare ch'avanzi ogni maniera di crudeltà, udirete nondimeno anche cosa piena di orrore e di maraviglia».

una via stretta alla fine della quale giace a terra il re. La donna incita il servitore a proseguire la strada e a investire il padre: i particolari macabri aggiunti da Giraldi rispetto alla ricostruzione delle *Antichità romane* – ossia il corpo del re che ancora «guizzava» e l'arrivo della «carretta tutta sanguigna a palagio» (§ 44) – intensificano la caratura orrorosa della novella<sup>91</sup>. La compiaciuta atrocità dei coniugi trova un contraltare nella mestizia dei sudditi (§ 45: «dolore incredibile», «lungamente piansero», «misero caso») e soprattutto nella mancata autorizzazione a celebrare i funerali del sovrano. Se nella *Tullia* è Servio a impedire le esequie di Lucio, Giraldi si ricollega alla storia romana: Anemero e Omosia, timorosi di possibili rimostanze, non hanno «ardire di fargli pubbliche e onorate essequie, come ben n'era egli degno, per la sua molta virtù e per gli fatti egregi»<sup>92</sup>.

Al termine della novella, lo scioglimento è determinato da una punizione divina; quasi *ex machina* e funzionale al messaggio complessivo del testo, viene raccontata a dispetto di ogni fonte storica. L'avversativa posta all'inizio del periodo segna uno stacco sensibile (§ 46): «ma volle Iddio pigliare giusta vendetta di sì grave delitto». È impiegato in questo passaggio un lessema fondamentale della *Tullia*, tuttavia sin qui avulso alla prospettiva di Giraldi: “vendetta”. Nella tragedia il sentimento di rivalsa è provato nei confronti dei genitori dalla pro-

<sup>91</sup> Ciò evidenzia gli effetti della degenerazione delle passioni sui detentori del potere, che si tramutano in spietati tiranni. Vd. le novelle II, 2 (Sulmone re di Persia), III, 1 (Astazio re d'Ibernia), IV, 9 (Afrodisio signore di Pelusio), V, 10 (Riccio Lagnio signore di Antiochetta) e VIII, 4 (Fritto re dei Saci).

<sup>92</sup> Parimenti nelle *Antichità romane* si legge (c. 109r): «dubitando [...] che qualche impeto non nascessi della plebe contro a di lui, inanzi che egli si fermassi et stabilissi nello imperio, non permesse che gli fussino fatti alcuni degli honori che la legge richiede». Si noti la contrapposizione, assente in Dionigi, tra la viltà dei coniugi e il valore di Servio.

tagonista, accusati di aver commesso, sulla scia dell'ipotesto sofocleo, un terribile delitto di sangue. Per converso, la "giusta" vendetta descritta da Giraldi è applicata proprio contro Omosia, che per brama di potere ha commesso tre omicidi efferati<sup>93</sup>. I dettagli grotteschi sono indizio di un peccato orribile, che merita una punizione ferma e pronta (§ 46): la protagonista, perciò, muore di parto nel dare alla luce il suo secondogenito. Espressioni assai connotate quali «crepò il ventre», «miseramente» e «in gravissimi dolori» certificano il compimento di un'implacabile giustizia distributiva. Anemero viene posto in esilio al pari del Lucio Tarquinio storico<sup>94</sup>: in aggiunta, deve subire la perdita dei figli, uccisi «avanti gli occhi» e, da ultima, una morte dolorosa «doppo lunga e grave infermità»<sup>95</sup>. Come al § 23 la smania di "grandezza", evidenziata dal poliptoto sopra segnalato, descrive l'intimo connubio tra i due personaggi, così le "gravi" e le "gravissime" sofferenze sono indice del diabolico trapasso dei coniugi.

Il commento moralistico dello scrittore, il quale ritorna a contestare nel profondo i cardini della visione politica machiavelliana, sancisce la piena realizzazione della vendetta (§ 47): «si vede manifestamente che l'operar male per avere bene, al fine

<sup>93</sup> Negli *Ecatommiti* sono molte le novelle che terminano a seguito di un giudizio (umano o divino) risolutivo: ben cinque nella VIII deca (1, 2, 3, 5 e 8).

<sup>94</sup> Il cenno alla cacciata del re viene sviluppato in modo allusivo nella VIII, 7, in cui la vedova Semne fa uccidere il proprio violentatore, il capitano delle truppe straniere che occupavano la Sicilia. La donna provoca altresì l'indignazione del popolo che bandisce gli usurpatori dal regno. Infine, Semne, a differenza della Lucrezia liviana, è convinta dai parenti a non uccidersi e a ritirarsi presso un convento.

<sup>95</sup> Il finale tragicomico è comune a molte opere drammatiche di Giraldi. Sul tema, indagato da diversi studiosi, cfr. da ultima M. HAGEN, *Il lieto fine*, in *Il progetto drammaturgico di Giambattista Giraldi: retorica e tematica di un dramma moderno*, Tesi di dottorato, Bergen, Universitet i Bergen, 2013, pp. 67-70.

conduce i malfattori e gli scelerati a misero fine»<sup>96</sup>. Pertanto la novella VIII, 3, rilevata quale straordinaria sin dalle premesse<sup>97</sup>, dischiude soltanto alla fine tutti i presupposti che la informano<sup>98</sup>. Omosia, ben lungi dal rivestire il profilo di un incolpevole personaggio “mezzano”, è tanto malvagia da valicare qualsiasi norma (naturale, sociale e divina). La protagoni-

<sup>96</sup> La massima riportata sembra polemizzare con alcuni passi celebri del *Principe*. Vd. es. VIII, 7 e XVII, 5: «e debbe soprattutto uno principe vivere in modo, con e' suoi sudditi, che veruno accidente o di male o di bene lo abbia a fare variare: perché, venendo per li tempi avversi le necessità, tu non se' a tempo al male, e il bene che tu fai non ti giova perché è iudicato forzato, e non te n'è saputo grado alcuno» e «e però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo che e' venti della fortuna e la variazione delle cose gli comandano; e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere entrare nel male, necessitato». Si cita da NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di G. INGLESE, Torino, Einaudi, 1995. Per l'analisi specifica delle teorie machiavelliane riportate nei capitoli VIII e XVII, si rimanda a J.-L. FOURNEL, *De l'acquisition par le crime: le Temps des cruautés (Lecture du chapitre VIII du «Prince» de Machiavel)*, «Quaderni di Italianistica», XXI (2000), pp. 127-40; G. CADONI, *Machiavelli, il Bene, il Male e la politica*, «La Cultura», II (2010), pp. 221-62 e R. RUGGIERO, *Machiavelli e la crisi dell'analogia*, Bologna, il Mulino, 2015.

<sup>97</sup> § 6: «egli è vero [...] che le donne sono verso i padri e le madri loro amorevolissime, sì per lo bisogno che maggiore ne hanno, che i maschi, sì anco perché sono di molle e di benignissima natura. Ma se avviene che alcune d'esse alle male opere volgano la mente, di tanto avanzano gli uomini scelerati, che si possono veramente dire furie infernali in corpo umano».

<sup>98</sup> Il commento della “brigata” sul limitare della novella successiva vale da condanna sdegnata e definitiva: gli uomini e le donne, rimasti «come fuori di loro» dopo aver udito la storia di Omosia (§ 2), deplorano il comportamento della protagonista, la quale non ha avuto «riguardo né a Iddio, né alla natura, né alle ragioni del sangue, né al rispetto del padre». L'insistita accumulazione amplifica un giudizio oltranzista che si distende con toni macabri e implicazioni sadiche: «quantunque atroce fossi il fine, avrieno anco voluto vederla aver fatto peggior morte e piacque che Anemero, veduta la morte de' figliuoli, di così sconcio matrimonio generati, doppio il grave tormento della lunga infermità, fosse condotto a misera morte».

sta non possiede i requisiti del personaggio tragico, perché interamente scellerata: non a caso Giraldi traspone la sua storia in una novella<sup>99</sup>. Ne consegue che il lettore non possa provare un completo sentimento di catarsi dinanzi al finale della vicenda<sup>100</sup>. Nondimeno, ciò lascia spazio all'insegnamento etico e politico: la "furia infernale in corpo umano", che applica alla lettera le direttive del *Principe*, non può non subire una punizione terribile, emessa da Dio stesso<sup>101</sup>.

Se la Tullia di Martelli appare un personaggio alquanto diverso da quello storico, in quanto esemplata sul modello di Elettra, anche Omosia non sembra l'esito di una ricostruzione filologica. La stratigrafia tra le *Antichità romane* e il *Principe* produce una figura sinistra che trasmette al pubblico un forte monito pedagogico<sup>102</sup>. Pure quello di Giraldi è un rifacimento

<sup>99</sup> Martelli, invece, pur sottolineandone la ferocia, non manca di rappresentare le circostanze esterne che alimentano la follia di Tullia e spiegano il suo desiderio di rivalsa.

<sup>100</sup> Si consideri la nota riflessione sull'argomento che Giraldi formula nel *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*: «non è convenevole far venire in scena di Tragedia uomini né in tutto buoni, né in tutto rei che divengano infelici; perché non nasce da ciò né terrore né miseria: perché, se sono buoni e incorrono nelle miserie tragiche, ciò è giudicato sceleratezza; e se sono rei, non nasce indi né terrore né misericordia alcuna, perché pare cosa ragionevole e umana che gli scelerati patiscino delle loro sceleratezze la pena». Citiamo da GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*. «Giudizio» ed epistola latina, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, p. 98, §§ 12-18.

<sup>101</sup> Per Giraldi la sola via per raggiungere l'utile è rappresentata dall'onestà, come denunciano le Tavole degli argomenti dell'opera (p. 1933): «onesto è il fine proprio delle umane operazioni per conseguire la felicità» e «onore è il maggiore dei beni esteriori ed è il segno dell'opere virtuose [...]». Porsi per fine l'onore delle azioni virtuose è biasimevole, perché si dee preporre l'onesto, del quale è segno e premio l'onore».

<sup>102</sup> Per una panoramica ampia sulla questione, cfr. G. PEDULLÀ, *Contro il «Principe»*. Agostino Nifo e la nascita dell'anti-machiavellismo, Macerata, Quodlibet, in c.d.s..

articolato, giacché lo scrittore modula il suo personaggio seguendo un doppio binario: da un lato, il costante raffronto con Dionigi di Alicarnasso permette di amplificare la fisionomia sciagurata della protagonista; dall'altro, la confutazione esplicita di Machiavelli esibisce al lettore un preciso disegno etico, un esempio di ordine politico<sup>103</sup>. Il primo narratore della I deca, Quinto, dichiara sì che il tema precipuo degli *Ecatommiti* consiste nel «mantenimento delle repubbliche», questione assai cara a Machiavelli, ma sottolinea, di concerto, la rilevanza della «felicità civile» (I, 1, 2-3). Quest'ultima ispirazione si lega in-scindibilmente alla difesa delle istituzioni e dello *status quo*, aprendosi su un orizzonte del tutto alieno dalla speculazione machiavelliana: morale cristiana e politica si saldano sulla base degli ideali erasmiani e dei trattati umanistici *de principe*<sup>104</sup>. L'anti-machiavellismo di Giraldi si misura altresì nel giudizio sull'uomo, per Machiavelli naturalmente volto al male e al proprio utile<sup>105</sup>. La teoria aleggia in Martelli, che condanna i suoi personaggi a convivere con una spietata colpa ereditaria. Il destino determina a priori certe condotte, l'ambiente influenza fatalmente i protagonisti: Tullia risulta oppressa da un contesto familiare lugubre e dispotico, che la costringe a commettere vari delitti<sup>106</sup>. Per converso, Giraldi poggia le proprie

<sup>103</sup> Nella novellistica del Cinquecento l'«*exemplum* [...] tende a privilegiare, di contro al nucleo comico dell'imprevedibilità, quello epico-tragico della ripetibilità, della punizione o del sacrificio». Vd. R. BRAGANTINI, *La novella del Cinquecento. Rassegna di studi (1960-1980)*, «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 77-114: 111.

<sup>104</sup> S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

<sup>105</sup> Sul tema si vedano i recenti G. M. ANSELMINI, *Bene e male*, in *Enciclopedia machiavelliana*, I, pp. 158-61 e G. GIORGINI, *Uomini*, ivi, II, pp. 632-36.

<sup>106</sup> Una visione analoga è condivisa da Matteo Bandello, il quale «mostra di avere ben appreso la lezione machiavelliana: per il novelliere infatti, gli uomini sono “da la natura inclinati al mal oprare”, c'è dunque una zona oscura nell'animo umano che ci spinge verso il male, una malvagità

riflessioni sul libero arbitrio, sulla possibilità di operare sempre per il bene anche partendo da condizioni esterne svantaggiose. Dunque, lo scrittore negli *Ecatommiti* non si limita a rappresentare l'uomo per quello che è, in quanto la letteratura deve educare il lettore e incidere sulla sua vita.

La netta differenza tra le operazioni di Martelli e Giraldi si scorge pure nelle fonti impiegate: il primo è attento soprattutto alla riscrittura tragica di Sofocle, con riferimenti spesso isolati e poco approfonditi a Livio. Il secondo segue la versione estesa di Dionigi di Alicarnasso; inoltre, contesta certi presupposti machiavelliani, applicando gli assunti più celebri del *Principe* sino agli esiti estremi. La differente *dispositio* implica una caratterizzazione antitetica dei personaggi: Martelli, innestando la storia di Elettra su quella di Tullia, descrive una protagonista inquietante e violenta, ma, di concerto, debole e incompleta. Giraldi, che adotta la prospettiva delle *Antichità romane*, propone una figura volitiva e diabolica, pronta ad assumere l'iniziativa e a uccidere il padre.

In conclusione, Tullia sembra davvero un prodotto paradigmatico della polimorfia cinquecentesca: gli scrittori, benché i giudizi antichi risultino unanimi, sottopongono la sua parabola esistenziale a un riuso completo ed eterogeneo. Le caleidoscopiche sfaccettature assunte in Martelli e Giraldi sono frutto di un processo di diffrazione assai studiato, che può essere compreso soltanto come richiamo sapiente alla polise-mia della comunicazione letteraria.

\*\*\*

così radicata nella nostra natura da divenire inconscia e così potente da spingere l'uomo a un autolesionismo tanto assurdo da apparire folle». Si cita da G. FISSORE, *Un caso di follia: la novella II, 3 e altre follie*, in *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a cura di G.M. ANSELMINI ed E. MENETTI, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 99-127: 126-27.

MATTEO BOSISIO

L'articolo analizza la figura di Tullia minore, figlia del re di Roma Servio Tullio, in due opere cinquecentesche. Lodovico Martelli sceglie la donna quale protagonista della propria tragedia *Tullia*; Giovan Battista Giraldi Cinthio traspone le sue vicende all'interno di una novella degli *Ecatommiti* (VIII, 3). Il saggio segnala le differenti strategie di riuso impiegate, le varie fonti che sostanziano la caratterizzazione del personaggio e le ragioni della sua rilevanza culturale.

The article analyzes the figure of Tullia minore, daughter of the Roman king Servio Tullio, in two sixteenth-century works. Lodovico Martelli chooses the woman as the protagonist of his tragedy *Tullia*; Giovan Battista Giraldi Cinthio transposes Tullia's stories in a novella in the *Ecatommiti* (VIII, 3). The essay analyses the different strategies of literary elaboration used by the writers, the various sources that form Tullia's character and the reasons of her cultural relevance.

Articolo presentato in maggio 2018. Pubblicato *on line* in novembre 2018  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno IV, 2018  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2018.4.173-215



IRENE ROMERA PINTOR

PER UNA BIBLIOGRAFIA GIRALDIANA COMMENTATA

L'allestimento di una bibliografia, che si ponga a corredo e sussidio di studi su un singolo autore, non è un fatto banale o meccanico e impone scelte mirate, competenze specifiche sull'oggetto di studio e un preciso e meditato approccio metodologico.

Non a caso, nel 1998, avevo adoperato per il titolo del catalogo dedicato a Giraldo Cinthio il binomio «metodología y bibliografía»<sup>1</sup>, consapevole allora, come lo sono adesso, dell'impossibilità di affrontare uno studio su qualsiasi scrittore senza una sufficiente conoscenza complessiva di quanto noto della sua opera (e dei canali di diffusione di essa) e dei relativi contributi critici.

In un'epoca anteriore allo sviluppo delle risorse informatiche, il mio obiettivo era stato quello di mettere ordine nel materiale giraldiano – in quella fase scarsamente noto e studiato – rintracciando sistematicamente, con metodo tradizionale (ovvero con minuziose ricerche presso numerose biblioteche europee e americane), esemplari manoscritti e a stampa di ogni singola opera, nonché i saggi e gli articoli fino a quel momento dedicati allo scrittore ferrarese. È ovvio che la creazione di repertori digitali ha successivamente reso obsoleto que-

<sup>1</sup> I. ROMERA PINTOR, *Giraldo Cinthio: metodología y bibliografía*. Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor", 1998.

sto tipo di approccio, e d'altra parte il notevole incremento di edizioni e saggi critici su Giraldis registrato negli anni successivi ha imposto aggiornamenti, l'ultimo dei quali, a mia cura, proprio nel primo fascicolo di questa rivista<sup>2</sup>. In quella sede la bibliografia era presentata, fin da allora, come un *work in progress*, e tale, d'altra parte, deve essere inteso qualsiasi catalogo bibliografico suscettibile per sua natura di costante perfezionamento. Come già osservato in quell'occasione<sup>3</sup>, inoltre, l'organizzazione della bibliografia critica in più blocchi, suddivisi in varie partizioni tematiche, evidenziava i limiti derivanti dall'impossibilità di stabilire rigide barriere settoriali e dalla conseguente necessità di replicare in contesti diversi una stessa voce bibliografica (soprattutto vista la ricchezza e complessità dei contributi dell'ultimo ventennio).

Oggi, *vingt ans après*, per dirlo alla Dumas, esce a mia cura (presso la Fundación Updea) un aggiornato catalogo di bibliografia giraldiana<sup>4</sup>, i cui contenuti si pubblicano contestualmente nel sito *web* di questa stessa rivista, in sostituzione della bibliografia edita nel 2015.

L'impostazione, completamente rinnovata mediante la soppressione della partizione per settore di indagine, prevede la suddivisione in due blocchi principali: A. Bibliografia del *corpus* di opere giraldiane, che include pure edizioni moderne e traduzioni; B. Bibliografia della critica giraldiana. Nella riorganizzazione del materiale, fondata su un criterio di completezza e di sistematicità nel reperimento dei dati, ho prestato particolare attenzione all'esigenza di una facile consultazione. Tra l'altro circa settanta contributi (tra i quali alcuni tuttora in corso di stampa) si contano negli ultimi quattro anni, rendendo

<sup>2</sup> Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Bibliografía giraldiana*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 125-72.

<sup>3</sup> Ivi, p. 127.

<sup>4</sup> Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Bibliografía giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018.

significative e corpose le integrazioni (il catalogo è aggiornato all'ottobre del 2018), a conferma dell'urgenza di una riedizione.

Il *corpus* dell'opera giraldiana a stampa viene presentato in ordine cronologico, con una distinzione tra le opere edite nel Cinquecento e quelle edite (o riedite) in epoche successive, comprese le moderne edizioni critiche. L'elenco delle opere di cui si conservano manoscritti segue invece un ordine alfabetico. Per la bibliografica critica si osserva la sequenza cronologica delle pubblicazioni e, nel contesto di tale sequenza, è rispettato l'ordine alfabetico degli autori. Uno dei problemi di organizzazione dei dati ha riguardato i casi di fascicoli di riviste, volumi miscellanei, atti di convegni che accolgono al loro interno più contributi di interesse per la ricerca giraldiana. Per evitare fastidiose ripetizioni, si è preferito raggruppare sotto la voce principale (cioè sotto l'anno e il titolo della rivista o del volume), e secondo l'ordine di paginazione, tutti i contributi pubblicati in una stessa sede. Quello che segue è lo schema della nuova bibliografia aggiornata:

A. *Bibliografia del corpus giraldiano.*

1. Testi editi nel Cinquecento.
2. Opere rimaste inedite nel Cinquecento.
3. Edizioni dal XVII secolo.
4. Traduzioni.

B. *Bibliografia della critica giraldiana.*

1. Bibliografia critica.
2. Rivista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro».
3. Tesi dottorali, Tesi di laurea, *Trabajos de Fin de Grado (TFG)*, *Tesis de Máster*, *Mémoires*.
4. Convegni.
5. Sitografia

Occorre avvertire, tuttavia, che tale organizzazione di dati costituisce solo un punto di partenza, in vista di un approccio metodologico maggiormente in linea con le esigenze della ricerca e con le prospettive aperte dai progressi informatici<sup>5</sup>. In particolare la ricchezza della bibliografia critica, che copre un ampio arco cronologico (a partire dalla metà del XIX secolo) – e che tende a incrementarsi di anno in anno anche grazie a giornate di studio e convegni su tematiche pertinenti –, sollecita un catalogo ragionato. E pertanto la rassegna del materiale critico geraldiano dovrà presentarsi d’ora in avanti (verosimilmente a partire dagli aggiornamenti bibliografici relativi al 2019) come “Bibliografia critica commentata”, consentendo così agli studiosi di conoscere preventivamente i contenuti di ogni singolo contributo e di selezionare e organizzare agevolmente i dati della ricerca.

Le riviste *online* costituiscono, a tal fine, strumenti privilegiati, come è stato dimostrato da ricerche pionieristiche nel settore, che hanno evidenziato, però, anche l’importanza fondamentale di un lavoro di *équipe*<sup>6</sup>. Il progetto implica pertanto

<sup>5</sup> «No han pasado ni quince años y parece que hemos avanzando varios siglos», come ha osservato J. M. LUCÍA MEGÍAS, *Los nuevos filólogos del siglo XXI: la literatura medieval hispánica en la red*, in *Actas del XIII Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 al 19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, a cura di J. M. FRADEJAS RUEDA, D. DIETRICK SMITHBAUER, D. MARTÍN SANZ e M. J. DÍEZ GARRETAS, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, 2010, II, pp. 1233-54: 1234.

<sup>6</sup> In proposito rinvio a J. L. CANET, *Reflexiones sobre las humanidades digitales*, in *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, «Janus», anexo 1 (2014), pp. 11-20: 14: «¿Qué puedo extraer de mi experiencia y de otros casos similares en nuestro país? En primer lugar el auto-aprendizaje. Creo que los pioneros en las Humanidades digitales hemos tenido que ir avanzando individualmente, dedicando gran parte de nuestro tiempo al estudio de las tecnologías de la computación e intentando aplicarlas a nuestro propio ámbito de necesidades profesio-

non solo un'opportuna attenzione alle tecniche di allestimento di banche dati digitali (tenuto conto della pubblicazione della bibliografia sul sito *web* della rivista), ma anche l'auspicabile collaborazione di studiosi competenti.

Non è superfluo in proposito richiamare alla memoria quanto affermato proprio in apertura del primo numero di questa rivista, circa le potenzialità di un periodico fruibile liberamente in rete e capace non solo di «accogliere profili bio-bibliografici costantemente aggiornati» e banche-dati, ma anche di «favorire contatti, convogliare energie e interessi, divulgare in tempo reale le informazioni sullo stato della ricerca e su iniziative e progetti che in vario modo riguardano gli studi giraldiani e cinquecenteschi e la storia della letteratura e del teatro [...]»<sup>7</sup>.

Su quest'ultimo punto mi preme insistere, in quanto un fattivo apporto potrebbe provenire dalla stessa comunità di studiosi impegnati in ricerche nel medesimo settore, qualora si intensificasse la consuetudine di un diretto e immediato scambio di informazioni in merito alla avvenuta pubblicazione degli esiti di una ricerca. Purtroppo, a meno che non si

nales e investigaciones académicas. En segundo lugar, la necesidad, sobre todo en grandes proyectos, de trabajar en equipo, la interdisciplinariedad; lo normal ha sido incorporar a ingenieros y técnicos informáticos para el desarrollo de las propuestas. En mi caso, ha sido necesario encontrar un lenguaje comunicativo común, puesto que el licenciado en humanidades era, y creo que es, desconocedor de los términos usados en el ámbito de las nuevas tecnologías. En tercer lugar, que la evolución tecnológica avanza a velocidades impensables, mucho más rápida que en otros ámbitos del saber, por lo que estar al día de los progresos produce desánimo, al darse uno cuenta que lo que se está realizando puede estar obsoleto en un plazo muy breve de tiempo (incluso antes de terminarlo). Por tanto, se impone en este ámbito del conocimiento el aprendizaje continuo [...]».

<sup>7</sup> I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Presentazione*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 5-6: 6.

tratti di volumi monografici recensiti o promossi adeguatamente dalle stesse case editrici, o di riviste sottoposte all'indicizzazione da parte di motori di ricerca e banche-dati (come, ad esempio, quella di «Italinemo»), molti esiti scientifici, sia pure di grande rilievo (a volte solo perché affidati a sedi editoriali di minore risonanza, o semplicemente non divulgati in quanto tesi di laurea o di dottorato), rischiano di passare inosservati e di essere omessi nel contesto di un aggiornamento bibliografico.

A ciò si aggiunga la circostanza (non trascurabile sul piano pragmatico) che contributi riguardanti Giraldi si registrano spesso all'interno di volumi miscelanei – e talora con titoli che non rendono immediatamente percepibile il contenuto “giraldiano” –, sfuggendo così all'attenzione nel corso di uno spoglio bibliografico. E vanno considerati non solo i saggi in cui a Giraldi sia concesso uno spazio significativo (quando, ad esempio, la sua produzione venga citata in un contesto più vasto, o venga esaminata quale possibile fonte di opere italiane o straniere), ma anche quelli che, pur non facendo esplicito riferimento all'umanista ferrarese, forniscano elementi rilevanti per il progresso della stessa ricerca giraldiana (quando si tratti di definire, ad esempio, le linee di sviluppo di un genere letterario o di tracciare prospettive nuove nella ricostruzione storico-culturale di figure e ambienti del Rinascimento).

Quanto osservato può anche dare un'idea del tipo di impegno sostenuto finora (con un lavoro individuale e senza alcun supporto) per avere qualche garanzia di un aggiornamento bibliografico esaustivo. Pertanto, mentre risulta indispensabile la formazione di uno specifico gruppo di lavoro (che possa prendersi carico d'ora in avanti della gestione sistematica della bibliografia giraldiana e dell'elaborazione di *abstract*), altrettanto importante, come sopra accennato, appare la promozione di una più intensa collaborazione all'interno dell'ideale comunità di studiosi di Giraldi, affinché la compilazione della bi-

bliografia giraldiana si avvalga di notizie sempre aggiornate sullo stato della ricerca e delle novità editoriali.

Lo spirito di condivisione di progetti e interessi ha del resto animato fin dalla sua fondazione questa rivista, concepita come un laboratorio di ricerca<sup>8</sup> e pertanto aperta ad accogliere proposte, segnalazioni, nonché critiche costruttive nell'obiettivo di un costante perfezionamento.

\*\*\*

<sup>8</sup> Cfr. I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Gli studi "giraldiani" tra filologia e critica: un laboratorio di ricerca*, in *La Critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 23-26 ottobre 2017), Roma, Salerno Editrice, in c.d.s.

IRENE ROMERA PINTOR

Si presenta l'intera bibliografia giraldiana aggiornata.

We offer here the new entire bibliography of Giraldi, completed and up to date.

Articolo presentato in ottobre 2018. Pubblicato *on line* in novembre 2018  
© 2013 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 IV, 2018  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2018.4.217-224

GABRIELE FATTORINI

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO:  
SCENE DI TEATRO TRA LA FERRARA DI GIRALDI CINTHIO  
E LA SIENA MEDICEA DEGLI ACCADEMICI INTRONATI

Quando Giovan Battista Giraldi Cinthio – tra le righe del *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (1554) – scriveva che «dee [...] procurare il poeta di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentatione della favola, sia ella comica o tragica»<sup>1</sup>, le corti italiane

\* Molto tempo è passato dalla prima volta in cui ho avuto a che fare con la scena del Riccio per il teatro degli Intronati di Siena, compilando una scheda per il catalogo della mostra *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di una cultura architettonica* (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000, pp. 133-35). Torno sull'argomento con un contributo assai più ampio, stimolato dall'invito di Susanna Villari a intervenire sulle pagine di questa rivista. A lei dunque sono grato per questo, e anche per i molti suggerimenti giraldiani. Tengo inoltre a ringraziare, per l'aiuto fornito durante la ricerca e la redazione del testo: Alessandro Angelini, Francesco Caglioti, Keith Christiansen, Jamie Gabbarelli, Alessandro Leoncini, Annalisa Pezzo, Francis Rankine, Irene Romera Pintor, Lara Szypszak, Alessandra Tramontana.

<sup>1</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, ed. Venezia, Giolito, 1554, p. 277 (si cita da 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, p. 306).

GABRIELE 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.

stavano ormai facendo i conti con una nuova forma di teatro, in cui le scenografie avevano un ruolo fondamentale, tanto quanto il testo scritto e la capacità degli attori di recitarlo al meglio. Il tema è ben noto e merita riassumerlo attraverso un passo del fortunato saggio dedicato da Antonio Pinelli a *La bella Maniera*:

A partire dal Cinquecento il teatro diviene – e lo rimarrà a lungo – il luogo d’incontro più vitale di letteratura e arti visive. [...] La scena è il luogo dello scambio fra realtà e finzione e l’artista della Maniera si impegna a rendere questo intreccio una dialettica ininterrotta, all’insegna della sorpresa, del virtuosismo e del prodigio tecnico.

All’inizio del secolo un processo d’incubazione durato per qualche decennio trova un primo momento di sintesi in alcuni spettacoli memorabili, allestiti da pittori-architetti come Girolamo Genga, Baldassarre Peruzzi e lo stesso Raffaello. Si fonda un nuovo modo di essere del teatro, imperniato sulla scena illusionistica, che sovverte e unifica l’antica frammentazione spazio-temporale della scena del dramma sacro, disseminata in molteplici “luoghi deputati”, superando anche i primi, timidi tentativi umanistici di rievocazione archeologica dello spettacolo classico. Il nuovo scenario consente di unificare spazio e modi di fruizione della rappresentazione, avvalendosi delle risorse di una scienza prospettica sempre più smalzata e dell’apporto mimetico di tecniche e materiali effimeri. Stucco, tela, quinte “a mezzo rilievo”, cartapesta danno vita alle prospettive di città della “scena tragica” e della “scena comica” e ai paesaggi arcadici e fiabeschi di quella “satirica” e degli “intermezzi”<sup>2</sup>.

Nella consapevolezza di tutto ciò, ho scelto di muovere dalle scenografie progettate a Ferrara dal pittore e architetto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), per alcune imprese teatrali di Giovan Battista Giraldi Cinthio, e trattare quindi del teatro progettato dal pittore e architetto Bartolomeo Neroni detto il Riccio (Siena, documentato dal 1531-1571), in occasione della

<sup>2</sup> A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. 2003, p. 143).

visita di Cosimo de' Medici. Vedremo in seguito che, nonostante la distanza geografica tra le due città, tali argomenti ben si compensano, trovando un comune denominatore nel ruolo giocato dal senese Baldassarre Peruzzi, quanto all'elaborazione della scenografia teatrale del Cinquecento.

*Girolamo da Carpi: scene giraldiane*

Nella premessa dell'*Orbecche* si tiene a sottolineare che nel 1541 Giovan Battista Giraldo Cinthio volle tenere la prima della sua tragedia nella propria dimora ferrarese, di fronte a una platea illustre, che vedeva la presenza del duca Ercole II d'Este, insieme con i cardinali Benedetto Accolti e Giovanni Salviati. A ciò si aggiunge che l'attore protagonista fu Sebastiano Clarignano da Montefalco, le musiche furono composte da Alfonso della Viola e l'«architetto e il dipintore della scena» fu Girolamo da Carpi, ovvero quello che, scomparso Dosso Dossi entro il giugno del 1542, sarebbe divenuto il pittore per eccellenza della Ferrara estense (fig. 01)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «Fu rappresentata in Ferrara in casa dell'auttore l'anno MDXLI prima all'illustrissimo signore il signore Ercole II da Esti duca IIII di Ferrara, dopo a gl'illustrissimi e reverendissimi signori il signore cardinale di Ravenna, et il signore cardinale Salviati. La rappresentò maestro Sebastiano Clarignano da Montefalco. Fece la musica maestro Alfonso dalla Vivuola. Fu l'architetto et il dipintore della scena maestro Girolamo Carpi da Ferrara» (si cita da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459: 287; *L'editio princeps* è del 1543: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, In *Vinegia*, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1543). Vd. fig. 01, che riproduce la p. 5 dell'edizione del 1551: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. Il passo ovviamente è ben noto agli studi, fin da Girolamo Baruffaldi (*Vite de' pittori e scultori ferraresi* [1697-1722 circa], 2 vol., ed. Ferrara, Domenico Taddei, 1844-1846, I, p. 390). Sull'*Orbecche* e le sue edizioni mi limito a citare: N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica*

«Lieto uomo e nella conversazione molto dolce e piacevole, nel lavorare alquanto agiato e lungo», Girolamo da Carpi «fu di mezzana statura e si diletto oltre modo della musica [amava suonare il liuto] e dei piaceri amorosi più forse che non conviene»; così scrisse Giorgio Vasari, dichiarando tra l'altro di essere stato amico del pittore, nell'edizione giuntina delle *Vite* (1568)<sup>4</sup>. C'è dunque da chiedersi quanto il pittore – così come il restante pubblico – potesse entusiasinarsi di fronte alla macabra storia di Orbecche e di suo padre, il re di Persia Sulmone, che pure ottenne non poco successo. Se lo chiedeva, poco più di un secolo fa, anche Alessandro Serafini, in una monografia che sta a monte degli studi su Girolamo, e nella quale provava a immaginarsi come potesse apparire la perduta “scena” dell'*Orbecche*: una veduta di Susa, capitale di Persia, con edifici all'antica e uno spazio che si poteva riconoscere facilmente come il palazzo reale, e necessariamente corrispondeva col luogo dell'azione descritto nel prologo:

Vi troverete in uno instante in Susa,  
Città nobil di Persia, antica stanza  
Già di felici Re, com'or d'affanno

dell'«*Orbecche*» di Giambattista Giraldi Cinthio, «Biblioteca teatrale», 2 (1971), pp. 112-57; C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, Orbecche. Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62.

<sup>4</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, v, p. 419, nonché pp. 415-16 per l'amicizia con Girolamo e la sua dimestichezza con il liuto. Sulla vita vasariana di Girolamo da Carpi hanno scritto di recente Alessandra Pattanaro (*Vasari e Ferrara*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle «Vite» del 1550*. Atti del convegno [Firenze, 2012], a cura di B. AGOSTI, S. GINZBURG e A. NOVA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 131-46, in particolare pp. 138-40) e Carmelo Occhipinti (*Ligorio e Vasari. Sulla 'Pazienza' di Ercole II d'Este e su Girolamo da Carpi*, «Horti Hesperidum», VI, 1, 2016, pp. 203-38, in particolare pp. 203-09).

E di calamitadi è crudo albergo.  
[...] Ecco, quest'è l'ampia città reale,  
Questo è 'l real palazzo, anzi 'l ricetto  
Di morti, e di nefandi, e sozzi effetti  
E d'ogni sceleragine, ove l'ombra,  
E l'orribili Furie acerbo strazio  
Porranno in breve e lagrimevol morte<sup>5</sup>.

Nulla è arrivato a noi di quell'apparato, se non gli elogi dello stesso Giraldo Cinthio, che non esitò a parlare di «suntuosa e onorevole scena», ricordando che era stata allestita «non perdonando a spesa», grazie a un finanziamento dell'amico Girolamo Mario Contughi (un professore di latino, greco ed ebraico, che nel 1543 – come vedremo anche oltre – fece realizzare per la sua dimora ferrarese un magnificente portale in opera rustica disegnato da Girolamo da Carpi; fig. 32), e che appariva tanto «magnifica e reale», da potersi considerare come una scenografia esemplare per la tragedia<sup>6</sup>.

Pochi anni dopo, nel 1545, Girolamo da Carpi fu coinvolto in un'altra impresa teatrale di Giraldo Cinthio, l'*Egle*: una originalissima favola pastorale, in cui gli «dei silvestri» cerca-

<sup>5</sup> GIRALDI, *Orbecche*, vv. 63-76, nonché p. 288 («la scena è in Susa città real di Persia»); A. SERAFINI, *Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1915, pp. 228, 230-32, nonché SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche»*, pp. 122-24 (dove si sottolinea che la scenografia doveva prevedere anche una torre, come si intende dall'atto IV, e ci si sofferma alla nota 35 sull'uso ferrarese di recitare in dimore private) e F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldo "corago"*, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307, in particolare pp. 295-97.

<sup>6</sup> GIRALDI CINTHIO, *Discorso*, p. 306, richiamato in proposito da SERAFINI (*Girolamo da Carpi*, pp. 232-33 e nota 1) e SAVARESE (*Per un'analisi scenica dell'Orbecche*, p. 124, nota 6). Per il portale di casa Contughi: F. MATTEI, *Un inedito di Girolamo da Carpi: il portale di palazzo Contughi e l'introduzione dell'opera rustica a Ferrara (1543)*, «Annali di Architettura», 24 (2012), pp. 55-70.

vano senza successo di concupire le ninfe dei boschi. Finanziata dagli «scolari delle leggi», la «satira» fu rappresentata ancora una volta in casa dell'autore, il 24 febbraio e il 4 marzo, alla presenza del duca Ercole, accompagnato questa volta dal fratello, il cardinale Ippolito d'Este. Il ruolo di protagonista spettò nuovamente a Sebastiano Clarignano da Montefalco, mentre delle musiche si occupò Antonio del Cornetto; a Girolamo da Carpi toccò ancora il compito di architetto e pittore delle scene (fig. 02)<sup>7</sup>. Anche in questo caso la scenografia è perduta, ma possiamo facilmente supporre che Girolamo vi avesse immaginato un paesaggio boscoso, come quelli che piacevano a Dosso Dossi (che pure ebbe a che fare con le scenografie)<sup>8</sup>, dal momento che l'azione si svolgeva nelle «sel-

<sup>7</sup> «Fu rappresentata in casa dello auttore l'anno MDXLV una volta a XXIII di febraio, et un'altra a' III di marzo all'illustrissimo signore il signore Ercole II da Esti duca IIII, et all'illustrissimo e reverendissimo cardinale Hippolito il suo fratello. La rapresentò maestro Sebastiano Clarignano da Monte Falco. Fece la musica maestro Antonio dal Cornetto. Fu l'architetto et il pittore della scena maestro Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'università delli scolari delle leggi» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Egle*, s. l., s. d. [Venezia, Nicolò Boscarini, post marzo 1545?], p. 5. Cfr. l'edizione a cura di C. MOLINARI, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, pp. 881-967: 899 (si cita d'ora in avanti da quest'ultima edizione). Anche questo passo è noto agli studi fin da BARUFFALDI (*Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, p. 390). Sull'*Egle*: P. HORNE, *The Three Versions of Giovan Battista Giraldi's Satyr-play «Egle»*, «Italian Studies», 24 (1968), pp. 32-43; C. MOLINARI, *La vicenda redazionale dell' «Egle» di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, «Studi di Filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 295-343; R. DRUSI, *Sul Prologo dell' «Egle» di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 307-18.

<sup>8</sup> Nel giugno del 1541 Dosso Dossi e il fratello Battista ebbero un rimborso spese da Laura Dianti per avere fatto un viaggio a Venezia, dove avevano acquistato il materiale necessario «per dipingere le scene della comedia che fa fare sua signoria»; A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 vol., Cittadella, Bertinello, 1995, p. 170, n. 351 e nota 73. Trattandosi di una commedia, si dovrà escludere che gli acquisti dei Dossi potessero avere a che fare con la scena

ve dell'Arcadia» e prevedeva uno scenario totalmente diverso da quello di precedenti tragedie (non solo la città di Susa dell'*Orbecche*, ma anche quella di Damasco della successiva *Attile*), come esplicitato nel prologo:

in uno istante [il poeta]  
Ha fatto qui venir tutta l'Arcadia.  
Queste sono le selve e quei là i monti,  
I fiumi, e le città ch'ella in sé tiene  
Occupati vi son da queste selve.  
Trovando adunque ora il poeta nostro  
Circondato da boschi quel paese  
Ove vedeste già Susa, e Damasco,  
Et sé condotto, fuor d'ogni pensiero,  
Qui in un momento, con la grande Arcadia,  
Lasciato quel proposto ch'egli avea  
De lo rappresentar cose reali,  
Le ha differite a miglior tempo, et ora  
Deliberato ha di servire al luoco  
Et servare a Pomona la promessa.  
Dunque, per farvi fede oggi per sempre  
Che de la sua abbondanzia mai non scema  
La liberal natura alcuna parte  
Ora i Satir venir vi farà inanzi,  
Ch'accolti sono in un drappel nel bosco<sup>9</sup>.

A fronte di queste due attestazioni, Girolamo da Carpi emerge quale scenografo di fiducia di Giraldo Cinthio; dunque

dell'*Orbecche*, come ha invece proposto Amalia Mezzetti (*Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1977, p. 56).

<sup>9</sup> GIRALDI CINTHIO, *Egle*, vv. 125-144, pp. 903-04; si vedano anche SERAFINI, *Girolamo da Carpi*, pp. 235-37 e M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, non solo p. 190 (per il riferimento a parte del passo citato) e pp. 153-56 (per l'originalità dell'*Egle*), ma anche pp. 181-209 (per la fortuna ferrarese della scenografia pastorale).

pare verosimile che il pittore possa essere stato coinvolto dal letterato in altre messinscene dei suoi lavori teatrali, a partire dall'*Altile* e dalla relativa scena della città di Damasco che, insieme con la Susa dell'*Orbecche*, troviamo citata nella premessa dell'*Egle*. Si può semmai aggiungere che, a seguito di una lontana affermazione di Giuseppe Campori<sup>10</sup>, negli studi risuona talvolta che Girolamo avrebbe dipinto anche la scena degli *Antivalomeni*<sup>11</sup>: una ennesima tragedia, recitata nel 1548, in cui il letterato ferrarese narrò la cupa vicenda del destino della progenie del defunto re d'Inghilterra Loteringo e di quella del suo barone Nicio, infedele usurpatore del trono. Come dichiarato in apertura dell'*editio princeps*, risalente al 1583, «la scena è in Londra, città reale d'Inghilterra», e anche in questo caso il testo della tragedia accenna al luogo dell'azione – «Londra, | Che questa è quella eccelsa alma cittade, | In cui i Re potenti d'Inghilterra | Tengon felicemente il real seggio»<sup>12</sup>. Non c'è tuttavia nessuna premessa con informazioni sugli attori e gli autori della musica e delle scene. Dunque mancano evidenze per essere certi del coinvolgimento di Girolamo da

<sup>10</sup> G. CAMPORI, *Lettere di Cintio Gio. Battista Girdali*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», VIII (1876) pp. 273-85, in particolare p. 274: «l'*Egle* pastorale recitata due volte nel 1545 e gli *Antivalomeni* tragedia recitata nel 1548, ebbero la scena dipinta da Girolamo da Carpi; mentre a due altre tragedie dello stesso autore dipinsero la scena negli anni 1551 e 1561 Nicolò Roselli e Girolamo Bonaccioli». Campori non fornisce le fonti di queste notizie.

<sup>11</sup> Lo si dice per esempio in: L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *J.-B. Girdali 1504-1573*, Paris, Auguste Picard, 1920, p. 104, nota 3; M. MORRISON, *The tragedies of G. B. Girdali Cinthio. The transformation of narrative source into stage play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997, p. 220; G. B. GIRALDI CINTHIO, *Gli Antivalomeni: an Italian Renaissance Tragedy*, ed. a cura di P. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1999, pp. 3, 152.

<sup>12</sup> G.B. GIRALDI CINTHIO, *Gli Antivalomeni*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583, *Prologo*, vv. 21-24. Cito dall'ed. a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008.

Carpi nella progettazione di questa scenografia, e pare di intendere che possa esserci stato un equivoco a monte delle parole di Campori: egli, infatti, dimentica Girolamo quale autore della documentata scenografia dell'*Orbecche*, ma gli assegna quella degli *Antivalomeni*, oltre a quella dell'*Egle*<sup>13</sup>.

*Girolamo da Carpi e Giraldo Cinthio: ritratti*

Nel nome dell'*ut pictura poesis* e secondo una consuetudine cara alla corte ferrarese e quanto mai diffusa nell'Italia del Cinquecento, le relazioni tra i letterati e i pittori erano d'altronde abituali. Per Girolamo da Carpi lo fanno bene intendere gli eruditi soggetti allegorici e mitologici di un paio di bellissimi dipinti, di segno assolutamente raffaellesco e antiquario, che furono compiuti per gli Este ai tempi delle prime tragedie giraldiane e oggi si conservano nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda: *Occasione e Penitenza* (1541; fig. 03), e il *Ratto di Ganimede* (1544; fig. 04)<sup>14</sup>.

Mi pare inoltre che i vivi profili in cui Giraldo Cinthio appare ritratto nel frontespizio della più antica edizione dell'*Orbecche* (1543; fig. 06) e della raccolta di *Tragedie* date alle stampe a Venezia da Giulio Cesare Cagnacini (1583; fig. 07) abbiano un'aria di famiglia con quello di Girolamo da Carpi che compare nell'edizione Giuntina delle *Vite* vasariane (fig. 05): sintomo di gusti comuni e forse di un medesimo artefice

<sup>13</sup> Si veda *supra*, nota 10.

<sup>14</sup> Su questi eruditi dipinti ricordo le schede di Kirsten Faber e Gregor J. M. Weber (in *Il trionfo di Bacco. Capolavori della scuola ferrarese a Dresda 1480-1620*. Catalogo della mostra (Ferrara-Dresda, 2002-2003), a cura di G. J. M. WEBER, Torino, Allemandi, 2002, pp. 125-28, n. 21, pp. 135-37, n. 26), nonché S. PIERGUIDI, L'"Occasione" e la "Penitenza" di Girolamo da Carpi e la "Stanza della Pazienza" di Ercole II d'Este, «Schede umanistiche», 15 (2001), pp. 103-20, ed É. DE HALLEUX, Le "Kairos" de Girolamo da Carpi ou la fusion imagée des traditions grecques et latines, «Studiolo», 9 (2012), pp. 256-70.

e disegnatore, che tuttavia a me resta difficile credere Girolamo, contrariamente a quanto provava a ipotizzare Gustave Gruyer per le incisioni giraldiane<sup>15</sup>. Nei ritratti di Girolamo da Carpi, infatti, il protagonista appare sempre di tre quarti, mentre i netti profili di queste incisioni rimandano piuttosto al carattere delle medaglie, che tanto erano amate nella Ferrara estense e nelle altre corti d'Italia.

Comunque sia, Giraldo Cinthio fu ben consapevole dell'altissima levatura qualitativa delle prove di Girolamo da Carpi nel campo del ritratto, che avevano alle spalle una sapiente capacità di rielaborare i modelli illustri di Tiziano, Dosso e Parmigianino. Al letterato si devono tra l'altro le accuratissime descrizioni di due perduti ritratti dei duchi estensi, il defunto Alfonso I ed Ercole II:

questo volto d'Alfonso di color bruno, di ciera terribile e severa, con occhi vivi e con naso onestamente chinato giù in fondo, con barba e capegli canuti, i quali mostrano segni d'heroica fortezza, e animo costante, che tanto somiglia al duca vivo, fu per commissione del duca Ercole amorevol figliuolo ritratto co' suoi colori da Girolamo da Carpi ferrarese, degno d'esser paragonato a' pittori antichi, per rappresentare il martiale valor d'Alfonso, e la eccellente industria del pittore;

e quanto a Ercole

con nobilissima e generosa fronte, con real maestà di volto, e convenevole a tanto imperio, con occhi fra severità, e allegrezza rilucenti, dal medesimo Girolamo da Carpi nella istessa corte, è stato col pennello dalla viva effigie ritratto tanto simile al vero, che benché noi suoi famigliari habbiamo ognidi il vivo e vero principe innanzi agli occhi, e con lui favelliamo, guardiamo però questa

<sup>15</sup> G. GRUYER, *L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este*, 2 vol., Paris, Plon, 1897, II, pp. 345-346 nota 3; nonché A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, Bertinotto, 2000, p. 28 e nota 54.

honorata imagine di lui con tal piacere, che ci pare di vedere lui proprio, posto quasi a sedere in real seggio, che con grave e piacevole viso renda ragion a' suoi popoli<sup>16</sup>.

I caratteri di magnificente verosimiglianza esaltati in ciascuna *ekphrasis* ricorrono, nondimeno, nei più tipici ritratti di Girolamo da Carpi, come quello di un elegantissimo letterato con il suo cagnolino, conservato nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, che si deve datare nella seconda metà degli anni trenta e, come ha proposto Alessandra Pattanaro, potrebbe rappresentare Giovan Battista Giraldi Cinthio, data la somiglianza che pare di riconoscere con la più tarda incisione dell'*Orbecche*, dove la stempitura inizia a farsi più accentuata e il volto è ormai corrugato da qualche ruga (fig. 08)<sup>17</sup>.

*Il canone di Serlio e la tradizione di Peruzzi*

Nello stesso 1545 in cui a Ferrara si recitava l'*Egle* di Giraldi Cinthio, il bolognese Sebastiano Serlio, trasferitosi alla corte di Francesco I a Fontainebleau, dava alle stampe a Parigi il primo e il secondo dei suoi *Sette libri dell'architettura*: un'opera destinata a divenire il manuale per eccellenza dell'architettura della maniera. Proprio il secondo volume, dedicato alla prospettiva, conteneva – come ben noto – un *Trattato sopra le scene* nel quale l'autore, rifacendosi a Vitruvio, codificava tre tipologie. La scena comica ovviamente per la commedia

<sup>16</sup> G. GIRALDI, *Commentario delle cose di Ferrara et de principi da Este*, tradotto per L. Domenichi, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1556, pp. 138, 190; si veda pure PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 18-19, 51-52 (con l'ipotesi che il ritratto di Alfonso fosse «copia da un illustre modello tizianesco», al contrario di quello di Ercole).

<sup>17</sup> PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 78-79, 148, n. 13 e il confronto tra le fig. 36 e 37.

i casamenti della quale voglion essere di personagi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti, parassiti et altre simili persone; ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, né sia senza hostaria, et uno tempio vi è molto necessario (fig. 09).

#### Quella tragica per la tragedia:

li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personagi; per ciò che gli accenti amorosi e casi inopinati, morte violenti e crudeli (per quanto si lege nelle tragedie antiche, e anco nelle moderne) sonno sempre intervenute dentro le case de signori, duchi, o gran principi, imo di re, e perhò (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile (fig. 10).

#### E quella satirica per

rappresentar satyre, nelle quali se riprendono (anzi vero se mordeno) tutti coloro che licenciosamente vivono [...] personaggi che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica, perciò che Vitruvio trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori, e fontane, vuole anche che vi siano alcune campane alla rustica» (fig. 11)<sup>18</sup>.

Come accennato da Serafini, le scene di Girolamo da Carpi per la tragedia dell'*Orbecche* e la satira dell'*Egle*, già rispettavano questi canoni<sup>19</sup>.

Non sappiamo invece se queste scene fossero costituite da semplici fondali dipinti (come quello che Pellegrino da Udine doveva avere approntato proprio a Ferrara, per la prima della *Cassaria* di Ludovico Ariosto, recitata durante il carnevale del 1508)<sup>20</sup>, da allestimenti prospettici di rilievo assai più com-

<sup>18</sup> S. SERLIO, *Il primo libro d'architettura [...] Il secondo libro di prospettiva*, Paris, 1545, pp. 64v-73r, in particolare pp. 67r, 68r, 69v.

<sup>19</sup> Lo notava già SERAFINI, *Girolamo da Carpi*, p. 232, nota 1, p. 237, nota 1.

<sup>20</sup> La scena è descritta in una celebre lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este, inviata da Ferrara a Mantova l'8 marzo 1508: «quello che

plessi e realizzati in legno (come quelli descritti dal Serlio, che ricordava come «la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta» una «scena di legname» – o un «theatro» – che lui stesso aveva architettato verso il 1539 per palazzo da Porto a Vicenza ed è andata perduta)<sup>21</sup>, o unissero entrambe le soluzioni, come si usava da qualche tempo e pare verosimile. Nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara si conserva infatti il disegno di una scena prospettica del genere, raffigurante la piazza maggiore della città estense dipinta in un fondale e preceduta da due quinte architettoniche con edifici lignei di rilievo. Tanto malridotto che se ne riproduce sempre uno dei lucidi che ne è stato tratto (fig. 13), il disegno è stato datato intorno al 1550 e ricondotto nell'orbita di Girolamo da Carpi<sup>22</sup>. Una simile testimonianza induce dunque a credere che la scena allestita in

è stato il meglio in tutte queste feste et representatione, è stato la sena dove si sono representate, quale ha facto uno maestro Peregrino depintore sta col signore, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiese, torre, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese, quale non credo se guasti, ma che la salvarono per usarla del'altre fiatte»; M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 vol., Genève, Olschki, 1930-1931, II, pp. 83-84 doc. 138; trascritto in *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, I, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1977, pp. 413-14.

<sup>21</sup> SERLIO, *Il primo libro d'architettura [...] Il secondo libro di prospettiva*, p. 64v.

<sup>22</sup> Su questo disegno, reso noto da Donato Zaccarini (*Una scena cinquecentesca con la piazza di Ferrara*, «Bollettino statistico del Comune di Ferrara», 2° trimestre 1925, pp. v-viii), si veda L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 27-30, 56-57, note 81-83 (con ampia bibliografia) e più di recente L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI, n.s. I (2014), pp. 347-68, in particolare pp. 353-54, 366, fig. 3 (per la riproduzione di uno dei lucidi tratto dall'originale), ricordando che si è meritato una riproduzione a tutta pagina in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, VI, Firenze - Roma, Sansoni - Le Maschere, 1959, tav. LXXXVI (insieme con l'altro lucido tratto dall'originale).

casa di Giraldo Cinthio potesse prevedere le quinte fisse e il fondale dipinto, e ciò ben corrisponderebbe con le qualifiche di architetto e pittore riservate a Girolamo nelle premesse dell'*Orbecche* e dell'*Egle*<sup>23</sup>.

Si trattava comunque di precedenti fondamentali per gli straordinari teatri che Palladio e Vincenzo Scamozzi avrebbero allestito a Vicenza e a Sabbioneta negli ultimi decenni del secolo e che sono giunti fino a noi (il secondo purtroppo senza la scena originale). Precedenti che a loro volta avevano alle spalle quella passione per la prospettiva che fin dalla seconda metà del Quattrocento si era esaltata nei dipinti delle così dette “città ideali” e nei primi decenni del secolo successivo fu adattata alle esigenze del teatro all’antica da Girolamo Genga e Baldassarre Peruzzi<sup>24</sup>. Il senese progettò la celeberrima villa di Agostino Chigi a Roma, oggi nota con l’epiteto di Farnesina, con una pianta ad ali aggettanti, grazie alla quale l’edificio guardava verso il giardino, apparendo ai contemporanei come una «scaena pro comediis vel tragediis» (lo scriveva Egidio Gallo nel *De viridario Augustini Chigii* edito nel 1511), dove in-

<sup>23</sup> Mi pare difficilmente dimostrabile che in un paio di fogli di Girolamo da Carpi siano abbozzati alcuni dettagli di azioni sceniche dell'*Orbecche* (il coro delle donne di Susa) e dell'*Egle* (l’omaggio delle ninfe a Diana), come propone Gudrun Dauner (*La casa ferrarese come luogo teatrale nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 77-85, in particolare pp. 80-82, nonché pp. 84-85 per la proposta, assolutamente da verificare, del coinvolgimento di Girolamo da Carpi anche nella scena della *Cleopatra* di Giraldo Cinthio, allestita a Ferrara nel 1555).

<sup>24</sup> Questa continuità tra le “città ideali” quattrocentesche e le scene teatrali del Cinquecento – su cui scrisse un’apertura fondamentale Richard Krautheimer (*The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, «Gazette des Beaux Arts», XXXIII, 1948, pp. 327-46) – si coglieva bene alla recente mostra *La città ideale. L’utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello* (Urbino, 2012; catalogo a cura di A. MARCHI e M. R. VALAZZI, Milano, Electa, 2012, con una sostanziosa bibliografia alle spalle).

fatti, nel secondo decennio del Cinquecento, furono continuamente allestiti spettacoli teatrali<sup>25</sup>. Quanto a Baldassarre, Vasari esalta inoltre «la prospettiva ovvero scena d'una comedia» realizzata per il così detto teatro del Campidoglio, innalzato nel 1513 per i festeggiamenti della concessione della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici, fratello di Leone X: una scena «tanto bella che non è possibile immaginarsi più, perciò che la varietà e bella maniera de' casamenti, le diverse logge, la bizzarria delle porte e finestre, e l'altre cose che vi si videro d'architettura, furono tanto bene intese e di così straordinaria invenzione, che non si può dirne la millesima parte»<sup>26</sup>. Nel successivo 1514 Baldassarre allestì quindi la scenografia per la prima rappresentazione romana della *Calandria* del cardinal Bibbiena, ancor più celebrata da Vasari, e con la quale si usa mettere in rapporto spesso – senza alcuna certezza e a torto – un celebre foglio degli Uffizi, con il progetto di un scena prospettica con edifici romani (fig. 12)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Si veda per tutti R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, p. 43.

<sup>26</sup> VASARI, *Le Vite*, cit., IV, p. 320. Per il teatro del Campidoglio: F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di A. BRUSCHI, Milano, Il Polifilo, 1968.

<sup>27</sup> «E quando si recitò al detto papa Leone la Calandra, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva, che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra: et in queste sì fatte opere meritò tanto più lode quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie, e conseguentemente delle scene e prospettive, era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni; et o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime comedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose, et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accommodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di logge e d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima. Ordinò

Quella stessa commedia l'anno prima era stata recitata nel Palazzo Ducale di Urbino con un allestimento scenografico che si vuole progettato da Girolamo Genga, e fu attentamente descritto da Baldassarre Castiglione in una lettera inviata tra il 13 e il 21 febbraio 1513 a Ludovico di Canossa:

la scena poi era finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l'opere del stato d'Urbino, non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco, con historie bellissime, finte le finestre d'alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino et azzurro oltramarino, et in certi lochi, vetri finti di gioie, che parevano verissime: figure intorno tonde finte di marmo, colonnette lavorate. Saria longo a dire ogni cosa. Questo era quasi nel mezzo.

Da un de' capi era un arco triomphale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibil bene. Tra l'architravo et il vòlto dell'arco era finto di marmo, ma era pittura, la historia delli tre Horatii, bellissima. In due cappellette sopra li dui pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due Vittorie con trophèi in mano fatte di stucco. In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bello atto, che feria con una hasta un nudo che gli era a' piedi: dall'un canto e

egli similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva, e tutte l'altre cose che facevano di bisogno, con molto giudizio, essendosi, come ho detto, quasi perduto del tutto l'uso delle comedie; la quale maniera di spettacolo avanza, per mio credere, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro quanto si voglia magnifico e sontuoso»: VASARI, *Le Vite*, IV, pp. 322-23. Per il famosissimo disegno degli Uffizi, mi limito a ricordare: A. M. PETRIOLI TOFANI, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di H. MILLON e V. MAGNAGO LAMPUGNANI, Milano, Bompiani, 1994, p. 533, n. 167 (con bibliografia e la proposta di attribuzione a Vasari, immaginandolo un progetto per l'allestimento veneziano della *Talanta* del 1542); A. MARCHI, in *La città ideale*, pp. 288-89, n. 8.7.

dall'altro del cavallo erano dui come altaretti, sopra quali era a ciascuno un vaso di foco abundantissimo, che durò fin che durò la Comedia»<sup>28</sup>.

Con questi allestimenti nasceva la scena all'antica di rilievo e al senese Peruzzi, anche a seguito delle parole di Vasari, è comunemente riconosciuto un ruolo decisivo nell'invenzione della scenografia teatrale moderna<sup>29</sup>. In tal senso il suo soggiorno a Bologna, tra il 1521 e il 1523, non dovette mancare di avere effetti decisivi su Sebastiano Serlio e Girolamo da

<sup>28</sup> Sull'allestimento urbinato della *Calandria* resta fondamentale: F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 125-203 (in particolare pp. 197-99 per la trascrizione della celebre lettera di Baldassarre Castiglione da cui è tratta la citazione, trascritta in ultimo in B. CASTIGLIONE, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di G. LA ROCCA, A. STELLA e U. MORANDO, 3 vol., Torino, Einaudi, 2016, I, pp. 263-67, n. 269). Vasari (*Le Vite*, V, p. 348) scrisse che «fu anco particolarmente trattenuto il Genga dal detto Duca [Guidubaldo secondo di Urbino] per far scene et apparati di commedie, le quali, perché aveva bonissima intelligenza di prospettiva e gran principio di architettura, faceva molto mirabili e belli».

<sup>29</sup> Per alcune sintesi e l'ampia bibliografia su questo tema mi limito a citare: A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale* (1927, con edizioni successive fino al 1966), ed. italiana Roma, Bulzoni, 1971, in particolare pp. 87-91 (e dove è pure riprodotta, fig. 90, l'incisione della scena del Riccio per il teatro degli Intronati di Siena, della quale diremo); F. CRUCIANI, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 155-72; F. CRUCIANI, *Prospettive della scena: le «Bacchidi» del 1531*, in *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, a cura di F. CRUCIANI, «Biblioteca teatrale», 15-16 (1976), pp. 49-69; ZORZI, *Il teatro e la città*; RUFFINI, *Teatri prima del teatro*; A. PETRIOLI TOFANI, *La scena teatrale, in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, pp. 529-38; P. VENTRONE, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, in «Culture teatrali», 7/8 (2003), pp. 141-50; F. SERRAZANETTI, *Lo spazio prospettico e la sua rappresentazione nella definizione della scena teatrale*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 22 (2012), pp. 61-82, in particolare pp. 68-76.

Carpi<sup>30</sup>. In questa sede ho scelto comunque di rinunciare ad approfondire le questioni peruzziane e porre piuttosto attenzione su quanto seppe fare il migliore tra i seguaci senesi di Baldassare: quel Bartolomeo Neroni detto il Riccio che, ormai nella seconda metà del secolo, trasformò la trecentesca sala del consiglio del Palazzo Pubblico di Siena in un teatro moderno.

*Gli Accademici Intronati, Carlo V e Cosimo de' Medici*

Il 17 aprile 1555, dopo un assedio durato più di un anno, Siena si arrese alle truppe imperiali e medicee, ma la sua antica repubblica continuò a esistere, in un'area limitata intorno a Montalcino, fino al trattato di Cateau-Cambrésis, che il 3 aprile 1559 vide Enrico II di Francia e Filippo II di Spagna ratificare una pace che sanciva la fine non solo delle guerre d'Italia, ma anche della libertà senese. Soltanto a questo punto Cosimo de' Medici – che pure aveva preso possesso della città fin dall'estate del 1557, tramite il fidato governatore Angelo Niccolini – decise di fare un solenne ingresso a Siena, che tuttavia avrebbe necessitato di laboriosi preparativi, affinché l'illustrissimo ed eccellentissimo signore fosse accolto degnamente, con grandi onori e fastosi addobbi. Soltanto il 28 ottobre 1560 Cosimo sarebbe entrato in una Siena che cercava di riprendersi dai duri anni di guerra e, grazie all'impegno di quattro deputati sopra l'ornato, era stata ripulita dall'immondizia e aveva predisposto una serie di scenografici allestimenti di archi trionfali e apparati effimeri (fig. 14). Tutto ciò fu realizza-

<sup>30</sup> A rilevare le conseguenze del soggiorno peruzziano bolognese su Girolamo da Carpi fu Frederick Antal (*Observations on Girolamo da Carpi*, «The Art Bulletin», XXX (1948), pp. 81-103, in particolare pp. 85-86, nonché p. 90 per il riferimento alle scenografie dell'*Orbecche* e dell'*Eglè*) in un contributo che, per la prima volta, indicò le corrette coordinate lessicali del percorso artistico del pittore ferrarese.

to sotto la regia dell'architetto e scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati e del letterato Francesco Tommasi, come attesta Anton Francesco Cirni, nel fornire un'accurata descrizione del solenne ingresso di Cosimo<sup>31</sup>. Ai senesi più anziani, l'accoglienza al duca avrà certamente ricordato quella che la città aveva riservato all'imperatore Carlo V nel 1536, e anche allora – come dirò oltre – si era pensato di divertire l'illustre ospite con una commedia, ma lo spettacolo saltò. Così accadde pure per Cosimo: in chiusura del racconto, Cirni dice infat-

<sup>31</sup> A. F. CIRNI, *La reale entrata dell'eccellentissimo signor duca e duchessa di Fiorenza in Siena, con la significazione delle latine iscrizioni et alcuni sonetti*, Roma, Antonio Blado, 1560, in particolare p. 11: «tutti questi archi, e figure di rilievo, son state fatte dall'ingegniosissimo messer Bartolomeo Amannato architetto intelligente celebrato, e di molto merito. Le figure et iscrizioni per inventione di messer Francesco Tomasi persona di molto giuditio, dottrina e pratica, con altri belli ingegni». Dell'evento restano pure un racconto di Antonio Martellini (*La solenne entrata del lo illustrissimo, et eccellentissimo signore il signor duca di Fiorenza et Siena, fatta a XXVIII d'ottobre MDLX in Siena*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1560) e alcune note di Vincenzo Borghini (già edite in C. ACIDINI, *Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, «Paragone», XXIX, 345, 1978, pp. 3-26, in particolare pp. 17-20); per tutte queste fonti possiamo contare su recenti edizioni critiche pubblicate *online* nel 2010 da Charles Davis («Fontes», rispettivamente 48, 49 e 50). Per l'ingresso di Cosimo a Siena mi limito inoltre a ricordare: A. PELLEGRINI, *Per l'arrivo di Cosimo I a Siena (1560)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», X (1903), pp. 165-82; M. A. CEPPARI RIDOLFI, in *Siena 1600 circa*, pp. 123-25 (riedito in spagnolo in *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Catalogo della mostra, Siviglia, 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 312-15, n. 36). Quest'ultima ha il merito di segnalare i nomi dei vari maestri che furono coinvolti, oltre all'Ammannati, nel lavoro degli apparati; tra costoro vi furono il giovane scultore carrarese Andrea Calamech (nelle vesti di principale collaboratore di Ammannati e destinato a un'importante carriera messinese), il lapicida senese Bernardino di Giacomo, i pittori senesi Giomo del Sodoma, Lorenzo Rustici, Giovan Battista di Cristoforo, Sinolfo d'Andrea e quello fiorentino Francesco di Goro, gli intagliatori Teseo di Bartalino da Pienza e Benedetto da Montepulciano.

ti che a Siena si sarebbero volute «fare cose assai maggiori», e in particolare «caccie di tori con bellissime livree, comedie, feste e diversi altri giochi»<sup>32</sup>.

A Siena il teatro e le commedie godevano di buona fortuna da alcuni decenni, grazie alla passione e all'impegno di alcune accademie nate nella prima metà del secolo, prime tra tutte l'Accademia degli Intronati e la Congrega dei Rozzi: l'una raccoglieva i rappresentanti di un ceto alto e assai preparato intellettualmente, mentre l'altra aggregava popolari esponenti delle categorie artigianali<sup>33</sup>. Nati verso il 1525, gli Intronati ottennero il loro primo grande successo il 12 febbraio 1532, ultimo giorno di carnevale, recitando nella sala grande del consiglio del Palazzo Pubblico una commedia intitolata *G'Ingannati*, che avrebbe avuto enorme successo, tanto da rappresentare la fonte per la *Dodicesima notte* di William Shakespeare<sup>34</sup>, oltre che di una novella del nostro Giraldo Cinthio (*Ecatommitti*, v 8). La sala grande era parte di una monumentale costruzione in laterizio, che il Governo dei Nove iniziò a progettare nel 1327, accanto al Palazzo Pubblico e dietro la Torre del Mangia, dal lato di Salicotto, per ospitare ai piani inferiori le carceri e accogliere al piano superiore un vasto spazio adibito alle riunioni del consiglio generale della Repubblica, che sarebbe stato ultimato nella prima metà degli anni Quaranta, se nel 1345 vi si potevano realizzare pitture e

<sup>32</sup> CIRNI, *La reale entrata*, p. 11.

<sup>33</sup> Su questi temi restano fondamentali punti di partenza: C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, 2 vol., Firenze, Le Monnier, 1882; D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980; M. PIERI, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Bullettino Senese di Storia Patria», CXVIII-CXIX (2012), pp. 370-414.

<sup>34</sup> *G'Ingannati* (1532), ed. a cura di M. PIERI, Siena - Corazzano, Accademia degli Intronati - Titivillus, 2009, p. 29.

ornamenti<sup>35</sup>. L'idea di ricavarvi un palco teatrale per gli Accademici Intronati era emersa fin dal febbraio del 1530, durante i preparativi per l'arrivo a Siena di Carlo V, previsto per quell'anno. L'imperatore, tuttavia, fu costretto a rimandare il suo soggiorno all'aprile del 1536, quando fu solennemente accolto da una città che, per riceverlo degnamente, aveva approntato fastosi apparati e fatto affrescare a Domenico Beccafumi, in Palazzo Pubblico, il così detto ciclo del Concistoro, dove storie ed eroi dell'antichità si ergono ancora oggi a paladini dei più autentici valori repubblicani e civili. Il programma della visita prevedeva, tra l'altro, che Carlo V presenziasse alla recita dell'*Amor costante*, una commedia scritta appositamente da Alessandro Piccolomini (Siena, 1508-1579), intronato detto lo «Stordito», che avrebbe dovuto essere interpretata dagli Accademici Intronati, su un palco montato nella vecchia sala del Consiglio del Palazzo Pubblico. La scena prevedeva un semplice fondale che rappresentava una veduta di Pisa, la città in cui Piccolomini aveva ambientato la commedia. Il fondale dovette essere dipinto da Domenico Beccafumi e ne resta un'eccezionale testimonianza nel progetto di sua mano che appartenne a John Pope-Hennessy e del quale si ignora l'attuale ubicazione (fig. 15)<sup>36</sup>. Qualcosa, tuttavia, dovette andare storto e alla fine lo spettacolo non si tenne, con sicura delusione del Piccolomini e degli Intronati, che avevano pen-

<sup>35</sup> F. GABBRIELLI, *Prima del Teatro. Le prigioni, la sala del Consiglio e il fronte del palazzo Pubblico sulla piazza del Mercato*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena: dal Consiglio della campana al salone delle commedie*, a cura di L. VIGNI ed E. VIO, Pisa, Pacini, 2010, pp. 85-109; F. POZZI, *Le carceri e la sala grande del Consiglio. Origine e funzioni dalla costruzione alla caduta della Repubblica*, ivi, pp. 111-39.

<sup>36</sup> Per il disegno: M. MACCHERINI, *Domenico Beccafumi e l'«Amor Costante» di Alessandro Piccolomini*, «Prospettiva», 65 (1992), pp. 63-65 (con bibliografia). In seguito il foglio è passato all'asta di Christie's, *The Collections of The Late Sir John Wyndham Pope-Hennessy*, New York, Park Avenue, 10 gennaio 1996, lotto 14.

sato alla commedia come a un mezzo per ingraziarsi l'imperatore e celebrare l'alleanza tra senesi e spagnoli<sup>37</sup>.

D'altronde, nelle complesse vicende che condussero alla fine della Repubblica, gli Accademici Intronati e lo stesso Piccolomini (uno dei più affermati intellettuali della città e tra i più celebri commediografi del Cinquecento) si schierarono sempre dalla parte del più forte, prima Carlo V e poi Cosimo de' Medici, disdegnando la scelta dei loro concittadini che vollero ritirarsi dietro le mura di Montalcino per l'ultima strenua resistenza repubblicana. Risale all'agosto del 1559, pochi mesi dopo il trattato di Cateau-Cambrésis, un'*Orazione della pace agli Intronati Accademici*, che si assegna di norma ad Alessandro Piccolomini, ma fu in realtà lavoro collettivo degli Accademici, declamato dallo Scrupoloso intronato Giovanni Biringucci, nella quale si affermava come i senesi «di quali dispersi erano, e tra loro divisi, così di luogo come di mente, oggi riuniti e reintegrati si truovano», e per loro «miglior ministro [...] non poteva venir dal cielo che il gran Cosimo de' Medici, vero medico d'ogni mal nostro». Grazie a costui «s'abbino ora la pace a rimbellire e quasi resuscitare, come sono l'architettura, la scultura, la musica, l'agricoltura, la mer-

<sup>37</sup> Su questa vicenda e le sue profonde implicazioni politiche si può fare ancora riferimento a SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, cit., pp. 19-31, 46-66. Per Alessandro Piccolomini si vedano in ultimo: *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*. Atti del convegno (Parigi, 23-25 settembre 2010), a cura di M.-F. PIÉJUS, M. PLAISANCE e M. RESIDORI, Paris, Université Sorbonne, 2011; F. TOMASI, *Piccolomini Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2015, pp. 203-208. Per *L'Amor costante* (Venezia, Giovanni de' Farri e fratelli per Andrea Arrivabene, 1540/41) si può contare su una ristampa anastatica con prefazione di N. NEWBIGIN (Bologna, Forni, 1990).

catura e l'altre facultà così fatte», mentre gli Accademici Intronati «più liberi possino produrre felici parti di rime, di prose»<sup>38</sup>.

Non sorprende allora che gli Intronati scegliessero di partecipare attivamente agli onori che Siena avrebbe riservato al suo nuovo signore, in occasione della sua prima e solenne visita in città. Come avvenuto per Carlo V, il progetto prevedeva di mettere in scena una commedia che, tra un sorriso e un diletto, fosse un palese omaggio a Cosimo. Ancora una volta si scelse come teatro l'antica sala del Consiglio, e gli Accademici, non è chiaro se sotto la guida di Alessandro Piccolomini, si misero al lavoro per scrivere collettivamente il testo di una commedia che sarebbe stata intitolata l'*Ortensio*. Cosimo fu accolto a Siena, dopo lunghi preparativi, il 28 ottobre 1560 e si trattenne in città per qualche giorno, senza tuttavia poter assistere alla recita. Gli Intronati e la scena non dovevano essere pronti, ma lo sarebbero stati pochi mesi dopo, quando il futuro granduca, passando da Siena al rientro da Roma, poté assistere all'*Ortensio*. Era il 26 gennaio 1561 e l'antica sala del Consiglio era stata ormai ridotta a teatro, grazie a uno spettacolare palcoscenico progettato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio<sup>39</sup>. Sulla scia degli straordinari esempi di Lorenzo di

<sup>38</sup> Cito per comodità da G. CATONI, *Le palestre dei nobili intelletti. Cultura accademica e pratiche giocose nella Siena medicea*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. ASCHERI, Siena - Cinisello Balsamo, Monte dei Paschi di Siena-Amilcare Pizzi, 1996, pp. 130-69, in particolare pp. 133-34, tenendo a ricordare le precisazioni di Laura Riccò (*La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 111-12, nota 94) in merito alla responsabilità collettiva di uno scritto generalmente riferito ad Alessandro Piccolomini fin dalla trascrizione conservata nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena [d'ora in poi BCI], ms. C.IV.4, cc. 228r-241v.

<sup>39</sup> La data della rappresentazione si ricava dal titolo dell'*editio princeps* della commedia: *L'Hortensio, comedia de gl'Accademici Intronati, rappresentata in Siena alla presenza del serenissimo Gran Duca di Toscana, il dì XXVI di gennaio MDLX, quando visitò la prima volta quella città [sic]*, Siena, Luca Bonetti, 1571.

Pietro detto il Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, Bartolomeo era l'ultimo grande interprete di una figura di artista eclettico – architetto, pittore e scultore – cara alla scuola senese. Nato intorno al 1505-1510, il Riccio iniziò la sua carriera verso il 1530, come miniatore e pittore, muovendo dalla lezione di Peruzzi e Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. Verso la metà del secolo – con la scomparsa dei maggiori artisti senesi, compreso Domenico Beccafumi – Bartolomeo sarebbe divenuto il principale maestro della città, presentandosi come erede di Peruzzi e del Sodoma, rispettivamente nel campo dell'architettura e della pittura, in una Siena che, dopo un lungo assedio, nel 1555 sarebbe stata conquistata dalle truppe imperiali e fiorentine. Bartolomeo scelse così di trasferirsi a Lucca, dove la sua famiglia risulta vivere nel 1556; le relazioni con Siena, in realtà non sarebbero state interrotte, soltanto nel 1567 avrebbe deciso di rientrare definitivamente in patria, e qui sarebbe morto pochi anni dopo, nel 1571. Tra le maggiori imprese del maestro, si ricordano negli anni Trenta una serie di codici miniati per l'abbazia olivetana ligure di Finalpia, la decorazione della perduta cappella dei Santi Quattro Coronati nel Duomo di Siena (ne restano frammenti nel Museo dell'Opera del Duo-

Pochi giorni dopo Ridolfo Conegrani, ambasciatore ferrarese in Toscana, avrebbe scritto della rappresentazione in una lettera del 30 gennaio 1561, segnalata da Conor Fahy (*Women and Italian Cinquecento literary academies*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. PANIZZA, Oxford, Legenda, 2000, pp. 438-52 in particolare, p. 449, nota 11). Per l'*Ortensio*, con riferimento pure ai tempi della sua messa in scena e al dibattito sul coinvolgimento di Alessandro Piccolomini nella sua scrittura, rimando a: SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, pp. 138-60; F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, «Quaderni di teatro», V (1982), 18, pp. 201-11; RICCÒ, *La «miniera» accademica*, pp. 91-116; B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Alessandro Piccolomini et les "Intronati": L'«Ortensio», l'accomplissement d'une tradition*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579)*, pp. 189-96.

mo) e alcuni affreschi nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, quindi i progetti elaborati nel prosieguo della carriera per alcuni eminenti palazzi privati di Siena (dei quali diremo) e per il coro dell'abside del Duomo (che impegnò la sua ultima attività), oltre a quello per il teatro degli Intronati, emblematico delle competenze prospettiche frutto della formazione peruzziana. Per questa impresa, evidentemente, egli dovette tornare per qualche tempo in una Siena ormai medicea, e interrompere il soggiorno a Lucca. In tal senso è significativo che l'11 gennaio 1561 la compagnia senese della Trinità cercasse di riprendere i rapporti con il Riccio, per fargli completare la decorazione del proprio oratorio, per la quale si era impegnato nel 1542, e che tuttavia non avrebbe mai eseguito<sup>40</sup>.

A dare conto del linguaggio figurativo del Riccio e dei suoi modelli prediletti, approfittando non di meno per aggiungere

<sup>40</sup> Su Bartolomeo Neroni detto il Riccio, mi limito a citare: A. CORNICI, in *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*. Catalogo della mostra (Siena, 1980), a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Roma, De Luca, 1980, pp. 27-47 (in particolare p. 33 per la notizia dell'11 gennaio 1561); A. DE MARCHI, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*. Catalogo della mostra (Siena, 1988), a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Firenze, SPES, 1988, pp. 147-69 (ove è peraltro riprodotto a p. 151 il disegno con la *Visitazione* del Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, che ben testimonia la passione del Riccio per scenografici allestimenti prospettici), e in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, Electa, 1990, pp. 366-75, 516-17; M. MUSSOLIN, *Neroni Bartolomeo (detto il Riccio)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2013, pp. 282-86; *Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, a cura di G. FATTORINI e L. MARTINI, in *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*. Catalogo della mostra (Montepulciano, Pienza, San Quirico d'Orcia, 18 marzo - 30 giugno 2017), a cura di A. ANGELINI *et al.*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 110-233 *passim* (all'interno G. FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, pp. 112-36, in particolare pp. 126, 135, nota 47 per la vicenda della compagnia della Trinità e relativa bibliografia).

qualche dato in più alla sua carriera, mi limito qui a illustrare il noto affresco con la *Samaritana al pozzo* dipinto per il convento di San Girolamo in Campansi a Siena verso la metà degli anni Trenta (fig. 27). È un esempio del momento di maggiore fedeltà peruzziana del maestro, che avrebbe adottato la medesima composizione in una delle storiette di un gradino passato di recente sul mercato antiquario, da datare a tempi vicini alla scena per l'*Ortensio* (fig. 30a-c)<sup>41</sup>. Alle accensioni cromatiche e alla passione antiquaria della gioventù, il Riccio preferisce quel lessico più devoto, che contraddistingue le opere della sua tarda attività. La resa del paesaggio – sia nella *Samaritana al pozzo*, che nel *Noli me tangere* – si fa più naturale, mentre gli allestimenti degli episodi di *Santa Caterina davanti al papa* e della *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, ricordano le ottime competenze prospettiche di Bartolomeo, che emergono pure nel motivo dei *Santi* inseriti entro nicchie: una soluzione cara a Domenico Beccafumi (esemplari in tal senso gli *Evangelisti* del Duomo di Pisa), ma interpretata senza le eccentriche accensioni di quest'ultimo.

L'altro maestro chiave per il Riccio fu il Sodoma, di cui Bartolomeo sposò tra l'altro la figlia Faustina ed ereditò la bottega. Molto è stato scritto sulla dipendenza del linguaggio del Neroni da quello del suocero, e in proposito mi limito solo ad aggiungere un confronto tra la *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso* dipinta dal Sodoma per il vescovo di Avila Alvaro de Mendoza e destinata a fare da retablo nella Capilla de El Salvador di Úbeda (ora A Estrada, Fundación Casa Ducal de Medinaceli) (fig. 28) e un'incisione di Mario Cartaro, datata 1564, che ci attesta una variante su quel tema ideata dal

<sup>41</sup> Il gradino è stato schedato da Marco Ciampolini, in PANDOLFINI, *Importanti dipinti antichi*, catalogo dell'asta, Firenze, 17 novembre 2015, lotto 209.

Riccio, in cui la santa allarga le braccia e si volta verso l'angelo che le reca il calice eucaristico (fig. 29)<sup>42</sup>.

*Il «palco» degli Intronati per la recita dell'«Ortensio»*

Oggi non resta nulla che ci lasci immaginare cosa fosse la sala del Consiglio generale del Palazzo Pubblico di Siena; c'è da credere che non vi mancassero affreschi trecenteschi e quattrocenteschi, dedicati per lo più a temi civili e politici, dato che si trattava di uno dei luoghi simbolo dell'antica Repubblica. Il suo valore civico, tuttavia, cominciò a venire meno fin dalla prima metà del Cinquecento, se fu qui che nel carnevale del 1516 gli universitari senesi recitarono una commedia di Giovanni Antonio Lappoli detto il Pollastra intitolata il *Parthenio*; poi, nel 1530, si pensò di allestire in quella sala un palco teatrale in previsione della venuta di Carlo V: un destino che andò a compiersi definitivamente con il passaggio di Siena ai Medici e ancora perdura. Quello spazio è infatti occupato dall'ottocentesco teatro dei Rinnovati (fig. 38): erede di quello che nei secoli precedenti era appartenuto agli Intronati e aveva conosciuto più volte ristrutturazioni e ammodernamenti<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Per l'incisione di Cartaro, già nota a Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, [ante 1835], Siena, BCI, mss. L. II. 1-13, ed. anastatica, 13 vol., Firenze, SPES, 1976, VI, p. 804): A. CATTANEO, *Mario Cartaro: catalogo delle incisioni*, «Grafica d'arte», 41 (2000), pp. 6-14, in particolare n. 33. Sul dipinto spagnolo del Sodoma rimando a FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma*, pp. 125, 127, n. 20.

<sup>43</sup> Sul teatro dei Rinnovati si veda adesso: *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, dove Letizia Galli (*Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*), pp. 159-85, in particolare pp. 159-61) si è occupata dei temi che qui interessano, equivocando tuttavia il giorno di inaugurazione del teatro con il 28 ottobre 1560, primo ingresso di Cosimo a Siena (sulla scorta di A. PROVEDI, *Relazione delle pubbliche feste date in Siena negli ultimi cinque secoli*, Siena, Bindi, 1791, p. 65), e ricordando la recita del *Parthenio* tenuta nel 1516 nella «sala de' magnifici signori», che

All'origine della storia vi furono le recite intronate degli anni Trenta del Cinquecento e soprattutto l'*Ortensio*, rappresentato per Cosimo nel gennaio del 1561. Fu allora, infatti, che il palcoscenico ebbe una sistemazione che avrebbe conservato per quasi un secolo. Sulla vicenda possiamo saperne di più grazie a una serie di deliberazioni, per lo più inedite, della Balìa: il vecchio organo esecutivo della Repubblica senese che, nella Siena medicea, necessitava di sottoporre le sue disposizioni all'approvazione del governatore di Cosimo. Veniamo così a sapere che, fin dal 10 giugno del 1559, il governatore Angelo Niccolini, aveva approvato che la sala del consiglio fosse concessa all'Accademia degli Intronati «per la primia occasione che disegnino di far commedia»<sup>44</sup>. C'è da credere che anche questo fosse un argomento di cui parlare, quando l'intronato Lorenzo Griffoli, il 30 agosto 1559, fu autorizzato dalla Balìa ad andare a Firenze per incontrare Cosimo de' Medici «a nome dell'Accademia dell'Intronati»<sup>45</sup>. Si

Giuliano Catoni (*Il carnevale degli scolari. Feste e spettacoli degli studenti senesi dal XVI al XVIII secolo*, in *Scritti per Mario Delle Piane*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1986, pp. 23-26) identificava nella sala del Consiglio; per il *Parthenio*: L. G. CLUBB - R. BLACK, *Romance and Aretine Humanism in Sienese comedy, 1516: Pollastra's «Parthenio» at the Studio di Siena*, Firenze, La Nuova Italia, 1993. Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica*, VI, p. 741) sosteneva che il Riccio ridusse a teatro il salone «con farvi il palco scenico e le loggie per le persone distinte, lasciando in essere la bellissima e ricchissima travatura, che le memorie patrie ci dicono essere una vera meraviglia, e che fu disfatta nell'anno 1647 sopra notato».

<sup>44</sup> Appendice, doc. 1.

<sup>45</sup> Appendice, doc. 2. Questa notizia, insieme con quelle trascritte in appendice, doc. 3 e 6), era nota a Florindo Cerreta (*La prima recita dell'Ortensio*, pp. 203-204) grazie a una trascrizione settecentesca. Lorenzo Griffoli, che tra gli Intronati portava il nome del «Testareccio» (*Catalogo de' nomi e cognomi propri e nomi accademici degl'Intronati [...] posti per ordine d'antianità (Zucchino 4° che fu già primo)*, Siena, BCI, ms. Y.I.7, c. 13, sotto l'anno 1557, nonché L. SBARAGLI, I "Tabelloni" degli Intronati, «Bullettino Senese di Storia Patria», XX (1942), pp. 177-213, 238-67, in particolare

dovette attendere più di un anno perché, a fine settembre del 1560, la Balìa incaricasse i suoi quattro «negozianti» di parlare con il governatore mediceo, in merito al palco da allestire a spese pubbliche nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Intronati<sup>46</sup>. Siena stava preparando l'accoglienza per Cosimo, che sarebbe entrato solennemente in città di lì a un mese; gli artigiani erano indaffarati con le opere richieste dai «quattro sopra l'ornato» (cioè la commissione incaricata di fare ripulire la città e allestire gli apparati effimeri) e per gli accademici il tempo stringeva<sup>47</sup>.

La decisione definitiva giunse solo il 23 ottobre, quando la Balìa incaricò i «quattro di Biccherna» (altro ufficio dell'antico stato senese) di fare allestire, a spese pubbliche, il teatro di legno nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati in onore di Cosimo de' Medici, trattando in merito con gli stessi Intronati, tenendo la contabilità dell'impresa e aggiornando la Balìa sui relativi preventivi dei lavori<sup>48</sup>. Tuttavia c'era ancora da in-

p. 193), era già stato inviato pochi mesi prima come ambasciatore a Firenze: «Martedì a li xx di giugno [1559] [in margine «Messer Laurentio Griffoli ambasciatore a Fiorenza per San Giovanni»]. Li magnifici signori officiali di Balìa, a suon di campana, costituirono procuratore e mandatario il magnifico messer Laurentio Griffoli lor secretario ad andare in questa festa di San Giovanni a Fiorenza, all'illustrissimo et eccellentissimo signor duca nostro signore, a recognoscere sua eccellenza illustrissima per vero signore nostro e della città e di tutto lo stato senese, et offerirli i debiti censi, dandoli in ciò il pieno mandato del tenor che si de' l'anno passato a ser Lattantio Girolami lor notario mandato a simile effetto. Et commerseno farsi decreto al depositario generale messer Ambrogio Spannocchi che paghi al detto messer Laurentio scudi quaranta d'oro, de' quali 25 servino alla spiditione de' detti censi e quindici per conto di detta sua andata»; Archivio di Stato di Siena, *Balia*, 170, cc. 81v-82r.

<sup>46</sup> Appendice, doc. 3.

<sup>47</sup> Per questi preparativi rimando alla bibliografia citata *supra*, nota 31.

<sup>48</sup> Appendice, doc. 4.

dividuare chi avrebbe fatto quel palco, e pochi giorni dopo, il 26 ottobre, la Balìa deliberò che i suoi «negozianti» parlassero della cosa con il governatore<sup>49</sup>. Cosimo sarebbe entrato a Siena il 28 ottobre, dunque è facile capire che non poté assistere a nessuna commedia, perché il palcoscenico ancora non esisteva.

Tuttavia, fin da allora, dovette esserci la certezza che presto il duca sarebbe tornato e gli Intronati avrebbero potuto allietarlo con il loro spettacolo. Fin dal 4 novembre, Ambrogio Spannocchi, in veste di depositario dei denari pubblici, fu autorizzato a pagare 20 scudi ai «quattro di Biccherna» per le spese del palco<sup>50</sup>, e alla metà del mese gli Intronati ebbero a disposizione la stanza riservata usualmente al musico di palazzo Simone, per «mettervi alcune robbe che hanno a servire alla commedia da farsi ne la sala grande del detto palazzo»<sup>51</sup>. I lavori per il teatro dovevano procedere rapidamente, e gli Intronati volevano fare le cose in grande, senza guardare troppo alle spese; così, al passaggio tra novembre e dicembre, constatato l'aumento dei costi, la Balìa decise di inviare due rappresentanti, nelle persone di Aurelio Manni e Adriano Saracini, a informare il governatore della cosa e chiedere un sostegno finanziario<sup>52</sup>. Non sappiamo come sia andata a finire quella discussione; certo è che il teatro fu completato e il 26 gennaio Cosimo de' Medici vide gli Intronati recitare l'*Ortensio*<sup>53</sup>. Pochi giorni dopo, il 29 gennaio, la Balìa fece mettere a uscita di Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, quaranta scudi d'oro, «pagati all'Intronati per il contrapalco de la scena de la sala del Consiglio», oltre a quattro

<sup>49</sup> Appendice, doc. 5.

<sup>50</sup> Appendice, doc. 6.

<sup>51</sup> Appendice, doc. 7.

<sup>52</sup> Appendice, doc. 8.

<sup>53</sup> Per la data di rappresentazione si veda *supra*, nota 39.

scudi pagati a Giovan Battista Tommasi, per essere andato a incontrare Cosimo de' Medici al rientro da Roma<sup>54</sup>.

Il duca dovette divertirsi non poco, perché quella commedia avrebbe avuto un rapido successo presso le corti italiane, e Cosimo sarà rimasto assai soddisfatto, anche perché alcuni dialoghi riservavano deferenti omaggi nei suoi confronti, a partire dal prologo, dove la figura della Commedia, disputando con la Tragedia, presentava così la trama e il luogo dell'azione cui faceva riferimento la scenografia:

Il nome della commedia è l'Hortentio [*sic*], dipendendo da questa persona il nodo di tutta la favola. Questa città, che vedete, è Siena stessa [...] E se vi paresse più bella del solito, non ve ne maravigliate, perché gli Intronati l'hanno così fatta adornare, mossi dalla certa speranza, che tengono, che ella sotto così felice governo habbia ogni giorno a crescere in bellezza e in dignità. Questa casa è d'uno Anselmo Paparoni, padre d'una Leonida. Quella è d'un Nastagio Saladori siciliano. In quell'altra habita una Virginia, la quale in habito di maschio è chiamato Hortensio, e da lei, che già viene fuore co' la sua balia, intenderete gran parte dell'argomento<sup>55</sup>.

Oppure nel primo atto il giovane Leandro affermava:

Et arrivato che fu in Siena, trovai che le miserie infinite, che haveva patite molti anni questa città, erano state tolte via dalla bontà e giusto governo di questo felicissimo principe, anzi rivolte in altrettante allegrezze, con ferma speranza della maggior felicità in che ella si sia mai ritrovata<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Appendice, doc. 9.

<sup>55</sup> *L'Hortensio*, p. 22, richiamato di recente in proposito pure da Luciana Miotto (*La scène de «L'Ortensio» de Bartolomeo Neroni dit Riccio, peintre et architecte*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579)*, pp. 197-213, in particolare pp. 198, 199, nota 7, p. 204).

<sup>56</sup> *L'Hortensio*, p. 31.

Ad ascoltare queste parole, oltre al seguito del duca, ci sarà stata l'*élite* culturale senese, accolta in un vero e proprio teatro, che, oltre alla scena, doveva prevedere palchi in forma di gradinate alle pareti. Lo intendiamo dal fatto che, alcuni mesi dopo, il 18 maggio, i «quattro sopra l'ornato» facevano rivedere la contabilità del maestro di legname Teseo di Bartalino da Pienza, quanto ai legnami che aveva avuto dai «quattro sopra l'ornato», per «valersene ne i palchi fatti nella sala del consiglio, dove la Achademia delli Intronati recitorno una loro commedia a sua eccellenza illustrissima»; c'era da verificare se quel legname era stato restituito intatto, o verificare e contabilizzare a suo carico eventuali danni<sup>57</sup>. Pare dunque di capire che in questo caso si trattò di palchi effimeri per gli spettatori, costruiti forse col legname avanzato dagli apparati che l'«ornato» aveva fatto allestire per l'ingresso di Cosimo del 28 ottobre 1560. Certo è che la sala fu utilizzata da allora come teatro, e il palcoscenico fu conservato fino al 1647, «quando fu disfatto per farvene uno nuovo (essendo quello molto vecchio), come si è fatto per beneficenza del serenissimo prencipe Mattias di Toscana, che vi fece recitare in musica la *Datira*»; lo attesta l'erudito Isidoro Ugurgieri Azzolini, che conosceva bene anche la versione precedente del teatro e sapeva chi lo aveva progettato<sup>58</sup>.

*Un'incisione del «palco» degli Intronati: Andrea Andreani, Girolamo Bolsi e il Riccio*

Ugurgieri Azzolini accenna al rinnovamento seicentesco del teatro senese, tracciando un profilo di Bartolomeo Neroni

<sup>57</sup> Appendice, doc. 10.

<sup>58</sup> I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato*, 2 vol., Pistoia, Pier Antonio Fortunati, 1649, II, p. 358. Per il dramma recitato all'apertura del rinnovato teatro di Mattias de' Medici: T. CHIRICO, «*La Datira*»: un dramma ritrovato di Giulio Rospigliosi, «*Rivista italiana di musicologia*», XLVII (2012), pp. 61-81.

detto il Riccio in cui, dopo avere elencato un buon numero di dipinti dovuti alla sua mano, afferma che se

valse tanto nella pittura, non fu meno eccellente nell'architettura, come dimostrò nel superbo proscenio che dirizzò nel salone delle commedie della nostra città, quando alla presenza di Cosimo I, gran duca di Toscana, si recitò da gli Accademici Intronati la commedia intitolata l'Hortenzio, il quale fu publicato in intaglio da Andrea Andreani mantovano. E perché di questi intagli se ne trovano pochissimi, ed il proscenio è stato disfatto nel 1647 [...], acciò si sappia più facilmente la bellezza del proscenio, e la virtù del Riccio, vogliamo addurre la dedicatoria dell'Andreani stampata sotto all'intaglio del proscenio.

*All'honorato signor Scipione Bargagli nobile sanese*

*Andrea Andreani Mantovano*

*Io mi son fatto certo a credere che, sicome la commedia dell'Hortenzio degli Accademici Intronati è piaciuta, e piace agli intendenti di poesia, parimente debba riuscir caro sempre mai a chiunque intende di prospettiva il proscenio dov'ella fu mirabilissimamente rappresentata al gran duca Cosimo in Siena. Quando non fu agevol cosa a discernere qual più compisse di meraviglia gli animi degli spettatori, o quella, o questo. Il quale dirizzato in piedi per opera di Bartolomeo Neroni, soprannominato il Riccio sanese, pittore ed architetto eccellente. Per tanto non ho potuto dubitare che, donando io lietamente, come faccio, alla signoria vostra in questi nuovi intagli il suddetto proscenio, ella non sia per molto gradirlo, e con esso la mia verace affezione verso quella sua propria benigna ed honorevol qualità d'amare, e carezzare a poter suo qualunque sorte d'ingegnose e virtuose persone. Che nostro signore Dio la prosperi in conformità di simil dignissimo e singolarissimo intendimento, che alberga in lei. Di Siena li 25 d'agosto 1579 [sic, ma da correggere in 1589, perché l'incisione originale, come vedremo, reca la data «MDLXXXIX»]*<sup>59</sup>.

Due parole sui protagonisti della dedica: il letterato Scipione Bargagli (Siena, 1540-1612), a queste date, era tra i maggiori rappresentanti degli Intronati, con l'epiteto di Schietto, pur

<sup>59</sup> UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi*, II, p. 358. Il passo è ben noto ai principali studi sull'incisione; ricordo in ultimo MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 199-200.

in un momento in cui l'accademia non operava. Nonostante il successo dell'*Ortensio*, Cosimo de' Medici aveva infatti ordinato nel 1568 che tutte le accademie senesi fossero chiuse. Fu comunque Scipione a declamare nel 1579 il discorso funebre per la morte di Alessandro Piccolomini, e a tenere poi, il 14 dicembre 1603, l'orazione in occasione della riapertura dell'Accademia degli Intronati, esaltandone la storia<sup>60</sup>. Il mantovano Andreani, invece, era uno tra i più celebri incisori dell'epoca, che negli ultimi due decenni del secolo operò a Siena<sup>61</sup>.

Un *connoisseur* di stampe del valore di Adam Bartsch si accorse quindi che esistevano due stati dell'incisione contenente la dedica dell'Andreani: uno di questi è corredato negli angoli inferiori della scena delle scritte che attestano rispettivamente l'invenzione del Riccio («RICCIUS SE/NEN[SIS] INVE[NIT]») e una esecuzione del senese Girolamo Bolsi («HIER[ONIMUS] BOLS[US] / SENENSIS F[ECIT]»); l'altro manca invece di tali firme (fig. 17-18). Bartsch ritenne dunque che Andreani si fosse accaparrato una incisione dovuta in realtà a Girolamo Bolsi (Siena, documentato dal 1566-1593), pubblicando un primo stato con le "firme", e procedendo poi a cancellarle nel secondo stato<sup>62</sup>. E così per lungo tempo si è creduto, fintanto che Jamie Gabbarelli, schedando una versione dell'incisione

<sup>60</sup> Su Scipione Bargagli resta sempre utile il profilo di Nino Borsellino (*Bargagli Scipione*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964, pp. 343-46), ma tengo a ricordare pure l'edizione de *I trattenimenti*, a cura di L. RICCÒ (Roma, Salerno editrice, 1989), e che il fondamentale ruolo avuto nel contesto accademico senese emerge con chiarezza in RICCÒ, *La «miniera» accademica, passim*.

<sup>61</sup> Sull'Andreani si veda adesso J. GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut in Renaissance Italy*. Catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art - Washington, National Gallery of Art), a cura di T. TAKAHATAKE, New York - Londra, Prestel, 2018, pp. 222-55.

<sup>62</sup> A. BARTSCH, *Le Peintre graveur*, XII, Vienne, Degen, 1803, pp. 156-57, n. 29.

conservata nel Museum of Art di Boston, ha adesso rivendicato, giustamente, il ruolo di Andreani nell'esecuzione della xilografia a chiaroscuro a quattro legni (con un quinto usato per la dedica), affermando che il primo stato sarebbe stato privo delle "firme", e che queste sarebbero state aggiunte poi nella stampa del secondo stato<sup>63</sup>. Su quest'ultimo punto mi pare tuttavia che dovesse avere ragione Bartsch, e non solo perché è più logico pensare che le "firme" siano state cancellate in un secondo momento dai legni originali. A guardare le due versioni conservate all'Albertina di Vienna (inv. 2002/603 e inv. 2002/604; fig. 17-20), e che Bartsch deve dunque avere studiato, sembra infatti che l'incisione tratta dalla matrice più consumata sia quella senza le "firme".

Una versione di quest'ultima si conserva nella Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano (Art. prez. m. 21)<sup>64</sup>, ed esistono almeno un paio di versioni ritagliate, prive della dedica dell'Andreani: una nella Library of Congress di Washington (fig. 22) e l'altra al Metropolitan Museum di New York<sup>65</sup>. Analoghe copie ritagliate, ma dello sta-

<sup>63</sup> GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut*, pp. 244-46, n. 106, con riferimento a una versione senza le "firme" dell'incisione conservata nel Museum of Fine Arts di Boston (xilografia a chiaroscuro a quattro legni, con un quinto usato per la dedica, mm 508 x 361).

<sup>64</sup> MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 199-200, 208, fig. 3.

<sup>65</sup> Per le incisioni della Library of Congress (FP - XVI - B687, no. 68 (B size) [P&P], già Pembroke album, n. 68; mm 289 x 355) e del Metropolitan Museum di New York (n. 22.67.73), sfuggite finora agli studi sulla scenografia dell'*Ortensio*, si vedano rispettivamente: A. M. FERN, K. F. BEALL, *The "Pembroke" Album of Chiaroscuros*, in *Graphic Sampler*, compiled by R.V. SHAW, Washington, Library of Congress, 1979, pp. 10-28, in particolare pp. 10, 11, 20, 27, n. 68; [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org) (con riferimento alla relativa scheda, purtroppo priva dell'immagine dell'incisione, che conosco grazie a Keith Christiansen e appare frammentaria, essendo ritagliata nella parte alta e in quella destra, mancando così del cornicione e della lesena con le figure di destra).

to che reca le “firme” di Riccio e Bolsi, si trovano nella Biblioteca Marucelliana di Firenze<sup>66</sup>, e al Victoria and Albert Museum di Londra (n. 15286; fig. 21). È utile ricordare pure le due versioni dello stato “firmato” nel British Museum di Londra: in una di queste le prime lettere della dedica dell’Andreani coprono i gradini della scena per un errore di stampa, mentre nell’altra la dedica inizia appena più in basso, ed è stata ritagliata ai lati (a confermare la consuetudine di manomettere i fogli; fig. 16)<sup>67</sup>.

Comunque sia, le “firme” ci dicono che Andreani illustrò la scena progettata dal Riccio, avvalendosi di un disegno di Girolamo Bolsi: un maestro di cui non abbiamo molte notizie e che Scipione Bargagli, forse conoscendo questo suo lavoro, ebbe a ricordare significativamente proprio nel 1589 come «persona che ne’ concetti d’architettura ancora, e di prospettiva, si va tuttavia esercitando: e di quest’arte ha già scoperto in pubbliche scene quanto e’ vaglia, e come bene egli ne sia intendente»<sup>68</sup>. Mi chiedo allora se un disegno acquerellato del-

<sup>66</sup> Firenze, Biblioteca Marucelliana, vol. CII, n. 132 (mm 282 x 356); si vedano: N. FARGNOLI, in *L’arte a Siena sotto i Medici*, pp. 234-35, n. 92; G. FATTORINI, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l’eclisse presunta di una cultura architettonica*. Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000), Siena, Protagon, 2000, pp. 133-35; MIOTTO, *La scène de «L’Ortensio»*, p. 199.

<sup>67</sup> Londra, British Museum, rispettivamente n. 1895,0122.1264 (riprodotta da G. BORGHINI, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. BRANDI, Siena - Cinisello Balsamo, Monte dei Paschi di Siena - Silvana editoriale, 1983, p. 346, fig. 447) e n. 1874,0808.209 (mm 287 x 362 l’immagine e mm 182 x 262 il testo ritagliato).

<sup>68</sup> SCIPIONE BARGAGLI, *Descrizione dell’entrata dell’Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Ascanio Piccolomini, alla possession del suo Arcivescovado in Siena, il dì XXI di novembre 1589*, Siena, Luca Bonetti, 1590, pp. 6-7, citato in FATTORINI, in *Siena 1600 circa*, pp. 133-35, cui rimando per l’abbondante bibliografia sull’incisione e alcune notizie su Bolsi, aggiunte a quelle già raccolte da Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica*, VII, pp. 693-720/4) e Narcisa Fagnoli (*L’«Ortensio»: una scena teatrale del Riccio*, in *L’arte a Siena*

la Morgan Library di New York (n. 1982.75.438; fig. 24), proveniente dalla collezione Oenslager e che passa erroneamente per un bozzetto di mano del Riccio per la scena dell'*Ortensio*, non possa essere il disegno preparatorio di Bolsi per l'incisione dell'Andreani, data la corrispondenza con quest'ultima; l'alternativa è che ne sia una attestazione di fama dovuta a un autore senese di fine Cinquecento<sup>69</sup>.

Il grande successo della scena degli Intronati è d'altronde confermato da una testimonianza di Girolamo Bargagli – fratello maggiore dello Scipione di cui si è detto, e pure lui Intronato e commediografo. In una lettera del dicembre 1561, egli scriveva da Siena a Giuseppe de' Franchi in Genova:

*sotto i Medici*, pp. 233-35); allora notavo tra l'altro il rapporto privilegiato che Bolsi ebbe con Scipione Cibo, signore di Massa residente a Siena e appassionato collezionista. Proprio a Scipione Cibo, il 6 aprile 1585, lo scultore Accursio Baldi inviò una nota lettera in cui lamentava la stima troppo bassa che Giambologna aveva fatto della sua coppia di *Angeli cerofori* bronzei per l'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata di Siena; tra le righe è un passo finora sfuggito ai pochi studi su Bolsi, nel quale si dice che durante i lavori all'altare maggiore, in assenza di Accursio, fu Girolamo a sorvegliare i muratori, che altrimenti non avrebbero saputo condurre a perfezione questa importante impresa artistica della Siena medicea; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vol., Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840, III, pp. 464-68, n. CCCXCIV, in particolare p. 465.

<sup>69</sup> Ho già avuto modo di segnalare che il disegno della Morgan Library (<http://www.themorgan.org/drawings/item/187270>; mm 280 x 382; con antica provenienza Parigi, Flury Hérard, quindi Alexandre Benois, e anche quando apparteneva alla collezione Oenslager: D. M. OENSLAGER, *Four Centuries of Scenic Invention. Drawings from the Collection of Donald Oenslager*, Washington, International Exhibitions Foundation, 1974, pp. 16-17, n. 4; ID., *Stage design: four centuries of scenic invention*, New York, Viking Press, 1975, pp. 32-33, n. 5), non è certo di mano del Riccio (cui lo conferma invece GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut*, pp. 244-46), immaginandolo allora come una attestazione di fama dell'incisione: FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma*, in particolare p. 136, nota 55.

voglio ben dire a vostra signoria che, havendo animo quegli accademici o altri costà a comedia, cerchino di valersi d'un maestro Riccio nostro senese per la prospettiva, perché è huomo hoggi raro, et la scena che fece per la nostra comedia, e dal duca nostro, e da l'ambasciatore di Vinetia e da altri signori fu tenuta la più bella che si sia mai veduta. Et egli, se avevamo più denari, prometteva e mostrava i disegni di cose maggiori senza comparatione, oltre che come venisse una volta a Genova conosciuto non sarebbe lasciato partire, come non lo lascia partire la signoria di Lucca che l'ha mantenuto [?] molti anni, e con difficoltà ce lo concesse per quella occasione<sup>70</sup>.

Il disegno originario del Riccio per la «scena» celebrata già da Girolamo Bargagli è ben noto e si conserva nel Victoria and Albert Museum di Londra (n. E 191-1954; fig. 23)<sup>71</sup>. Il presunto disegno di Girolamo Bolsi della Morgan Library e l'incisione dell'Andreani si distinguono per minime varianti, che devono attestare un aggiornamento sulla redazione definitiva del progetto di Bartolomeo Neroni, e si riconoscono fin dalla grande incorniciatura dello spazio scenico, carica di riferimenti alla committenza e al nuovo signore di Siena.

In alto è un cornicione che il Riccio aveva immaginato dorico, con alternanza di metope e triglifi, sostituiti nella versione Bolsi/Andreani da una serie di semplici e robuste mensole, intramezzate da spazi decorati simmetricamente con le imprese ducali (dall'esterno verso l'interno la tartaruga con la vela, il

<sup>70</sup> BCI, ms. P.IV.27, n. 13 (copialettere di Girolamo Bargagli), cc. 30v-31r; trovo trascritte alcune parti della lettera in CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio»*, p. 208 (e cui rimando pure per altre lettere in cui Girolamo accenna alla rappresentazione dell'*Ortensio*), RICCÒ, *La «miniera» accademica*, pp. 145-46, nota 46, e MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, p. 206, nota 33 (con riferimento a una trascrizione di Cerreta non più consultabile sul web e datazione al 31 gennaio 1562).

<sup>71</sup> Per il disegno del Riccio (riprodotto già da G. BORGHINI, in *Palazzo Pubblico di Siena*, p. 347, fig. 448): MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 197-99.

capricorno e una coppia di tridenti in decusse, che immagino andranno letti come ancore, essendo questo un emblema di Cosimo). Dall'alto calano sul cornicione quelli che il Riccio si direbbe avere pensato come tre preziosi panni recanti scudi araldici accartocciati (che ovviamente avranno avuto i colori): al centro è l'arme Medici - Toledo di Cosimo de' Medici (partito, nel primo d'oro a sei palle, quella in capo d'azzurro caricata di tre fiordalisi d'oro posti 2, 1, le altre di rosso; nel secondo scaccato d'argento e d'azzurro), a sinistra la "balzana" del Comune di Siena (troncato d'argento e di nero), a destra lo stemma del Popolo senese (di rosso, al leone d'argento). Nell'incisione le insegne mantengono le posizioni, ma appaiono indubbiamente più solide, e si fanno credere intagliate in legno e policromate. Un ampio tendaggio cala dietro l'arme medicea, estendendosi subito al di sotto del cornicione e sulle sponde del proscenio, a fare immaginare in quest'ultimo caso le ali di un sipario. Questi elementi sono già nel disegno del Riccio, insieme con l'epigrafe che, al di sotto dell'arme centrale, ci ricorda che l'allegria (della commedia) degli Intronati era dedicata al principe dei Toscani, a sua volta Intronato col nome di Generoso («GENEROSO INTRONATO THUSCORVM PRINCIPI INTRONATORVUM HILARITAS»). Come risulta dall'elenco degli accademici di quel tempo, Cosimo era infatti uno degli illustri forestieri che gli Intronati avevano accolto nella propria accademia: il «principe di Fiorenza» è ricordato col soprannome «il Generoso», e con lui furono accolti altri personaggi del suo stretto giro, dal cognato don Luigi di Toledo («do Splendido») al genero don Paolo Giordano Orsini («il Largo»), fino al fedele condottiero Chiappino Vitelli («il Sicuro»), distintosi peraltro nella Guerra di Siena, e alla poetessa Laura Battiferri («l'Aggratiata»), moglie del Bartolomeo Ammannati che – come abbiamo visto – era stato il

registra dell'allestimento degli apparati per l'ingresso in Siena di Cosimo, nell'ottobre del 1560<sup>72</sup>. Tutto ciò conferma il convinto spirito filomediceo degli Intronati, che la recita dell'*Ortensio* permise di palesare e proclamare direttamente di fronte agli occhi di Cosimo e del suo seguito; si può citare ancora una volta un passo del prologo, in cui la *Commedia* afferma:

oggi, che i passati travagli sono rivolti in quiete e in tranquillità, e che è stata presa la protezione loro dal GENEROSO perpetuo lor principe, [gli Intronati] hanno ripreso animo, e sono ritornati alle loro solite essercitationi [...] <sup>73</sup>.

Nella “scena” del Riccio non poteva dunque mancare, ben in vista, la dedica degli Intronati al membro più illustre dell'Accademia e nuovo signore di Siena, al di sotto della quale – tanto nel disegno che nell'incisione – è l'emblema dell'Accademia: la zucca aperta sul davanti per conservare il sale, con due soprastanti pestelli decussati; simbolo appeso pure ai vicini tendaggi, e che compare nei due stemmi apposti alla base delle grandi lesene del proscenio, corredato del motto accademico «MELIORA LATENT» ispirato a un celebre passo di Ovidio (*Metamorfosi*, I 502; nel disegno del Riccio l'emblema è privo di scudo e di scritte, ma è ovvio che i cartigli intorno

<sup>72</sup> Per queste presenze tra gli Intronati: *Catalogo de' nomi e cognomi propri e nomi accademici degl'Intronati [...] posti per ordine d'antianità (Zucchino 4° che fu già primo)*, Siena, BCI, ms. Y.I.7, c. 15, nonché SBARAGLI, I “*Tabelloni*” degli Intronati, p. 194. Che Laura Battiferri fosse stata accolta tra gli Intronati è ben noto agli studi, e il suo ingresso nell'Accademia è preannunciato in una lettera inviata il 3 novembre 1559 dal marito Bartolomeo Ammannati, da Siena, a Bartolomeo Concini (?) a Firenze (G. MILANESI, *Due lettere di Bartolomeo Ammannati, scultore ed architetto fiorentino del secolo XVI*, Firenze, Bencini, 1869; nonché C. DAVIS, *Two letters of Bartolomeo Ammannati: invention and programme, part I*, «Fontes», 46 [3 febbraio 2010], pp. 1-20).

<sup>73</sup> L'*Hortensio*, p. 21.

ai pestelli erano riservati al motto)<sup>74</sup>. Tra il robusto plinto e il capitello dorico di ognuna delle lesene, il Riccio pensò di collocare una coppia di personaggi su due registri, disponendo figure allegoriche in quello superiore ed “esemplari” eroi antichi in quello inferiore, attenendosi evidentemente a un programma iconografico elaborato nell’ambito dell’Accademia degli Intronati (fig. 25-26). A sinistra in alto è una giovane abbigliata all’antica, con un libro nella destra e una sfera armillare nell’altra mano: è la poesia, come precisato dalla scritta apposta nella cartella sopra la sua testa («POESIS»), mentre ai suoi piedi un’ulteriore tabella ne dichiara la capacità didattica di unire l’utile al dilettevole («MISCET VTI/LE DVLCI»), richiamandosi a un celebre passo dell’*Ars poetica* di Orazio (343-44: «omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo»). Nella versione finale, documentata dall’incisione, ricorrono le due scritte e gli attributi della giovane, che tuttavia appare seduta entro una nicchia, a farci intendere che tutte le figure dovevano essere tridimensionali e dipinte, sia che fossero intagliate in legno o plasmate in stucco (assai difficilmente dallo stesso Neroni, e più verosimilmente da altri)<sup>75</sup>. Lo stesso vale per la figura allegorica

<sup>74</sup> Girolamo Gigli (*Diario sanese*, 2 vol., Lucca, Leonardo Venturini, 1723, I, p. 224) spiega che gli Intronati scelsero «per emblema una zucca fessa, e bucherata, di quelle nelle quali gli uomini di contado ripongono il sale, perché più asciutto vi si serbi; ed aggiunsero alla zucca i pestelli, onde il sale si trita col motto d’Ovidio *Meliora latent*. Volendo con tal figura dare ad intendere che, per quanto le civili agitazioni, e le armi domestiche, e le nemiche avessero fortemente ripercosso ne’ corpi loro, e nelle sostanze, tuttavia benché sciaporditi ed intronati al di fuori, non era al di dentro lesa il senno né la costanza».

<sup>75</sup> Che il Riccio avesse familiarità con la scultura lo dimostra il gruppo di *Annunciazione* in stucco ora nella cappella del Palazzo Chigi Saracini di Siena (G. FATTORINI, *Epilogo: Siena e la scultura “all’antica” oltre il tempo di Pio III*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. ANGELINI, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2005, pp. 555-83, in

disposta sul registro superiore di destra: ennesima giovane abbigliata all'antica, che il Riccio ha delineato in piedi, con un libro nella sinistra e nell'altra mano una frusta; questa ricorre anche nell'incisione, dove la donna è seduta entro una nicchia e il libro è sostituito da una maschera. Identiche sono le scritte: quella in alto la identifica nella «COMOEDIA», che l'altra definisce «VITA SPECVLUM», richiamandosi a un perduto passo comunemente riferito al quarto libro del *De republica* di Cicerone («comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»), sulla base del *De comoedia et tragoedia* di Elio Donato (I, 22), ben noto nel Cinquecento.

Nel registro sottostante sono due illustri romani antichi, eletti a protettori delle figure delle quali abbiamo detto. A sinistra, sotto la poesia è un imperatore, loricato e coronato d'alloro, con uno scettro nella destra: la scritta in alto («AVGVSTVS») lo riconosce in Augusto, effigiato in quanto «POETARVM PRESIDVM», come scritto nella tabella ai suoi piedi: è ben noto che la politica culturale augustea favorì la poesia attraverso il celebre circolo di Mecenate, intorno al quale orbitarono letterati del calibro di Virgilio, Orazio e Propertio. A destra, pure loricato, con *baculum* ed elmo, è invece Scipione Africano (come indicato in alto dalla didascalia «PVB[LIO] S[C]IPIO AFRI[CANVS]»), chiamato in causa quale «COMICORVM FAVTOR», volendo evidentemente alludere a

particolare pp. 578, 583, nota 60), ma nel nostro caso egli deve essersi limitato a fornire un progetto realizzato da altri; penso all'Ammannati e al suo collaboratore Calamech, oppure agli intagliatori Teseo di Bartalino da Pienza (che sappiamo essere stato coinvolto nei lavori del teatro; appendice, doc. 9) e Benedetto da Montepulciano (che pure lavorò agli apparati per l'ingresso di Cosimo I; si veda *supra*, nota 31), ai quali sarebbe stato affidato nel 1567 il progetto di intagliare il coro ligneo progettato dal medesimo Bartolomeo Neroni per l'abside del duomo di Siena (si veda con bibliografia: M. BUTZEK, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena. 3. Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, München, Bruckmann, 2006, pp. 1-262, in particolare, pp. 192-94).

quel Circolo degli Scipioni che promosse a Roma la cultura letteraria greca, e particolarmente le commedie di Terenzio. Nell'incisione mancano i nomi dei due romani, ma le scritte sottostanti rimangono, mentre le figure cambiano appena nelle pose e Scipione tiene pure la spada con la sinistra. Scipione era figura cara all'iconografia laica senese del Cinquecento, soprattutto tramite l'episodio della continenza verso la fanciulla celtibera che vide protagonista l'Africano maggiore, mentre nel nostro caso dovrebbe trattarsi dell'Africano minore, che invece fu tra i patrocinatori del Circolo degli Scipioni. Comunque sia, il nome di Scipione rimanda al tempo della gloriosa repubblica romana, che era stata un modello per la repubblica senese, come palesato sulle pareti del Palazzo Pubblico da Taddeo di Bartolo nel ciclo dell'Anticappella (1414) e da Domenico Beccafumi sulla volta del Concistoro (ultimata per la venuta di Carlo V a Siena del 1536 e dove Scipione, però, manca)<sup>76</sup>. Quella di Augusto, invece, è figura in-

<sup>76</sup> Per la fortuna letteraria e iconografica di Scipione si può fare adesso riferimento a *Scipione l'Africano: un eroe tra Rinascimento e barocco*. Atti del convegno (Roma, Accademia Belgica, 24 - 25 maggio 2012), a cura di W. GEERTS, M. CACIORGNA e C. BOSSU, Milano, Jaca Book, 2014; all'interno tratta argomenti senesi il contributo di Marilena Caciorgna (*Trionfo e ingratitudine nell'iconografia di Scipione Africano tra Quattro e Cinquecento: fonti classiche, riprese medievali e umanistiche*, pp. 111-28). Per il successo degli Scipioni (maggiore e minore) quale *exemplum virtutis* nella Siena dei secoli XIV-XVI: R. GUERRINI, in M. CACIORGNA - R. GUERRINI, *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, Protagon, 2003, pp. 291-305; M. CACIORGNA, *Il naufragio felice. Studi di filologia e storia della tradizione classica nella cultura letteraria e figurativa senese*, Sarzana, Agorà 2004, pp. 143-89; "Continenza" di Scipione. Il tema della "magnanimitas" nell'arte italiana. Catalogo della mostra (Siena, 2008), a cura di M. CIVAI, con la collaborazione di M. CACIORGNA, Siena, Protagon, 2008. Anche il Riccio progettò uno straordinario ciclo di eroi antichi per la Repubblica senese, di cui restano soltanto alcuni bellissimi disegni nel Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre, per i quali rimando a R. GUERRINI, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti*

consueta in una simile sede. A Siena era comparso in contesti devoti, insieme con la Sibilla che gli annunciava la venuta di Cristo<sup>77</sup>, ma alle sale del Palazzo Pubblico non sarebbe stato mai ammesso in tempi repubblicani, quando il suo potere imperiale sarebbe stato associato inevitabilmente alla tirannide<sup>78</sup>. Con il passaggio di Siena sotto Cosimo de' Medici, Augusto poteva essere invece sdoganato dagli Intronati, quale principe protettore delle arti e del teatro, ed eccezionale *exemplum virtutis* per il duca, che tra l'altro, durante il solenne ingresso del 28 ottobre 1560, aveva incontrato un'immagine dell'antico imperatore nell'apparato approntato dall'Ammannati e collaboratori in Banchi di Sopra, verso la Croce del Travaglio: «una statua d'Ottaviano Augusto finta di bronzo co'l capricorno suo ascendente a piedi, e co'l mondo d'oro in mano con iscrizione: *Aurea condet secula* [Virgilio, *Eneide*, VI, 792-93], significando, ch'l Duca con la pace rinovarà l'età dell'oro»<sup>79</sup>.

*di un legame antico*. Catalogo della mostra (Siena, 2005-2006), a cura di B. SANTI e C. STRINATI, Siena, Protagon, 2005, pp. 172-79.

<sup>77</sup> Si vedano l'affresco trecentesco dell'antica confraternita della Vergine o dei disciplinati al Santa Maria della Scala, attribuito ad Andrea Vanni, e quello del giovane Daniele da Volterra nella chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta, schedati da GUERRINI, in CACIORGNA - GUERRINI, *La virtù figurata*, pp. 55-57.

<sup>78</sup> Esempio in tal senso l'accezione assolutamente negativa riservata a Cesare e Pompeo nel ciclo dell'Anticoncistoro di Taddeo di Bartolo (1414), messa in luce nel fondamentale contributo dedicato a questi argomenti da Nicolai Rubinstein (*Political Ideas in Siennese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI (1958), 3-4, pp. 179-207); si veda più di recente GUERRINI, in CACIORGNA - GUERRINI, *La virtù figurata*, pp. 95-101, 275-78.

<sup>79</sup> CIRNI, *La reale entrata*, p. 6, nonché le note di Borghini («nella testata della Croce del Travaglio in Banchi era la statua d'Ottaviano et haveva a' piedi il segno del Capricorno ascendente suo et di Sua Eccellenza col motto *Aurea condet secula*») e il racconto di Martellini («sequitando inanzi alla Croce del Travaglio, è la statua di Ottaviano Augusto, finta a bronzo

Guardando quindi alla parte inferiore della scenografia disegnata dal Riccio, si riconosce al centro la scala di collegamento tra la platea e il piano scenico (che nell'incisione rinuncia alla salita frontale, per le sole due laterali), affiancata simmetricamente da due finestre che dovevano dare luce al sottopalco, incorniciate secondo il gusto di quell'ordine "rustico" che, sperimentato già da Peruzzi, era stato adottato tra l'altro da Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, e si era poi diffuso in tutta Italia, compresa la Ferrara di Girolamo da Carpi. E qui, a dare conto della condivisione di analoghi gusti, mi piace accostare il portale disegnato da Girolamo nel 1543 per il palazzo ferrarese di Girolamo Maria Contughi (l'amico e finanziatore di Giraldo Cinthio, di cui abbiamo già detto), con quello del palazzo progettato a Siena dal Riccio per la famiglia Tantucci (fig. 31-32)<sup>80</sup>. La predilezione di Bartolo-

con clamide d'oro, et il resto dell'habito dorato con capricorno a i piedi, suo ascendente, in mano ha il mondo d'oro in guisa di porgerlo al duca con questo detto nel pilastro, *Aurea condet secula*) citati *supra* a nota 31, inoltre tra i versi che chiudono il testo del secondo si legge, quanto ai Senesi che accolgono il duca: «La fedel gente, e di timor si spoglia; | Che sotto il vostro almo governo, e giusto | Spera lieta goder d'un'altro Augusto».

<sup>80</sup> Per il portale di Girolamo da Carpi per Contughi si veda *supra*, nota 6. Per palazzo Tantucci: M. RICCI, *Architettura all'antica a Siena negli ultimi anni della repubblica: Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*. Atti del convegno (Siena, 28-30 settembre 2003 e 16-18 settembre 2004), a cura di M. ASCHERI, G. MAZZONI e F. NEVOLA, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008, pp. 213-26, in particolare pp. 220-24. Non è da escludere che Girolamo da Carpi e il Riccio possano essersi incontrati a Siena, dove l'oratorio di San Rocco della Contrada della Lupa conserva un'*Adorazione dei magi* che Alessandro Angelini (in *L'officina dei colori. La decorazione dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Vallerozzi*, «I gemelli. Quaderni della Contrada della Lupa», 8, Siena, Master Digital, 2012, pp. 79-84) ha suggerito di riconoscere in un'opera commissionata a Roma dal cardinale Ippolito d'Este, e

meo per le incorniciature a bugne riecheggia, tanto negli edifici della nostra scena – e particolarmente nei due in primo piano – quanto nei principali palazzi architettati da Bartolomeo Neroni a Siena, come quello dei Guglielmi nel Casato di Sopra, e quello dei Tantucci d'angolo con Piazza Salimbeni. A un progetto del Riccio si assegna inoltre il palazzo innalzato da Scipione Chigi tra piazza Postierla e l'attuale via del Capitano (fig. 34)<sup>81</sup>. La mole di quest'ultimo – con le tipiche bugne d'angolo, ma finestre un po' diverse da come sono in realtà – si intravede pure nel paesaggio urbano che il Riccio ha allestito nella scena, mettendo insieme una veduta ideale e uno scorcio reale di Siena, che tra l'altro doveva essergli assai familiare (fig. 35-36). Bartolomeo, infatti, aveva la bottega al piano terra di palazzo Borghesi (quello che aveva la facciata dipinta da Beccafumi, di cui resta un famoso bozzetto al British Museum, n. 1900, 0717.30), che al limitare della Via di Città fa angolo con Via San Pietro e affaccia verso Piazza Postierla, in direzione della strada che conduce al Duomo (l'antica Via Larga, oggi detta del Capitano)<sup>82</sup>. Dunque, per il Riccio, era stato consueto, prima del trasferimento a Lucca, calpestare il tratto di strada che compare nella scena degli In-

giunta a Siena nel 1552, quando il porporato si trasferì per qualche anno in città in qualità di vicario del re di Francia Enrico II.

<sup>81</sup> Sui palazzi architettati dal Riccio: RICCI, *Architettura all'antica a Siena* (con bibliografia); per la questione attributiva del palazzo di Scipione Chigi, si veda F. NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla. Sistemazione urbana e genesi del progetto*, in I. BICHI RUSPOLI - M. CACIORGNA - N. FARGNOLI - F. NEVOLA, *Il Palazzo Chigi alla Postierla a Siena*, «Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto», 8, 2007, Asciano, Ali, pp. 10-27, in particolare p. 27 (con bibliografia).

<sup>82</sup> Il 28 gennaio 1555, durante l'assedio di Siena, il Riccio dovette sgombrare la sua bottega «sotto la casa Borghesi alla Postierla», perché al suo posto dovette andare un corpo di guardia; ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, VI, pp. 736-37; A. CORNICE, in *L'arte a Siena sotto i Medici*, p. 33.

tronati e appare ben identificabile da diversi elementi. Il canocchiale prospettico conduce alla piazza del Duomo, con il prospetto gotico della Cattedrale, preceduto dalla scalinata e dalle colonne con le lupe, affiancato inoltre dall'attuale palazzo arcivescovile nelle forme che aveva allora, e fronteggiato dalle strutture dell'ospedale di Santa Maria della Scala. Venendo verso di noi si vedono gli edifici di una Via Larga con delle emergenze molto diverse dalla Via del Capitano di oggi: a destra, a fare angolo con piazza del Duomo, è il palazzo che appartenne a Giacoppo Petrucci, in cui furono accolti ospiti illustri come Carlo V e il duca Cosimo, e che nei decenni successivi sarebbe divenuto il nucleo centrale del nuovo palazzo del Governo voluto dai Medici; a sinistra sono gli edifici merlati medievali che appartennero alla famiglia Pecci, compreso il così detto Palazzo del Capitano, giunto tuttavia a noi dopo una totale ristrutturazione neogotica compiuta nel corso del secolo XIX. Subito dopo è il palazzo di Scipione Chigi – pronipote del “magnifico Agostino” e tra i più eminenti senesi del tempo, che tra l'altro, la mattina del 28 ottobre 1560, ebbe l'onore di essere tra gli ambasciatori che andarono a Colle di Val d'Elsa a invitare il duca Cosimo a fare il suo ingresso a Siena<sup>83</sup> – marcato dal bugnato rustico nell'angolo che lo divide dalla Piazza Postierla, dove svetta la colonna che oggi è ancora lì, ma nella versione moderna di Giuliano Vangi<sup>84</sup>. Di

<sup>83</sup> MARTELLINI, *La solenne entrata*, p. 12 (p. 18 dell'edizione Davies citata *supra*, nota 31). Su Scipione Chigi e il suo palazzo: F. PETRUCCI, *Chigi Scipione*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980, pp. 754-55; BICHI RUSPOLI - CACIORGNA - FARGNOLI - NEVOLA, *Il Palazzo Chigi alla Postierla*, e particolarmente al suo interno NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla*.

<sup>84</sup> Per la *Lupa* di Vangi: E. CRISPOLTI - M. CIVAI, *Una Lupa per Siena*, Milano, Skira, 1996. Da notare le piccole differenze tra disegno e incisione: in entrambi si riconosce il portabandiera datato 1487 che corredeva la colonna (oggi è conservato nella sede museale della Nobile Contrada dell'Aquila), ma nel disegno questo reca un vessillo e in cima alla colonna

fronte, al limitare di Via di Città, si innalza ancora la torre in pietra che allora apparteneva alla famiglia Bardi, per la quale Bartolomeo aveva ristrutturato l'attiguo palazzo (che affacciava pure su Via di Città, con un prospetto affrescato dal Sodoma nel 1513, proprio di fronte a quello beccafumiano del palazzo Borghesi); oggi la vediamo sbassata, ma il Riccio ne documenta l'aspetto originale, attestando che in cima era cresciuto un alberello, come è ancora oggi nella torre Guinigi di Lucca<sup>85</sup>. La torre Bardi è ben visibile pure nella celeberrima "pianta" di Siena delineata sul finire del Cinquecento da Francesco Vanni e incisa da Peter de Jode (fig. 33), dove tra l'altro si nota la presenza, nell'angolo di Piazza Postierla che va verso Via San Pietro, di un pancale sottostante a una sorta di basso loggiato, destinato evidentemente a proteggere un tabernacolo viario, che si intravede nel disegno del Riccio e nell'incisione di Andreani, nella stessa zona in cui oggi si conserva un più recente tabernacolo in cui è affrescata una *Salita al calvario*<sup>86</sup>.

manca la lupa originale, che invece compare nell'incisione e oggi si conserva nel Museo Civico. Alle *Lupe* senesi ha dedicato un fondamentale contributo S. COLUCCI, «*Columna quae lupa gestat in cacumine*»: di alcune sculture senesi trascurate o dimenticate (secc. XIII-XVII), in *Sacro e profano nel Duomo di Siena. Leggere l'arte della Chiesa*, «Quaderni dell'Opera», 10-12 (2006-2008), pp. 25-90, in particolare pp. 59-62 per la *Lupa* di Piazza Postierla, e pp. 47-56 per le *Lupe* delle colonne di Piazza del Duomo.

<sup>85</sup> Per il palazzo di Agostino Bardi, comprensivo della torre, si vedano le poche notizie segnalate in RICCI, *Architettura all'antica a Siena*, p. 216 e nota 21; per la facciata dipinta dal Sodoma nel 1513 ricordo in ultimo: R. BARTALINI - A. ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Museo Borgogna - Società Storica Vercellese, 2012, pp. 47-49, n. 17.

<sup>86</sup> A. LEONCINI, *I tabernacoli di Siena. Arte e devozione popolare*, Siena, Nuova immagine, 1994, p. 87, nonché p. 201 per le attestazioni di un precedente dipinto con l'*Incoronazione della Vergine*.

Nelle quinte più vicine a noi il Riccio deve avere lavorato di fantasia: dovrebbero esservi gli edifici di una Via San Pietro che è molto diversa da ciò che vediamo oggi e che si doveva vedere allora, perché vi si innalzano palazzi che rimandano palesemente ai gusti di Bartolomeo, con le bugne, le finestre aperte e anche un loggiato che doveva essere molto utile ai movimenti degli attori. Richiamandosi ai modelli di Serlio, si è creduto, per il prestigio degli edifici, di trovarsi di fronte a una scena tragica<sup>87</sup>. L'*Ortensio*, tuttavia, era una commedia e nel prologo, come ben noto, gli Intronati dichiaravano chiaramente di prediligere la recita di vicende allegre e divertenti, alle torve storie tragiche. Quindi, più che ai prototipi di Serlio, il Riccio pare essersi attenuto a due esigenze: illustrare uno scorcio ben riconoscibile di Siena (la città in cui era ambientata la storia) e attenersi nella veduta più ideale del proscenio ai suoi gusti architettonici, contraddistinti dall'«impiego delle bozze sporgenti, ad evidenziare marcatamente le membrature»<sup>88</sup>, secondo un gusto comune anche a Bartolomeo Ammannati (si ricordi per tutti il cortile di Palazzo Pitti), un artista che il Riccio conosceva bene e aveva sovrinteso agli apparati per l'ingresso del duca. Del resto la scenografia dell'*Ortensio* era utile anche a omaggiare il destinatario della commedia: la Via Larga, infatti, era uno dei luoghi in cui Cosimo aveva celebrato il suo trionfo nell'ottobre del 1560, trovando prima in piazza Postierla una statua di Minerva a finto bronzo (in allusione alla sua sapienza), quindi un portale dori-

<sup>87</sup> NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla*, pp. 17-18 (con bibliografia); MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 205-06.

<sup>88</sup> A. CORNICE, in *L'Arte a Siena sotto i Medici*, pp. 30-31, per la citazione e un'intelligente apertura sulla comunanza di gusti tra Riccio e Ammannati. Che la scenografia del Riccio mettesse insieme una Siena reale e riconoscibile con una veduta più "ideale" della città lo ha sottolineato pure Luciana Miotto (*La scène de «L'Ortensio»*, pp. 203-05), a conclusione della sua descrizione del luogo della scena.

co dipinto con immagini di lui, della sua famiglia e altri personaggi al palazzo Petrucci, poi un arco dipinto con figure e storie all'ingresso della piazza del Duomo, infine un ornamento alla porta del palazzo arcivescovile, e al centro della piazza una statua di Noè che gettava vino, a rappresentare l'abbondanza<sup>89</sup>.

Guardando con attenzione il disegno e la successiva incisione, si deve ipotizzare che Bartolomeo Neroni nella zona "ideale" più vicina a noi, possa avere montato delle quinte architettoniche lignee, utilissime ai movimenti scenici degli attori, mentre per la veduta urbana, da Piazza Postierla al Duomo, deve avere utilizzato un fondale, che tra l'altro pare delimitato da una linea di demarcazione che cade proprio in questo punto (una seconda si riconosce poi all'inizio della Piazza del Duomo). Un tale espediente – che era piuttosto consueto e abbiamo tirato in ballo anche per le scene delle tragedie di Giraldi Cinthio – avrebbe permesso di utilizzare la scena per rappresentazioni diverse, cambiando semplicemente il fondale; e così deve essere stato, dal momento che il palcoscenico del Riccio rimase in piedi quasi fino alla metà del Seicento.

Alla luce dell'immediata e notevole fortuna ottenuta dal teatro degli Intronati, si potrà chiudere domandandosi quanto, un tale esempio, possa essere stato addirittura un modello per la nuova Firenze del duca Cosimo, dove uno spazio del genere, quanto mai consono agli svaghi di una corte di enorme ambizione come quella medicea, ancora mancava. Di lì a poco, nel 1565, Giorgio Vasari avrebbe allestito un teatro nel Salone dei Cinquecento, per la recita della *Cofanaria* di Francesco d'Ambra, che si tenne il 26 dicembre 1565 nell'ambito dei festeggiamenti per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, e che sarebbe stato utilizzato per qual-

<sup>89</sup> Per un'accurata descrizione dei soggetti raffigurati in questi apparati si vedano le fonti citate *supra*, nota 31.

che anno per ulteriori rappresentazioni<sup>90</sup>. Come a Siena, dunque, anche a Firenze, il cuore della sede amministrativa, che Savonarola aveva voluto per le adunanze della principale assemblea civica dell'antica repubblica, fu riadattato per allietare il duca e il suo seguito; e mi pare che in pochi, finora, abbiano richiamato in tal senso il valore del nostro precedente<sup>91</sup>. Soltanto un paio di decenni dopo Bernardo Buontalenti avrebbe realizzato un teatro mediceo stabile, inaugurato il 6 febbraio 1586, lasciando al Salone dei Cinquecento il compito di esaltare, attraverso la decorazione pittorica progettata da Vasari, la gloria di Cosimo. Del perduto teatro vasariano restano numerose descrizioni che hanno permesso di proporre una ricostruzione: il palcoscenico aveva di fronte una platea, ai lati della quale erano dei palchi a gradoni, secondo una soluzione che probabilmente era stata adottata pure nel teatro senese<sup>92</sup>. A differenza di quest'ultimo, per il teatro vasariano non abbiamo una testimonianza iconografica, ma sappiamo che la raffigurazione della *Cofanaria* si svolgeva in una scena che illu-

<sup>90</sup> Si veda oltre, nota 92.

<sup>91</sup> Come detto da Ludovico Zorzi (*Il teatro e la città*, pp. 97-98, dove è dimenticato il teatro senese), è vero che già a Ferrara, nel 1502, era stata allestita a teatro la sala delle udienze del Palazzo della Ragione e che altri esempi sarebbero poi seguiti a Roma, Mantova e Urbino, ma in tutti questi casi si trattava di stati governati da un signore, privi dell'orgoglio repubblicano che aveva animato Firenze e Siena prima della sottomissione ai Medici.

<sup>92</sup> La bibliografia sul teatro vasariano e su quello successivo di Buontalenti è veramente vasta, e si può recuperare da recenti interventi di Sara Mamone (*Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia», XII, 2015, pp. 17-43) e Anna Maria Testaverde (*L'avventura del teatro granducale degli Uffizi*, «Drammaturgia», XII, 2015, pp. 45-69), ricordando almeno *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*. Catalogo della mostra (Firenze, 1975), a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A. M. PETRIOLI TOFANI, introduzione di L. ZORZI, Milano, Electa, 1975, in particolare pp. 93-130, e ZORZI, *Il teatro e la città*, pp. 100-37, 200-34.

strava una veduta urbana della zona di Santa Trinita, indirizzando il cannocchiale prospettico sul relativo ponte sull'Arno e la retrostante Via Maggio. Un'ambientazione simile fu ripetuta nella scena del *Granchio* di Leonardo Salviati, allestita durante il carnevale del 1566 non in Palazzo Vecchio, ma nella Sala del Papa in Santa Maria Novella. In questo caso, rispetto alla *Cofanaria*, la veduta fu tuttavia ribaltata: il ponte di Santa Trinita era visto da Via Maggio, come testimonia un'acquaforte inserita nell'edizione della commedia per illustrare la scena del *Granchio* (fig. 37)<sup>93</sup>. Al di là dell'ambientazione fiorentina, la somiglianza con l'assetto dell'allestimento senese del Riccio è veramente notevole e par di capire che a Firenze riecheggiava prontamente la fama dello spazio scenico in cui gli Intronati avevano dato vita alla prima dell'*Ortensio*. Nel disegno del Riccio e nell'incisione derivata dalla sua scenografia da Bolsi e Andreani, il palco è corredato da una cornice che appare come un prototipo di un moderno arco scenico e, per quanto a mia conoscenza, si tratta del più antico apparato del genere di cui ci sia giunta un'immagine completa<sup>94</sup>; apparato

<sup>93</sup> L. SALVIATI, *Il granchio*, Firenze, appresso i figlioli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno, 1566; si vedano inoltre: E. GARBERO ZORZI - D. MANETTI MATTEI, in *Il luogo teatrale a Firenze*, p. 84, n. 6.5.7; A. M. PETRIOLI TOFANI, *ivi*, p. 86, n. 6.5.8 (per l'incisione, riprodotta a p. 25, fig. 14); ZORZI, *Il teatro e la città*, pp. 207-09, nota 123.

<sup>94</sup> Licisco Magagnato (*Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1954, pp. 43-44), con riferimento all'incisione tratta dal progetto del Riccio per il «memorabile» spettacolo dell'*Ortensio* affermava: «questa tradizione grafica è il primo documento a nostra conoscenza, dell'inquadratura delle prospettive con un arco scenico già pienamente sviluppato: da questo momento in poi possiamo considerare completo lo schema strutturale dei teatri rinascimentali. Il teatro vasariano del 1565 o quello buon-talentiano del 1585 per i Medici saranno di questo stesso tipo; scena illusionistica prospettica, inquadratura architettonica dello spazio scenico con l'arco scenico, sala rettangolare per gli spettatori. Veniva così creata una saldatura architettonica tra la sala degli spettatori ed il palcoscenico

cui si possono peraltro ben adattare le parole che Anna Maria Petrioli Tofani diceva a proposito del successivo allestimento del palco del *Granchio*: «la struttura della scena [...] è quella tipica a fuga prospettica unica e centralizzata adottata in tutti gli spettacoli fiorentini del '500 anteriori al Buontalenti, e sembrerebbe tra l'altro assai simile all'[...]invenzione di Giorgio Vasari per la recita della *Cofanaria*»<sup>95</sup>. Alla recita dell'*Ortensio*, evidentemente, il duca Cosimo de' Medici doveva essersi divertito non poco, e mi pare assai probabile che proprio il successo della commedia senese possa avere innescato presso la corte medicea quella passione per le rappresentazioni teatrali che deflagrò negli anni e nei decenni successivi<sup>96</sup>. Siena aveva perso la guerra e la libertà, ma gli Intronati trovavano un vero e proprio riscatto con le loro invenzioni teatrali. Ciò, oltre tutto, giustificerebbe ulteriormente la scelta di tramandare, per tramite dell'incisione di Bolsi e Andreani, la scenografia dell'*Ortensio*, e dovette segnare il destino dell'antica sala trecentesca, poiché il primo febbraio 1561, con la riforma dello stato senese, si decise che essa non avrebbe più accolto le riunioni del Consiglio grande, alle quali d'ora in

dei recitanti, cardine fisso da questo momento in poi di tutte le soluzioni teatrali moderne».

<sup>95</sup> A. M. PETRIOLI TOFANI, in *Il luogo teatrale a Firenze*, p. 86, n. 6.5.8.

<sup>96</sup> Negli studi si dice raramente che la scena dell'*Ortensio* possa avere agito da prototipo per le rappresentazioni teatrali medicee, pur con qualche eccezione; Narcisa Fagnoli (in *L'arte a Siena sotto i Medici*, p. 233) ha affermato in particolare che «l'opera del Riccio dovette contribuire non poco al successo della commedia, che fu grande, anche perché introduceva una innovazione assoluta, e cioè una inquadratura delle prospettive per mezzo di un arco scenico che diverrà poi elemento strutturale del teatro moderno, creando una saldatura fra lo spazio destinato alla recitazione e la sala degli spettatori. Questo espediente viene ripetuto, a distanza di pochi anni, dal Vasari in Palazzo Vecchio per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, e dal Buontalenti nel 1585 nel Teatro Mediceo per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici».

GABRIELE FATTORINI

poi era adibita la sala del Mappamondo, prontamente riallestita a tale funzione, sotto lo sguardo tenero e rassicurante, della *Maestà* di Simone Martini<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> GALLI, *Dal palazzo della Campana*, p. 159.

APPENDICE

Di seguito trascrivo una serie di inedite deliberazioni della Balìa di Siena (organo esecutivo dell'antica Repubblica, ormai sottoposto a queste date al controllo da parte del governatore mediceo Angelo Niccolini) relative alla vicenda del teatro degli Accademici Intronati, allestito in luogo della sala del consiglio del Palazzo Pubblico. Nella trascrizione dei documenti ho utilizzato i criteri più comuni, sciogliendo le abbreviature, conservando generalmente le irregolarità ortografiche (con tre eccezioni: la *j* risolta in *i*; la *v* distinta in *u* o *v* secondo la pronuncia moderna, la *ç* risolta in *z*), adattando le maiuscole e la punteggiatura all'uso moderno, inserendo integrazioni e precisazioni tra parentesi quadre. ASS sta per Archivio di Stato di Siena.

1. 1559, 5-10 giugno.

*La Balìa concede l'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico di Siena all'Accademia degli Intronati, come luogo in cui recitare una commedia, e col consenso del governatore mediceo.*

ASS, *Balìa*, 170, c. 75r (F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, «Quaderni di teatro», v, 18 (1982), pp. 201-11, in particolare p. 204, nota 5; parzialmente trascritto in L. GALLI, *Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, p. 160).

[«Lunedì a li v di giugno (1559)»; c. 74r]

[a margine «Accademia dell'Intronati»] Ancora concessero la sala del consiglio all'Accademia dell'Intronati per la primia occasione che designino di far commedia, contentandosene detto signor governatore nostro, col quale detti deputati ne parlino e riferischino. A di x di detto riferirno come sua signoria molto magnifica et eccellente sia contenta.

2. 1559, 30 agosto.

*La Balìa autorizza Lorenzo Griffoli ad andare a Firenze, per incontrare il duca Cosimo de' Medici a nome dell'Accademia degli Intronati.*

ASS, *Balìa*, 170, c. 118v

[«Mezzedima a li xxx d'agosto (1559); c. 116v]

[a margine «Messer Laurentio Griffoli»] Messer Laurentio Griffoli habbi licentia d'andare all'illustrissimo et eccellentissimo signor principe in Fiorenza, come ha domandato, a nome dell'Accademia dell'Intronati.

3. 1560, 26-28 settembre

*La Balìa autorizza i suoi quattro «negozianti» a parlare con il governatore medico di Siena in merito al teatro da allestire a spese pubbliche nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 196r

Giovedì a li XXVI di settembre Scipione Verdelli p<riore> / Sabato a li XXVIII di settembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Palco»] Quattro negotianti parlano al signor governatore nostro del farsi il palco a spese del publico ne la sala del consiglio per recitarvi la comedia ordinata dalli Accademici Intronati.

4. 1560, 23 ottobre

*La Balìa incarica i quattro di Biccherna di fare allestire, a spese pubbliche, il teatro di legno nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati in onore del duca Cosimo de' Medici, trattando in merito con gli stessi Intronati, tenendo la contabilità dell'impresa e aggiornando la Balìa sui relativi preventivi dei lavori.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 219v

[«Mezzedima a li XXIII d'ottobre» 1560 a c. 219r]

[a margine «Palco di legname ne la sala grande»] A li magnifici signori Quattro di Biccherna derno commissione et autorità di far fare il palco di legnami ne la sala grande del consiglio per recitarvisi la comedia che si ordina da li Accademici Intronati ad honore et memoria di sua eccellenza illustrissima nostro signore, conferendone però co' li deputati di detta Accademia, e ciò si facci a spese del publico, traendone loro buon conto e di mano in mano faccino sapere al collegio loro di Balìa quanto occorerà per la ordinatione di detto palco di legnami solamente.

5. 1560, 26 ottobre

*La Balìa autorizza i suoi quattro «negozianti» a parlare con il governatore medico di Siena in merito all'individuazione di chi si occuperà di realizzare il teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati, stanziando venti scudi per l'esecuzione.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 223v

[«Sabbato a li XXVI d'ottobre messer Mino Celsi p<riore>» 1560 a c. 222<sup>v</sup>]

[a margine «Palco»] Quattro negotianti parlano al signor governatore nostro come si truova chi farà il palco ne la sala del consiglio per la comedia da recitarvisi con ordine de li Accademici Intronati. Però ritrovandoni [?] se si contrata si facci decreto di scudi vinti la merce del detto palco e riferiscano al collegio.

6. 1560, 4 novembre

*La Balìa ordina ad Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, di pagare 20 scudi d'oro ai quattro di Biccherna per realizzare il teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 229<sup>r</sup>

Lunedì a li III<sup>o</sup> di novembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Palco ne la sala»] Messer Ambrogio Spannocchi, depositario generale de' denari pubblici, paghi co' decreto di lor collegio scudi vinti d'oro a signori Quattro di Biccherna, per far fare il palco ne la sala grande del palazzo per la comedia da recitarvisi per ordine de l'Accademia dell'Intronati.

7. 1560, 15-16 novembre

*La Balìa delibera che, per tramite del Capitano del Popolo, gli Accademici Intronati possano depositare alcune cose, utili alla commedia che si reciterà nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, nella stanza comunemente utilizzata dal musico di palazzo Simone.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 237<sup>r</sup>

Venerdì a li XV di novembre Scipione Verdelli p<riore> / Sabbato a li XVI di novembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Stanza di palazzo Intronati»] Il signor Capitano di Popolo habbi autorità di fare accomodare la stanza de la quale si serve Simone musico di palazzo a quelli dell'Accademia dell'Intronati, per mettervi alcune robbe che hanno a servire alla commedia da farsi ne la sala grande del detto palazzo.

8. 1560, 30 novembre - 2 dicembre

*La Balìa delibera che Aurelio Manni e Adriano Saracini informino il governatore medico Angelo Niccolini che gli Intronati hanno rilevato un aumento delle spese*

*quanto ai lavori dell'allestimento del teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, e chiedono dunque un sostegno finanziario.*

ASS, *Balia*, 171, c. 247v

[«Sabato a li 30 di novembre Giovambattista Tondi p<riore> / Lunedì a li due di dicembre» 1560 a c. 245v]

[a margine «Palco per la commedia»] Messer Aurelio Manni e messer Adriano Saracini parlino al signor governatore nostro de la spesa che dicano l'Intronati essere cresciuta ne l'ordinatione del palco per la comedia ne la sala del consiglio, e li dichino del bisogno e desiderio loro d'essere aiutati in quella.

9. 1561, 29 gennaio

*La Balìa ordina ad Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, di pagare agli Intronati quaranta scudi, dovuti per le spese dell'allestimento del contropalco della scena del teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico.*

ASS, *Balia*, 171, c. 292r (parzialmente trascritto in CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio»*, p. 204 nota 5 e GALLI, *Dal palazzo della Campana*, p. 160).

Mezzedima a li XXVIII di gennaio [1560, stile senese *ab Incarnatione*] S. Sinolfo Ottiero p<riore> [...]

[a margine «Giovan Battista Tommasi»] Ancora metti a sua uscita [di «messer Ambrogio Spannocchi depositario generale de' denari pubblici»] scudi quattro d'oro pagati con ordine del signor governatore nostro a Giovan Battista Tommasi per andare ad incontrare sua eccellenza illustrissima nostro signore quando tornò di Roma [...].

[a margine «Intronati»] E scudi quaranta d'oro pagati all'Intronati per il contrapalco de la scena ne la sala del Consiglio».

10. 1561, 18 maggio

*La commissione dei quattro sopra l'ornato per la venuta a Siena di Cosimo de' Medici, nomina Adriano Saracini e Claudio Bartalucci come revisori della contabilità del maestro di legname Teseo di Bartalino da Pienza, quanto ai lavori di legname eseguiti nell'allestimento dei palchi nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, in cui gli Accademici Intronati hanno recitato una commedia in onore del duca Cosimo de' Medici, per verificare che il legname avuto a tal fine dai quattro sopra l'ornato fosse stato restituito intatto, o per contabilizzare a suo carico eventuali danni.*

ASS, *Balia*, 172, cc. 77r-v

[18 maggio 1561] Et similmente derno aut<orit>à in detto modo a' prefati magnifici messer Adriano [*scil.* Saracini] et messer Claudio [*scil.* di

Stefano Bartulucci] di rivedere il conto a maestro Teseo di Bartalino da Pientia legnaiolo in Siena di tutti i legnami del detto ornato da lui presi per valersene ne i palchi fatti nella sala del consiglio, dove la Achademia delli Intronati recitorno una loro // commedia a sua eccellenza illustrissima, et trovandone manco o alcuno rotto et guasto, fuore del modo che si hebbe, faccino seco di essi li prezzi determinati et chiari, et a tale effetto lo possino fare gravare et assegnare et li in essere a farglieli fare ricondurre et rinattare [*sic*], come a loro signorie magnifiche parerà al giusto convenirsi, et al obbligo di detto maestro Teseo et il determinato referischino pure al detto loro magistrato.



Fig. 01: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1551, c. 5.

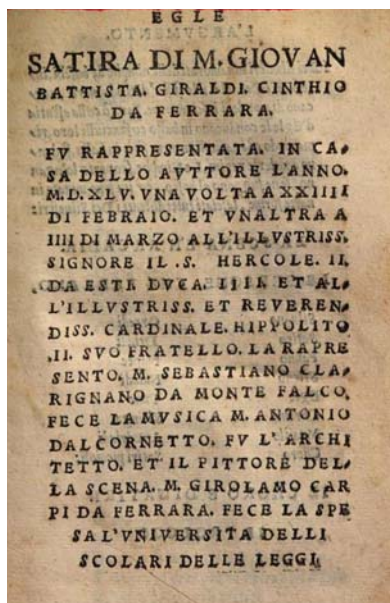


Fig. 02: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Egle*, s. l., s. d. (Venezia, Nicolò Boscarini, post marzo 1545?), p. 5

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 03:  
GIROLAMO DA CARPI, *Occasione e Penitenza*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 04: GIROLAMO DA CARPI, *Ratto di Ganimede*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 05: *Ritratto di Girolamo da Carpi*, da GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568.



Fig. 06: *Ritratto di Giovan Battista Giral-di Cinthio*, dal frontespizio di GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1543.



Fig. 07: *Ritratto di Giovan Battista Giral-di Cinthio*, da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Tragedie*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.



Fig. 08: GIROLAMO DA CARPI, *Ritratto di letterato (Giovann Battista Giraldi Cinthio?)*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

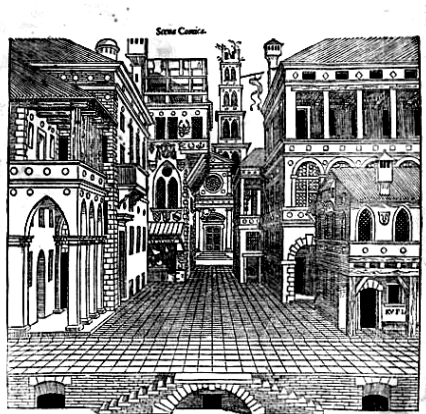


Fig. 09: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena comica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545



Fig. 10: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena tragica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545



Fig. 11: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena satirica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545



Fig. 12: BALDASSARRE PERUZZI, *Scena prospettica*, Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi

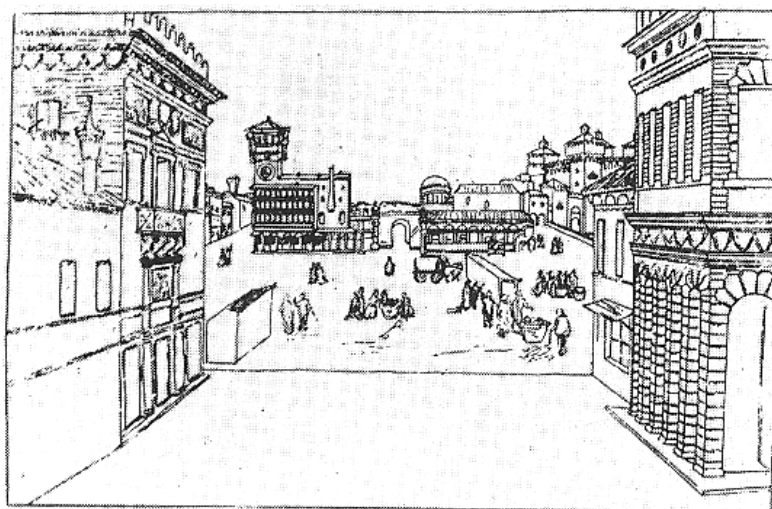


Fig. 13: *Scena prospettica con la Piazza maggiore di Ferrara*, lucido tratto da un disegno dell'ambito di Girolamo da Carpi, conservato nella Biblioteca Ariostea di Ferrara

GABRIELE FATTORINI



Fig. 14: Pittore senese, *Ingresso di Cosimo I de' Medici a Siena* (Biccherna), Siena, Archivio di Stato



Fig. 15: DOMENICO BECCAFUMI, *Veduta di Pisa* (scena per l'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini), ubicazione ignota (già nella collezione di John Pope-Hennessy)









Fig. 19: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio* (con "firme"), part. della fig. 17, Vienna, Albertina

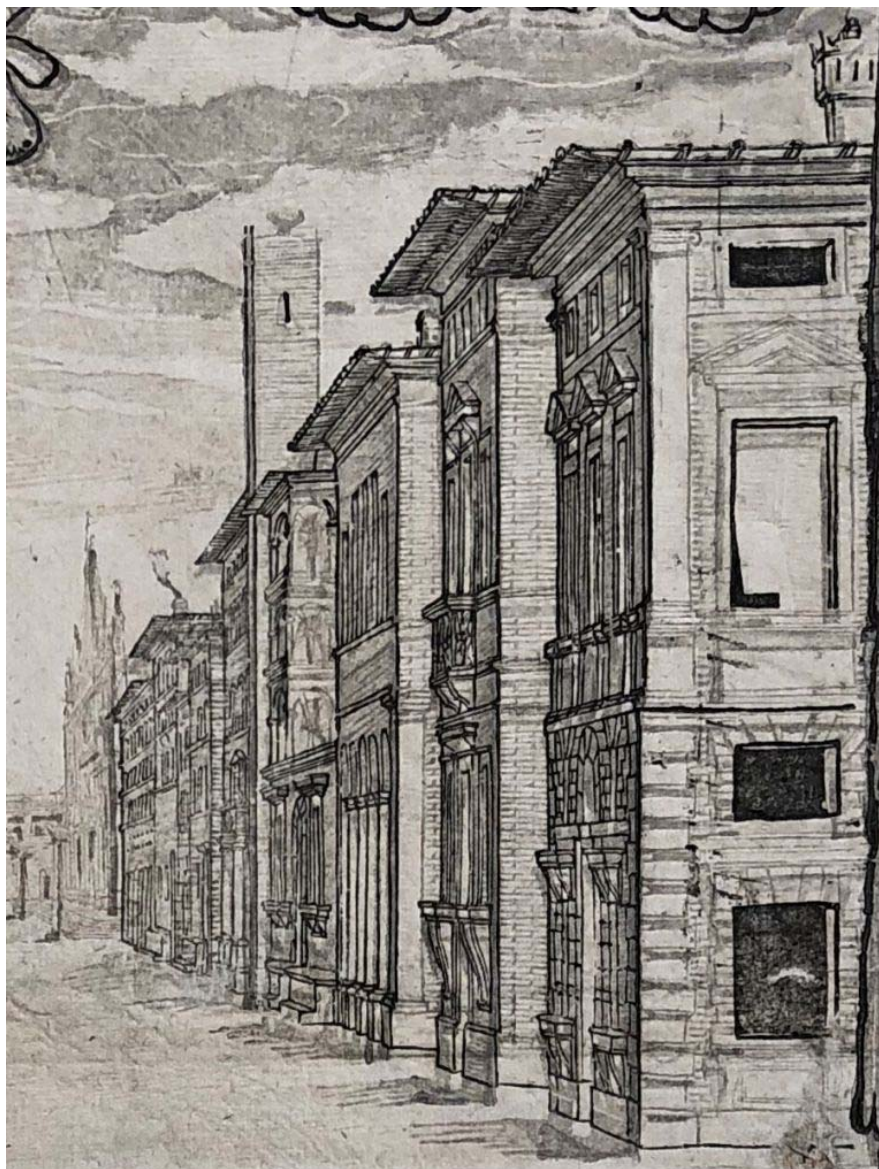


Fig. 20: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio* (senza "firme"), part. della fig. 18, Vienna, Albertina

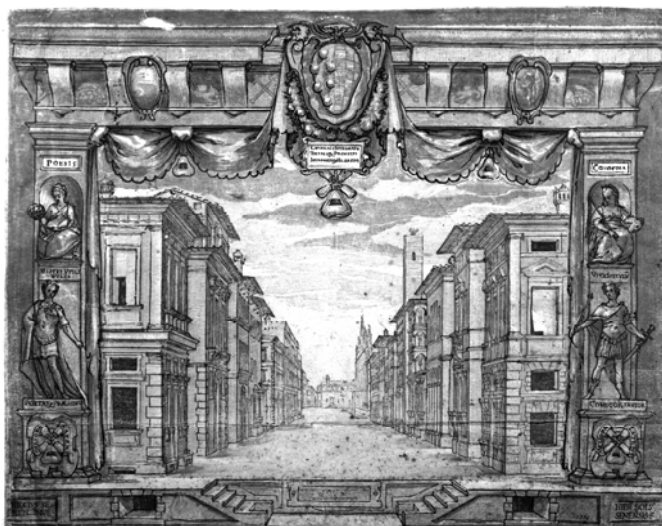


Fig. 21: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Londra, Victoria and Albert Museum

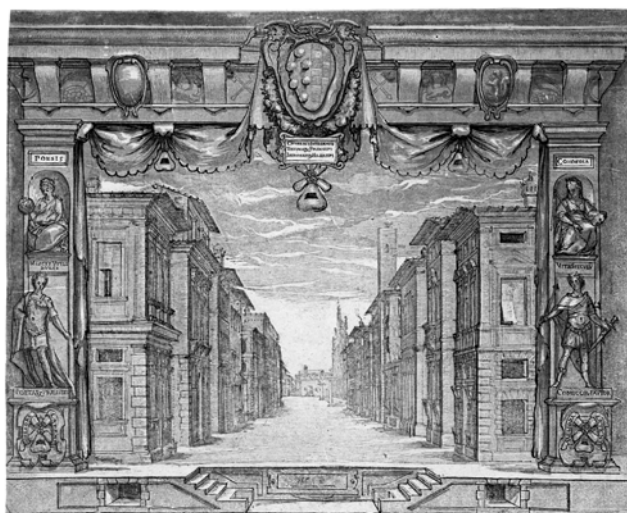


Fig. 22: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Washington, Library of Congress

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 23: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 24: GIROLAMO BOLSI (?), *Scena dell'Ortensio di Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 25a-b: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, particolari, Londra, Victoria and Albert Museum

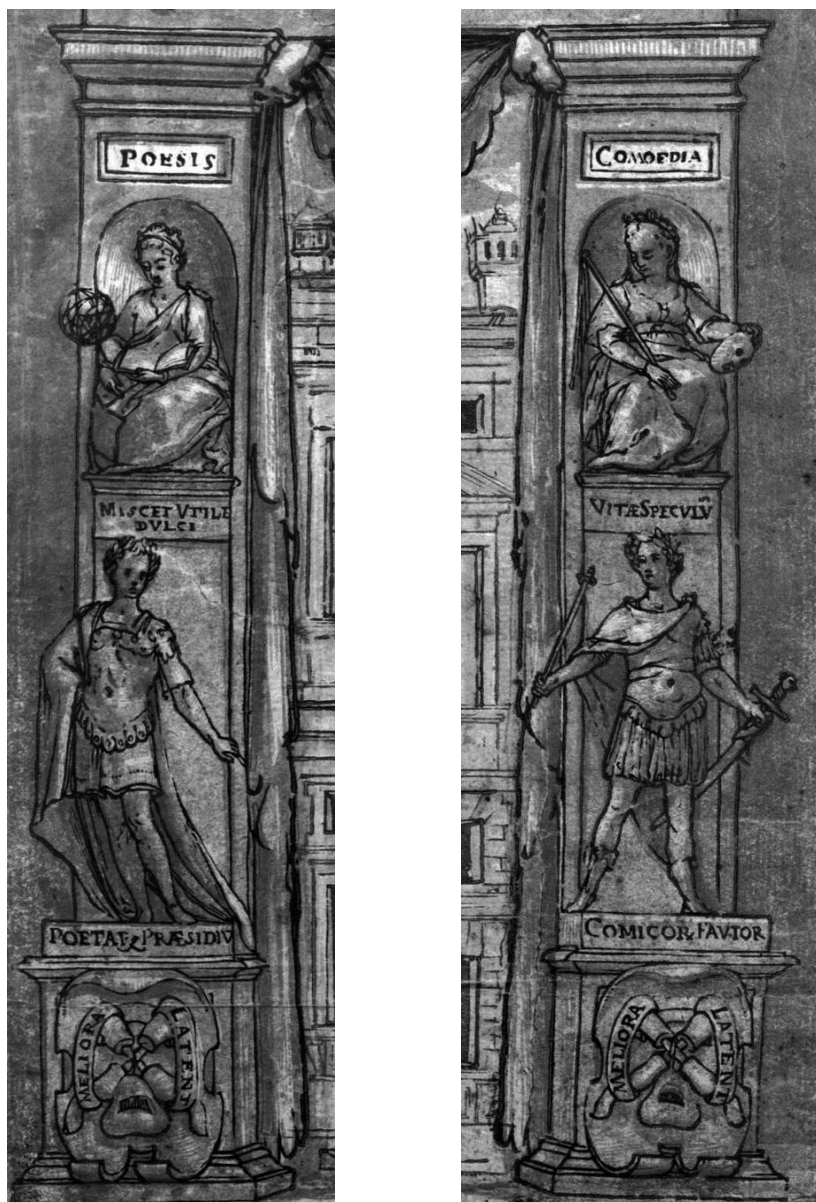


Fig. 26a-b: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, particolari, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 27: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Samaritana al pozzo*, Siena, antico convento di San Girolamo in Campansi (ora casa di riposo)



Fig. 28: GIOVANNI ANTONIO BAZZI DETTO IL SODOMA, *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso*, A Estrada, Fundation Casa Ducal de Medinaceli



Fig. 29: MARIO CARTARO (DA BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO), *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso*, Londra, British Museum

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 30a-c: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, elementi di gradino: *San Pietro martire*, *Santa Caterina da Siena di fronte al papa*, *San Girolamo*, *Samaritana al pozzo*, *Santo Stefano*, *San Lorenzo*, *Noli me tangere*, *San Gregorio magno*, *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, *San Tommaso d'Aquino* (a. particolare della *Samaritana al pozzo*; b-c. interi), ubicazione ignota

GABRIELE FATTORINI



Fig. 31: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, portale, Siena, Palazzo Tantucci

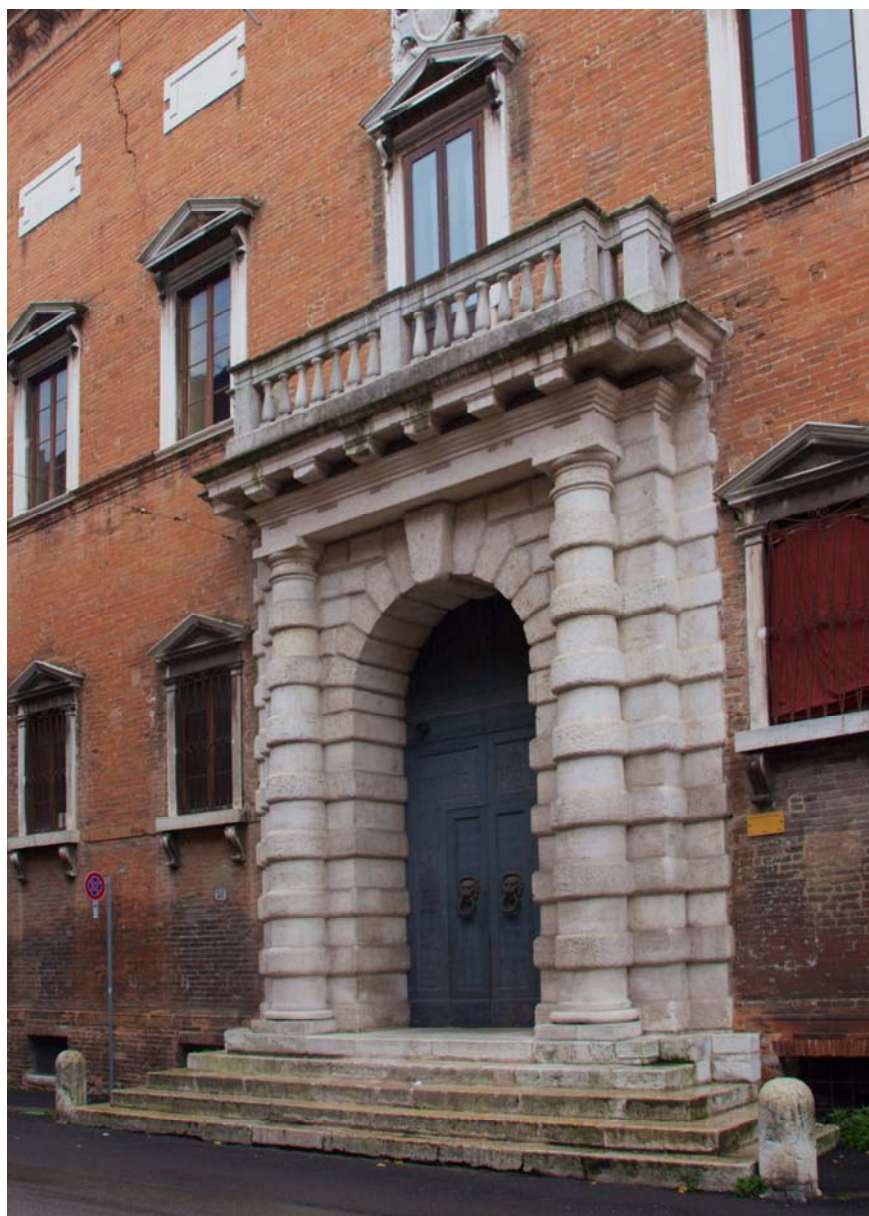


Fig. 32: GIROLAMO DA CARPI, portale, Ferrara, Palazzo Contughi

GABRIELE FATTORINI



Fig. 33: FRANCESCO VANNI e PETER DE JODE, *Veduta di Siena*, particolare dell'antica Via Larga (oggi Via del Capitano), Siena, Rettorato dell'Università



Fig. 34: Siena, Palazzo Chigi alla Postierla e Via del Capitano (in una foto Alinari)

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 35: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, particolare, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 36: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, part., Londra, Victoria and Albert Museum

GABRIELE FATTORINI

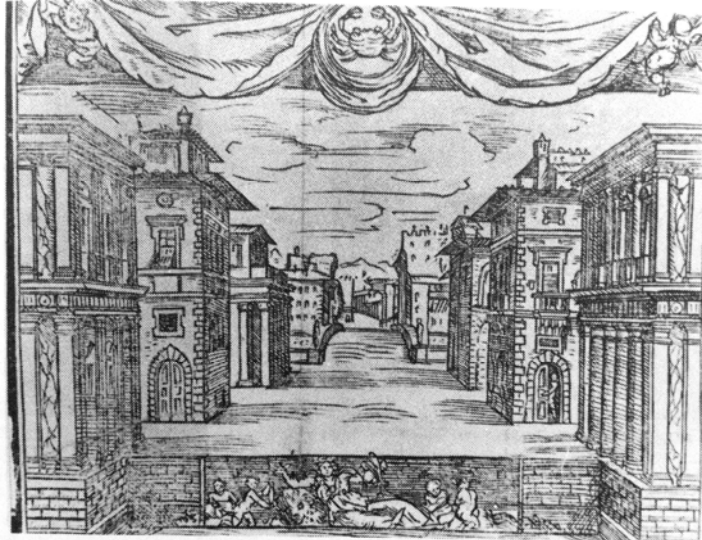


Fig. 37: *Scena per il Granchio di Leonardo Salviati*, Firenze, Biblioteca Marucelliana



Fig. 38: Siena, Teatro dei Rinnovati

Nella Ferrara estense le imprese teatrali di Giovan Battista Giraldi Cinthio furono rappresentate in scene “all’antica” che non sono giunte fino a noi, spesso allestite dal pittore e architetto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), cui si deve anche un possibile ritratto del letterato. Le indagini sui perduti palcoscenici ferraresi sono messe in parallelo con il caso del teatro commissionato a Siena dagli Accademici Intronati in occasione della visita di Cosimo de’ Medici (1561), che fu progettato dal pittore e architetto Bartolomeo Neroni detto il Riccio (Siena, documentato dal 1531-1571), e del quale conosciamo la scena grazie a disegni e incisioni. Nonostante la distanza geografica tra le due città, tali argomenti ben si compensano, trovando un comune denominatore nel ruolo fondamentale giocato dal senese Baldassarre Peruzzi, quanto all’elaborazione della scenografia teatrale del Cinquecento.

At the Este court of Ferrara the theatrical productions of Giovan Battista Giraldi Cinthio were represented in “all’antica” stages, often set up by the painter and architect Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), who was also the author of a possible portrait of the man of letters. The investigations on those Giraldi’s lost sceneries are paralleled with the case of the theater commissioned in Siena by the Accademici Intronati on the occasion of the visit of Cosimo de’ Medici (1561), which was designed by the painter and architect Bartolomeo Neroni called il Riccio (Siena, documented from 1531-1571), the stage of which is testified by drawings and engravings. Despite the geographical distance between the two cities, these arguments are well compensated, finding a common denominator in the fundamental role played by the Siense Baldassarre Peruzzi, in designing a new kind of perspective and “all’antica” sceneries for the Sixteenth century theatre.



*ECUBA*

Giovan Battista Gelli

(Firenze, 12 agosto 1498 - 24 luglio 1563)

L'*Ecuba* di Gelli è un volgarizzamento esemplato, come avverte lo stesso autore nella lettera prefatoria a Filippo Del Migliore (su di lui: SALVINI 1717, pp. 11-14 e 110-13), sulla traduzione latina dell'omonima tragedia euripidea di Erasmo da Rotterdam (disponibile in edizione moderna: ERASMO 2000). Nata nel solco del dibattito sul genere tragico, avviato dall'inizio del Cinquecento soprattutto a Firenze, la tragedia gelliana fotografa un'esperienza di rilettura del classicismo in una prospettiva moderna (sulla riscoperta di Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento: PERTUSI 1960; ID. 1963; PORRO 1981). Anche la scelta dell'eroina greca Ecuba, sulla scia dell'originale euripideo più volte presa a modello dai tragediografi quattrocenteschi, assume un preciso significato: la consapevole riproposizione delle infauste vicende di un personaggio dolente, dalla regalità umiliata e sopraffatto da un destino amarissimo attesta l'agio con cui Gelli prende parte alla fucina delle coeve sperimentazioni fiorentine, privilegiandone, in perfetta sintonia con quell'ambiente, gli aspetti lirici e patetici (per la fortuna dell'*Ecuba* euripidea fin dal XIV secolo, anche in Europa: GARNIER 1999, ERASMO 2000, pp. IX-X e 184 sgg.,

GELLI 2016, pp. VIII-X, MICHELANGELO 2017, pp. 12-14 e, da ultimo, LUPIC 2018; sul modello muliebre nella drammaturgia cinquecentesca: ERASMO 2000, pp. IX-XII; COSENTINO 2003<sup>1</sup>; BIANCHI 2007).

### Edizioni (vivente l'autore)

[*Post* 1519 - *ante* febbraio 1524, eredi di Filippo Giunti, Firenze] HECVBA TRAGEDIA DI EVRI | - pide poeta greco tradotta in lingua | volgare per Giovambapti- | sta Gelli.

In 8°; A<sup>8</sup>-C<sup>8</sup>; D<sup>4</sup>; cc. 28 (ma esemplare marciano mutilo della carta 28)

Contiene: c. [A1]r: occhiello; c. [A1]v: bianca; c. A2rv: dedica a Filippo Del Migliore (GIOVANBATTISTA GELLI A | PHILIPPO DEL MIGLIORE | PATRITIO FIOREN- | TINO. S.); c. A3rv: argomento e tavola dei personaggi; cc. A4r-[D3]r: HECVBA TRAGEDIA DI EVRIPIDE; c. [D3]v: bianca.

Esemplare consultato: Venezia, Biblioteca Marciana [44. d. 210] (copia digitalizzata)

BIBL.: PATTONI 1774, p. 53; BANDINI 1791, pp. 265-66; RENOARD 1825<sup>2</sup>, p. 408; PANZER 1963, p. 50; PETTAS 2012, pp. 391-92; ICCU: [http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu\\_ext.dll?fn=10&i=40632](http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=10&i=40632); Edit16 CNCE 40632

Non sono documentate edizioni postume e mancano documenti attestanti rappresentazioni sceniche della tragedia gelliana, vivente l'autore e/o postume.

La scarsa diffusione dell'*Ecuba* gelliana ha condizionato la sua fortuna drammatica, della quale mancano salde attestazioni documentarie. Si leggano tuttavia le osservazioni della Cuzzotti in MICHELANGELO 2017, pp. 26-31, circa una possibile influenza della tragedia di Gelli sul volgarizzamento dell'*Ecuba* euripidea del letterato fiorentino Michelangelo il Giovane.

\*\*\*

### Argomento

Dopo la ruina di Troia, navigando i Greci approdano in Cheronneso, regione di Tracia, ove era il sepolcro di Achille che in Troia era sepolto. Donde, dopo alquanti giorni volendo partire, l'ombra di Achille sopra il sepolcro apparsa proibì sciogliere le navi se prima il corpo di Polissena, già da Priamo padre di quella per sposa promessagli, al suo sepolcro non sacrificavano. I Greci, volendo quello onorare, che tanto nell'armi meritato avea, con comune consenso deliberarono che Polissena al suo sepolcro fusti sacrificata et a Ulisse commisero che quella al sepolcro menassero, et a Ecuba che tal caso portassi pazientemente persuadessi. Ulisse, giunto al padiglione di Ecuba, truova Polissena che, preparata alla morte, spontaneamente alla madre persuadeva esser meglio in libertà morire che in servitù vivere. Dipoi morta Polissena, Ecuba manda una sua ancilla al mare per l'acqua, per lavare di quella il morto corpo, la quale truova il corpo di Polidoro morto in sul lito iacere. Perché Polimestore, tiranno di Tracia, subito che seppe di Troia lo excidio, occise il detto Polidoro, et il suo corpo gittò in mare per togli il tesoro, il quale Priamo suo padre, prevedendo di Troia la ruina, ascosamente col figlio gli avea mandato. Trovato questa ancilla il detto corpo, involto in panni a Ecuba lo porta. La quale poi ha conosciuto essere il corpo del suo figlio Polidoro, miserabilmente si duole, e seco pensa in che modo si possa di Polimestore vendicare. E prima tal caso con Agamennone, re dei Greci, comunicato, manda una sua ancilla a Polimestore che gli dica che a lei insieme co' suoi figli venga. Polimestore, non sapendo che il corpo di Polidoro sopra el lito fusti stato trovato, co' figli insieme a Ecuba viene. La quale, simulando aver per lui mandato per manifestargli certo oro che in Troia sotterra abscondito avea, solo quello co' figliuoli nel padiglione conduce. Era nel padiglione una gran turba di donne ascose, dalla quale Ecuba aiutata, a Polimestore cava gli occhi et e gli occide. Agamennone, udite di ambedue le ragioni, Polimestore condanna, il quale non per giovare a' Greci, ma per la cupidità dell'oro Polidoro occise. La fabula si recita in Cheronneso, regione di Tracia. Il coro son le donne troiane prigioni, le quali cercano aiutare Ecuba (in GELLI 2016, pp. 5-6).

\*\*\*

## Personaggi

Ombra di Polidoro ucciso, Ecuba regina de' Troiani, Coro di donne troiane, Polixena figlia di Ecuba, Ulisse, Taltibio nunzio, Ancilla di Ecuba, Agamennone re, Polimestore tiranno tracio (in GELLI 2016, p. 6).

### Presenza dei personaggi sulla scena

Ombra di Polidoro vv. 1-61.

Ecuba vv. 62-95, 152-71, 175, 179, 183, 185-88, 191-92, 231-40, 242-46, 248-52, 254-55, 259-308, 350-56, 401-08, 410-12, 415-16, 432, 435, 438-39, 441-42, 446, 449-50, 453, 460-67, 517-18, 521-24, 528-35, 611-54, 692-96, 699-700, 703-07, 709-12, 714-15, 717, 720-23, 725, 729-33, 747-49, 752-56, 759-63, 766-67, 769-70, 772, 774, 776-78, 780-83, 787-90, 792, 794-865, 886-99, 905, 907, 909-11, 913-28, 1013-26, 1029-31, 1037-39, 1041, 1043, 1045-46, 1048, 1050, 1052, 1054, 1056, 1058, 1060-61, 1063, 1065, 1067-73, 1097-99, 1102-09, 1245-315, 1342-43, 1345-46, 1351-52, 1356-57, 1359-61, 1366-70.

Coro vv. 96-151, 214-16, 309-11, 348-49, 398-400, 468-96, 500-16, 609-10, 655-79, 683-84, 688, 713, 724, 726-28, 734-36, 866-71, 939-90, 1137-39, 1160-62, 1316-18, 1399-1405.

Polixena vv. 172-74, 176-78, 180-82, 184, 189-90, 193-213, 357-97, 420-31, 433-34, 436-37, 440, 443-45, 447-48, 451-52, 454-59.

Ulisse vv. 217-30, 241, 247, 253, 256-58, 312-47, 409, 413-14, 417-19.

Taltibio vv. 497-99, 519-20, 525-27, 536-608.

Ancilla vv. 680-82, 685-87, 689-91, 697-98, 701-02, 708, 716, 718-19, 1088, 1090, 1094-96, 1100-01.

Agamennone vv. 737-46, 750-51, 757-58, 764-65, 768, 771, 773, 775, 779, 784-86, 791, 793, 872-85, 900-04, 906, 908, 912, 929-38, 1163-69, 1173-75, 1178-79, 1184, 1187-91, 1319-36, 1340, 1375-76, 1381, 1383, 1385-98.

GELLI, *ECUBA*

Polimestore vv. 991-1012, 1027-28, 1032-36, 1040, 1042, 1044, 1047, 1049, 1051, 1053, 1055, 1057, 1059, 1062, 1064, 1066, 1087, 1098, 1091-93, 1110-36, 1140-59, 1170-72, 1176-77, 1180-83, 1185-86, 1192-1244, 1337-39, 1341, 1344, 1347-50, 1353-55, 1358, 1362-65, 1371-74, 1377-80, 1382, 1384.

Semicoro vv. 1074-86.

Struttura e metri

In ossequio al modello classico, il volgarizzamento gelliano, che non è diviso in atti e scene, ripropone la canonica struttura della tragedia euripidea, già impiegata nell'ipotesto di riferimento, la versione latina di Erasmo (sulla tecnica di traduzione erasmiana: ERASMO 2000, p. 191). Di seguito, nel dettaglio, lo schema delle singole sezioni: prologo (vv.1-61); monologo di Ecuba (vv. 62-95); parodo (vv. 96-151); I episodio (vv. 152-467: dialogo Ecuba - Polissena, vv. 152-216; dialogo Ecuba - Ulisse e intervento di Polissena, vv. 217-467); I stasimo (vv. 468-96); II episodio (vv. 497-654: dialogo Taltibio - Ecuba); II stasimo (vv. 655-79); III episodio (vv. 680-938: dialogo Ancella - Ecuba, vv. 680-736; dialogo Agamennone - Ecuba, vv. 737-938); III stasimo (vv. 939-90); esodo (vv. 991-1405: dialogo Polimestore - Ecuba, vv. 991-1109; monodia Polimestore, vv. 1110-62; dialogo Agamennone - Polimestore - Ecuba, vv. 1163-1405). L'intera tragedia è costruita su un libero alternarsi di endecasillabi e settenari non rimati (ai primi, che sono prevalenti, si sostituiscono i settenari soprattutto nelle sezioni più liriche e patetiche, come ad esempio i cori): la lezione di Trissino, la cui *Sofonisba* dopo la presentazione a Leone X nel 1518 cominciò a circolare manoscritta, appare dunque acquisita (CREMANTE 1988, pp. 3-5 e CASTORINA 2016, pp. 137 sgg., con bibliografia pregressa; sulle motivazioni della scelta trissiniana interessanti osserva-

zioni in DANIELE 1981, pp. 124 sgg. e, pur prendendo le mosse dal genere della poesia bucolica, COSENTINO 2003<sup>2</sup>, pp. 72-74). Ma Gelli va addirittura al di là dell'innovativa scelta del poeta vicentino, che in relazione alle sezioni dialogiche della tragedia ravvisava nell'endecasillabo piano il naturale esito moderno del trimetro giambico greco. Nella tragedia del letterato fiorentino, infatti, anche gli intermezzi corali sono "liberi" dagli schemi della canzone, del madrigale e della balata, forme metriche tradizionali cui ordinariamente, da Trissino in poi, i tragediografi cinquecenteschi usavano ricorrere nella costruzione dei cori. Abbastanza rappresentate risultano le sticomitie, tuttavia non sempre corrispondenti a quelle del modello erasmiano, sul quale non di rado Gelli interviene, modificandone l'assetto originario (GELLI 2016, p. XXIII e *Note esegetiche, passim*). Sporadiche le rime bacciate (vv. 60-61; 421-22; 466-67; 976-77) e le rime "desinenziali" (186-88; 220-22); ai vv. 186-88, 211-13, 1073-75, 1088-90, 1261-63, 1333-35 si riscontra uno schema ABA, ma rime ravvicinate presentano pure i vv. 520-23, 872-75, 1279-82, mentre vi è un solo caso di rima identica (vv. 778-79). Due casi di ipometria ai vv. 1001 e 1180; ipermetri i vv. 127; 260; 271; 423; 453; 707; 728; 785; 789; 1029; 1032 (GELLI 2016, p. 70 e 85). Piuttosto numerosi gli endecasillabi dattilici (17; 27; 34; 37; 72; 90; 124; 125; 148; 218; 220; 228; 230; 234; 256; 266; 281; 308; 320; 323; 330; 332; 337; 341; 345; 363; 365; 370; 371; 404; 419; 424; 426; 459; 470; 485; 501; 512; 517; 519; 530; 535; 538; 560; 566; 575; 577; 579; 582; 586; 594; 598; 600; 618; 722; 779; 794; 796; 820; 862; 866; 871; 872; 873; 885; 902; 918; 926; 943; 950; 980; 982; 998; 1000; 1008; 1023; 1031; 1050; 1072; 1076; 1077; 1080; 1088; 1090; 1105; 1139; 1168; 1169; 1195; 1206; 1220; 1255; 1262; 1274; 1320; 1333; 1345) e non irrisoria pure la presenza di versi tronchi (vv. 9; 152; 184; 198; 209; 436; 438; 473; 576; 583; 658; 726; 1039; 1111; 1184; 1402) e sdrucchioli (236; 910; 1042; 1046; 1053; 1128; 1218;

1314; 1376), di norma estranei al dettato tragico e dunque spia ulteriore dell'indipendenza del testo gelliano dalle regole della tradizione (sulla sconvenienza del verso sdrucchiolo nei drammi – oltre che nell'epica – si sarebbe ampiamente espresso Giovan Battista Giraldi Cinthio nei suoi scritti teorici: GIRALDI CINTHIO 2002, I, 219; vd. pure ARBIZZONI 1977, p. 184 e DANIELE 1981, pp. 130-31).

### Modelli letterari

Modello esplicito del volgarizzamento dell'*Ecuba* di Gelli, come si apprende dall'epistola prefatoria a Filippo Del Migliore, è la fedele traduzione latina della tragedia euripidea elaborata da Erasmo da Rotterdam («avendo io una tragedia di Euripide, di greco in latino da Erasmo Roterodamo conversa, *Ecuba* intitolata, nella nostra vulgar lingua tradotta [...]»: GELLI 2016, p. 3). Andata a stampa a Parigi nel 1506, grazie all'ampio successo riscosso, la tragedia erasmiana fu più volte ristampata nell'arco del Cinquecento, già a partire da un'aldina l'anno successivo (un elenco delle edizioni dell'*Ecuba* erasmiana fino al 1540 in EURIPIDIS *Hecuba* 1969, p. 212). In particolare una collazione per *loci critici* induce a credere che per il suo lavoro versorio Gelli abbia utilizzato due edizioni erasmiane entrambe del 1518: l'una stampata a Basilea a febbraio, l'altra a Firenze, presso i Giunti, a dicembre (GELLI 2016, pp. XI-XII). La prospettiva – al contempo metodologica e ideologica – con cui lo scrittore fiorentino si avvicina all'ipotesto è ampiamente illustrata nella già ricordata lettera di dedica al Del Migliore:

E non pigliare ammirazione se questa nostra traduzione da quella latina di Erasmo in qualche parte (non in senso ma nelle parole e nel modo del dire) troverai discorde, perché mi è parso più con-

veniente in qualche luogo pigliare il senso dello autore et al nostro idioma vulgare accomodarlo, che tradur le parole di quello *ad literam*, il che senza qualche durezza e difficoltà sarie quasi stato impossibile a fare. So che sei di assai ottimo iudicio e conoscerai quello che io dico esser vero (GELLI 2016, p. 4).

Una traduzione *ad literam*, cioè “intrappolata” nei canoni linguistici della lingua di partenza, e di conseguenza aliena dai peculiari usi del volgare fiorentino, pare dunque a Gelli assai riduttiva: molto più efficace, anche in considerazione dell’incipiente processo di rinnovamento della lingua, avviato dai dotti degli Orti Oricellari a Firenze nel primo ventennio del secolo XVI (un quadro in LIEBER 1996, ma pure, sul ruolo che gli Orti esercitarono nella definizione di una nuova poetica tragica, PICCIOLI 1968 e COSENTINO 2003<sup>1</sup>), operare secondo il metodo del *transferre ad sententiam*. Lo scrittore fiorentino, perfettamente calato nell’atmosfera che già nei primi decenni del Cinquecento si respirava nella città toscana in relazione al dibattito sulla questione della lingua, modella il suo lavoro versorio, dunque, proprio su tali linee (GELLI 2016, pp. XVII-XXI). Sotto il profilo prettamente linguistico del tutto naturale risulta pertanto nei versi di Gelli la massiccia presenza di fiorentinismi, spia al contempo dell’ambiente culturale in cui egli opera e dei principi ideologici sottesi alla sua operazione poetica. L’adesione al genere letterario “alto”, ma pure l’abituale *habitus* del poeta, sensibile ad un uso sapiente della terminologia dotta, giustifica poi i ricorrenti latinismi che, a volte accompagnati pure dalla ripresa di grecismi presenti nell’ipotesto, impreziosiscono notevolmente la *facies* testuale (un’analitica disamina di tali fenomeni nelle *Note esegetiche* di GELLI 2016 e in TRAMONTANA 2016). E tuttavia la citata dichiarazione di intenti al Del Migliore non si traduce in una libera dilatazione del palinsesto latino da parte dell’umanista: i 1376 versi di Erasmo diventano infatti 1405, con uno scarto di una sola trentina di versi, compatibile con il passaggio da una lin-

gua all'altra. Ad ogni modo l'autonomia con cui lo scrittore fiorentino si rapporta al latino erasmiano è ravvisabile nella costante adozione della tecnica della *adiectio* e della *detractio*, che conferisce una *facies* originale al suo testo volgare, segnando il distacco dall'ipotesto (per un'analisi delle peculiarità formali e tematiche dell'*Ecuba* gelliana cfr. *Introduzione* e *Note esegetiche* di GELLI 2016 e TRAMONTANA 2016). In particolare dell'*amplificatio* Gelli si serve in funzione dell'accentuazione dei toni lirici e patetici, elementi assai cari ai tragediografi cinquecenteschi; eloquente a questo proposito appare, ad esempio, nell'ambito di un dialogo con Ecuba, l'originale inserto di due versi pronunciati da Agamennone, che riecheggiano con evidenza un celebre luogo virgiliano, molto probabilmente recuperato attraverso il riutilizzo che ne fa Dante nel *Purgatorio*, e accentuano la compartecipazione emotiva del condottiero greco alle sventure della regina troiana (GELLI 2016, pp. XXIII-XXIV e 36; sulla figura di Agamennone nell'*Ecuba* di Euripide, di Seneca, di Gelli e di Pérez de Oliva: BAÑULS OLLER - MORENILLA TALENS 2007). Ma occorre ricordare, come del resto con costanza attestano i versi della tragedia gelliana, che tra i poeti del '500 – sempre in funzione di un'accentuazione del registro sentimentale – le suggestioni dantesche e petrarchesche costituivano un patrimonio comune cui si accedeva con estrema naturalezza (GELLI 2016, p. XXVII).

Che il modello di riferimento dello scrittore fiorentino resti, infine, la tragedia grecheggiante, senza alcuna concessione a imitazioni di ascendenza senecana, è attestato dal proposito di evitare qualsiasi forma di espressionismo orrorifico e voluttuoso, anche intervenendo su elementi dell'ipotesto che potevano spingere in tale direzione (GELLI 2016, p. XXV). La generale adesione al modello erasmiano (a sua volta fedele all'originale testo euripideo: ERASMO 2000, pp. 190-91), come pure il clima che si respirava negli ambienti degli Orti Oricellari, presso cui prende corpo con ogni probabilità l'esperimento di Gelli

(vd. *infra*), spiegano del resto la sostanziale assenza di echi senecani: è prevalentemente la tragedia greca il terreno su cui si giocava il processo di rifunzionalizzazione dell'*antiquitas* nell'ambiente ellenista fiorentino dei primi decenni del Cinquecento (COSENTINO 2003<sup>1</sup>, pp. 84-85).

### Questioni critiche

Non ancora risolto appare lo spinoso problema della data di composizione del volgarizzamento gelliano: l'unico testimone che lo tramanda – si è detto – è infatti una cinquecentina senza note tipografiche. Della questione, ripercorsa in GELLI 2016, pp. X-XVII, cui si rimanda, si danno qui le coordinate principali. I primi studiosi a ricondurre la stampa, su basi prevalentemente tipografiche, al 1519 e ai torchi degli eredi di Filippo Giunti a Firenze sono BANDINI 1791, pp. 265-66 e RENOUARD 1825<sup>2</sup>, p. 408. Solo a dicembre dell'anno precedente era stata ripubblicata nella città toscana proprio in una giuntina la traduzione latina dell'*Ecuba* di Erasmo, curata da Antonio Francini, un letterato che nel 1519 era stato maestro di Gelli e di Filippo Del Migliore (dedicatario dell'*Ecuba* gelliana): GELLI 2016, pp. X-XI. Sono gli anni in cui – si è visto – ferve un forte sperimentalismo tra i dotti fiorentini che ruotano intorno agli Orti Oricellari, impegnati soprattutto in attività traduttorie e nella ridefinizione dei principi che devono sovrintendere alla tragedia volgare e alla lingua fiorentina. Gelli, pur ancora giovinetto, non potè rimanere estraneo a tale congerie culturale, e anzi dovette prender parte, pur da uditore, a tali dotti convivi (ne resta testimonianza nel suo *Ragionamento sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*: GELLI 2016, p. XVII). Un contributo concreto da parte del giovane dotto fiorentino, anche al fine di testare gli esiti dell'apprendistato presso il Francini, appena conclusosi, in armonia con il clima

ispirato di tali anni e sulla scia del successo della versione erasmiana, parrebbe dunque fatto naturale. Tanto più che pure la *facies* tipografica della cinquecentina sembra ricondurre alla produzione dei Giunti degli anni '20 e – è opportuno ribadirlo – la collazione tra *loci critici* ha appurato la presenza sullo scrittoio di Gelli di un esemplare dell'edizione erasmiana sia basileense che giuntina (1518): GELLI 2016, pp. XI-XIII, anche in relazione al probabile *terminus ante quem* della stampa. D'altronde a far pensare ad una datazione più tarda, intorno agli anni '50, quando Gelli era ormai membro dell'Accademia fiorentina sotto l'egida di Cosimo I, intervengono due lettere prefatorie dello stesso dotto toscano. Nell'epistola ad Alamanno Salviati che accompagna la traduzione gelliana di un opuscolo filosofico (c. 1551) lo scrittore afferma di non essersi mai cimentato in attività versoria, mentre a Filippo Del Migliore, in occasione della dedica della quarta lettura dantesca (1557), confessa di non aver osato fino a quel momento offrirgli alcuna delle sue opere. Nulla vieta tuttavia di pensare che dietro tali dichiarazioni dall'evidente “sapore” programmatico ci sia l'intento di sancire con forza una nuova linea di interessi (filosofici ed esegetici), assai lontani dalle esercitazioni giovanili: GELLI 2016, pp. XIII-XV. E neppure l'assenza della versione gelliana dell'*Ecuba* dal novero dei testi tragici che hanno posto le basi della letteratura tragica fiorentina, elencati da Benedetto Varchi nella sezione finale della sua *Lezione quinta. Del giudizio e de' poeti tragici*, pronunciata nel 1553, è sufficiente ad accertare un'elaborazione del testo gelliano successiva a questa data: pur frequentando entrambi l'Accademia, infatti, screzi e ostilità tra i due indussero il Varchi a sottacere sempre nei suoi scritti opere e meriti di Gelli: GELLI 2016, pp. XV-XVI. Ulteriore ipotesi, sempre in relazione alla datazione dell'*Ecuba* gelliana, è quella avanzata da UGOLINI 1898, pp. 155-56, che tuttavia mal si accorda con la già descritta *facies* tipografica del prodotto, lontana dalle stampe degli anni '50 e '60 del Cinque-

cento: si tratterebbe, secondo lo studioso, di una sperimentazione di età giovanile, rimasta a lungo manoscritta, che Gelli avrebbe deciso di rinverdire negli anni dell'Accademia fiorentina, mandandola a stampa corredata di lettera prefatoria. I programmi culturali di quella cerchia di dotti prevedevano, infatti, un'ampia diffusione della cultura classica presso i ceti medi proprio attraverso i volgarizzamenti.

Va in ogni caso sottolineata, per concludere, la coerenza del percorso ideologico e culturale di Gelli: la prospettiva "democratica" della cultura, perfettamente organica alle indicazioni politiche del Duca Cosimo I, che negli anni '50 induce Gelli a tentare di dar forma a un singolare concetto di "lingua fiorentina parlata", altro non è che l'esito naturale di un programma già delineato nell'epistola prefatoria dell'*Ecuba*. La scelta del *transferre ad sententiam*, dettata dalla necessità di aderire armonicamente al "sistema" della lingua di arrivo, infatti, si inserisce appieno in quel processo di rinnovamento degli usi linguistici, i cui primi passi avevano mosso proprio i dotti degli Orti Oricellari: a loro dunque si deve, nella prospettiva di Gelli, la rinascita cinquecentesca del volgare: GELLI 2016, pp. XVII-XXI.

### Riferimenti bibliografici

ARBIZZONI 1977 = G. ARBIZZONI, *Esperimenti di metrica eroica tra cinque e seicento*, «Il contesto», 3, pp. 183-207.

BANDINI 1791 = A. M. BANDINI, *De florentina Iuntarum typographia [...]*, I, Lucae, typis Francisci Bonsignori.

BIANCHI 2007 = A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Edizioni Unicopli.

BAÑULS OLLER - MORENILLA TALENS 2007 = J. V. BAÑULS OLLER - C. MORENILLA TALENS, *El poder "político" o el arte de hacer real lo posible: el Agamenón de la «Hécuba» de Eurípides y algunas recreaciones posteriores (Séneca, Gelli y Pérez de Oliva)*, «Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica», 6, pp. 7-35.

CASTORINA 2016 = C. CASTORINA, *Giovan Giorgio Trissino, Sofonisba. Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», II, pp. 121-53.

COSENTINO 2003<sup>1</sup> = P. COSENTINO, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore.

COSENTINO 2003<sup>2</sup> = P. COSENTINO, *Una «zampogna toscana» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, «Filologia e critica», 28, pp. 70-95.

CREMANTE 1988 = R. CREMANTE (a cura di), *Teatro del Cinquecento, I: La tragedia*, Milano - Napoli, Ricciardi (nuova ed.: 2 vol., Milano - Napoli, Ricciardi - Mondadori, 1997).

DANIELE 1981 = A. DANIELE, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo. Atti del 5° convegno interuniversitario di studi* (Bressanone 1977), a cura di D. GOLDIN, Padova, Cleup, pp. 121-34.

ERASMO 2000 = ERASMO DESIDERIO DA ROTTERDAM, *Tragedie di Euripide (Hecuba - Iphigenia in Aulide)*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Introduzione di F. SPERA, Torino, Edizioni RES.

EURIPIDIS *Hecuba* 1969 = EURIPIDIS *Hecuba et Iphigenia latinae factae Erasmo interprete*, edited by J. H. WASZINK, in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, I, 1, Amsterdam, North-Holland.

GARNIER 1999 = B. GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L'«Hécube» d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris - Montréal, L'Harmattan.

GELLI 2016 = GIOVAN BATTISTA GELLI, *Ecuba*, a cura di A. TRAMONTANA, Torino, Edizioni RES.

GIRALDI CINTHIO 2002 = GIOVAN BATTISTA 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.

LIEBER 1996 = M. LIEBER, *Dibattito sulla lingua e ricerca di una norma linguistica: gli Orti Oricellari*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*. Universidade de Santiago de Compostela, 1989, publicadas por R. LORENZO, VIII, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», pp. 53-62.

LUPIC 2018 = I. LUPIC, *The Mobile Queen: Observing «Hecuba» in Renaissance Europe*, «Renaissance Drama», XLVI, 1, pp. 25-56.

MICHELANGELO 2017 = MICHELANGELO IL GIOVANE, *Ecuba*, a cura di C. CUZZOTTI, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.

PAITONI 1774 = J. M. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati* [...], II, Venezia, appresso Gaspare Storti.

PANZER 1963 = G. W. PANZER, *Annales Typographici*, VII, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

PERTUSI 1960 = A. PERTUSI, *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo*, «Italia medioevale e umanistica», 3, pp. 101-52.

PERTUSI 1963 = A. PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», 33, pp. 391-426.

PETTAS 2012 = W. A. PETTAS, *The Giunti of Florence: a Renaissance printing and publishing family. A history of the Florentine firm and a catalogue of the editions*, New Castle, Delaware, Oak Knoll Press.

PICCIOLI 1968 = G. PICCIOLI, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie Storia del teatro*, I, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, pp. 60-93.

PORRO 1981 = A. PORRO, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, «Aevum», 55, pp. 481-508.

RENOUARD 1825<sup>2</sup> = A. A. RENOUARD (a cura di), *Annales de l'imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et de leurs éditions*, III, Paris, chez Antoine-Augustin Renouard.

SALVINI 1717 = S. SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze, per Giovanni Gaetano Tartini e Santi Franchi.

TRAMONTANA 2016 = A. TRAMONTANA, *Per un'analisi stilistica dell'«Ecuba» di Giovan Battista Gelli*, in *Europa en su teatro*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

UGOLINI 1898 = A. UGOLINI, *Le opere di Giambattista Gelli. I Dialoghi - Le Comedie - Le opere minori*, Pisa, Francesco Mariotti.

\*\*\*

Immagine accanto al titolo: Ecuba che grida: particolare da PIO FEDI, Ratto di Polissena (1868): gruppo marmoreo, Firenze, Loggia de' Lanzi (o della Signoria).

Alessandra Tramontana

GELLI, *ECUBA*

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sull'*Ecuba* di Gelli.

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Gelli's *Ecuba*.

Articolo presentato in Maggio 2018. Pubblicato *on line* in novembre 2018  
© 2013 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 IV, 2018  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2018.4.309-323



## CRONACA DEL CONVEGNO

### DONNA, TERME E BELLEZZA A ISCHIA NEL RINASCIMENTO (Napoli-Ischia, 2-6 maggio 2017)



Martedì 2 maggio 2017 nella cornice della Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ubicata in Castel Nuovo a Napoli, si è inaugurato il Convegno Internazionale «Donne, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento», organizzato dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale e dal Comune di Ischia. Dopo i saluti di rito, Carmela Reale (Università della Calabria), presidente dell'Istituto Nazionale

di Studi sul Rinascimento meridionale, ha aperto i lavori ricordando con commozione e grande affetto la figura intellettuale di Marco Santoro – scomparso nel gennaio di quell'anno – fino ad allora presidente dell'Istituto, ideatore del convegno e suo primo organizzatore, in onore del quale lei ha voluto, con grande caparbia e tenacia, ridare vita all'iniziativa e portarla a termine.

Nel corso della sessione presieduta da Cettina Lenza (Università della Campania «Luigi Vanvitelli»), hanno tenuto le loro relazioni Guido D'Agostino (Università di Napoli «Federi-

GIOVANNA MARIA PIA VINCELLI, *Cronaca del convegno Donna, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento (Napoli-Ischia, 2-6 maggio 2017)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 325-332.

co II»), Leonardo Di Mauro (Università di Napoli «Federico II») e Carlo Vecce (Università di Napoli «L'Orientale»). L'intervento di D'Agostino, *Ischia ieri e oggi*, si è incentrato sulla storia locale dei singoli Comuni dell'isola, prendendo in considerazione stemmi, toponimi, origini storiche, armatura, fisionomia sociale, cultura politica, folklore e tradizioni, patrimonio artistico e culturale, per comporre un quadro complessivo che ha posto in rilievo la dimensione "locale" come elemento caratterizzante del "generale". Di Mauro, *Le arti a Ischia tra XV e XVI secolo*, ha preso in esame il patrimonio architettonico e artistico dell'isola, lamentando grandi dispersioni derivate da terremoti e incuria, che poco lasciano dell'attività artistica cinquecentesca della corte dei d'Avalos. È stata ricordata l'importanza assunta presso la loro corte dalla copia della *Trasfigurazione* di Raffaello, oggi al Prado, forse completata proprio nel Castello di Ischia da Giovan Francesco Penni, protetto dal marchese del Vasto. Carlo Vecce, *Costanza, Vittoria, Isabella*, ha parlato del ruolo fondamentale assunto da Napoli e Ischia, a cavallo tra XV e XVI secolo, nella definizione di una nuova dimensione della donna nel Rinascimento in Italia e in Europa. Intorno a figure come quelle di Costanza d'Avalos, Vittoria Colonna e Isabella d'Aragona la letteratura e le arti costruirono un modello femminile che univa l'ideale della bellezza a quello della virtù, morale e intellettuale.

Mercoledì 3 maggio il convegno ha ripreso il via nel nuovo scenario della Biblioteca Antoniana di Ischia. La sessione anti-meridiana, presieduta da Matteo Palumbo (Università di Napoli «Federico II») e dedicata alla celebrazione della figura di Vittoria Colonna, ha preso avvio con l'intervento di Concetta Ranieri (Università di Roma Tre), *Il Castello aragonese. Identità di una corte rinascimentale*, la quale, muovendo dall'esame degli inventari delle biblioteche di Iñigo I, conte di Montedorisio, di Iñigo II e di Costanza d'Avalos, ha analizzato il sistema degli scambi culturali responsabili delle celebri raccolte artistiche, li-

brarie e manoscritte che resero nel Rinascimento la corte ischitana di Vittoria Colonna e di Costanza d'Avalos uno spazio privilegiato per molti intellettuali e letterati. A seguire, Giorgio Patrizi (Università del Molise), *Ragioni e modi del sublime: Vittoria Colonna e i suoi modelli poetici*, ha poi delineato un ritratto a tutto tondo della marchesa di Pescara come una delle testimonianze più importanti del potere a cui poteva pervenire una donna nel XVI secolo, aiutata dalla parentela con le più potenti famiglie dell'epoca, dalla vicinanza ai più alti gradi del potere ecclesiastico ed imperiale e dall'essere oggetto delle lodi di alcuni tra i maggiori intellettuali di quegli anni; lo studioso si è quindi soffermato sui caratteri della sua poesia. Adriana Mauriello (Università di Napoli «Federico II»), *Vittoria Colonna e l'egloga napoletana*, ha invece analizzato i rapporti tra Vittoria Colonna e la poesia di alcune figure rappresentative della cultura napoletana di inizio Cinquecento. Confrontando *Il Pianto di Aretusa* di Bernardino Martirano e le *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota ha dimostrato l'importanza assunta dalla poetessa e dal Sannazaro per un'intera generazione di poeti. Infine, Anderson Magalhães (Università di Verona), «*Salda Colonna, alto sostegno e fido*»: *Bernardo Tasso e Vittoria Colonna tra mecenatismo e affinità "spirituali"*, ha presentato uno studio sui rapporti biografici, poetici e spirituali che legarono Bernardo Tasso alla nobildonna romana. Durante il soggiorno presso la corte della marchesa di Pescara a Ischia, da collocarsi attorno al 1533, il Tasso compose numerosi versi che ne celebrano la figura di poetessa e vedova devota alla memoria del defunto consorte: essi evidenziano già la tensione spirituale e il distacco dai beni terreni, che avrebbero connotato l'esistenza di Vittoria Colonna in seguito alla scomparsa del marito Ferrante D'Avalos. In un'ultima analisi lo studioso ha preso in esame lo scambio epistolare intercorso tra i due intellettuali, che dà prova del rapporto di mecenatismo instauratosi tra la nobildonna e

il poeta, nonché delle loro affinità “spirituali”, maturate presumibilmente sulla scia della conoscenza del *Beneficio di Cristo*.

Nella seduta pomeridiana, presieduta da Adriana Mauriello, Luisa Avellini (Università di Bologna «Alma Mater Studiorum»), *«Libro per farsi bella»: l'erudizione ottocentesca scopre i “segreti” di bellezza delle sovrane rinascimentali*, ha preso in esame le testimonianze delle abitudini di costume e delle pratiche quotidiane di bellezza del mondo femminile signorile emerse dai fondi bibliotecari e degli archivi ottocenteschi. Stefano Grazzini (Università di Salerno), *L'immagine di Ischia nella tradizione classica*, partendo dalla rappresentazione dell'isola nel mondo classico – delineata al centro di conflitti tra dei, natura e creature semiumane –, ha dimostrato che l'idea di bellezza e amenità che le sono state ascritte in epoche successive percorre l'oscillazione fra Inferno e Paradiso caratterizzante nell'immaginario collettivo tutta l'area flegrea. Ornella Fuoco (Università della Calabria), *«Ardentis fecundus aquae ...». Le fonti termali in un carme di Claudiano*, soffermandosi sul carme 26 di Claudiano – noto con il titolo di *Aponus* – che celebra le fonti termali di Abano, ha chiuso la seduta anticipando il tema delle terme, secondo elemento del trittico del convegno. Esso è stato al centro della seduta di giovedì 4 maggio, con la presidenza di Luisa Avellini. La relazione di Rosa Marisa Borraccini (Università di Macerata), *I bagni di Pithecusa nel «De thermis» di Andrea Bacci*, letta in sua assenza, ha consentito di cogliere nella figura del medico e naturalista Andrea Bacci la grande autorevolezza raggiunta con il *De thermis libri*, del 1571. Considerata il più completo trattato delle qualità terapeutiche delle acque, l'opera fu riconosciuta come fonte di ispirazione dal medico calabrese Giulio Jasolino, cui sono state poi dedicate tre relazioni la mattina del venerdì. Hélène Casanova-Robin (Université Paris-Sorbonne), *Pontano. Baiae: volupté et sagesse*, ha esaminato la rappresentazione data da Giovanni Pontano dei bagni di Baia. In contrasto con la visione degli antichi, che la dipin-

gevano come un luogo di lussuria e depravazione dell'anima, egli ne illustra la dimensione voluttuosa e i benefici derivanti, consacrando una raccolta intitolata *Baiiae* alla raffigurazione dei piaceri dei suoi bagni, riparatori dei mali dell'anima e del corpo, fautori di pratiche sociali guidate da un ideale di amicizia generosa, impregnata di accenti epicurei e largamente filosofici. Pontano è tornato anche nella successiva relazione di Matteo Palumbo (*Ischia nel racconto di Pontano e Guicciardini*), che ha messo in luce nel VI libro del *De Bello Neapolitano* la descrizione di Ischia e delle sue qualità naturali. Circa trent'anni dopo, nella *Storia d'Italia*, Guicciardini descrive invece l'isola come teatro di guerre feroci. La differenza delle due concezioni deriva dai diversi interessi che animano i due scrittori: Pontano era spinto da ragioni personali e biografiche, Guicciardini era interessato ad azioni e strategie militari. A chiusura della giornata Leonardo Quaquarelli (Università di Bologna «Alma Mater Studiorum»), *Narrare la villeggiatura termale e la bellezza delle donne: il caso delle «Porretane» di Sabadino degli Arienti*, ha presentato la figura dell'Arienti, solo autore di una silloge di novelle o facezie completamente immersa in una cornice balneare. La scelta del *locus amoenus* è collocata in un perimetro di contingenze (auto)biografiche ed è un espediente che permette all'autore una giustificazione strutturale, in nome della fedeltà a una produzione encomiastica di timbro spesso galante.

Venerdì 5 maggio nella seduta antimeridiana presieduta da Concetta Bianca (Università di Firenze), Gioacchino Strano (Università della Calabria), *Terme e balnea nella tradizione letteraria cristiana e bizantina*, ha illustrato la duplice concezione bizantina delle terme: da una parte vi era la resistenza e il sospetto di certa tradizione cristiana verso i bagni, dall'altra la visione serena di essi come luoghi in cui la cura del corpo consente di scacciare ogni sozzura e purificare anche la mente; al di là di tutto, il bagno era previsto anche nei *typikà* monastici (le “regole” dei monasteri bizantini) e nel X secolo ab-

biamo la testimonianza del “bagno sacro” legato alle cerimonie religiose cui prendevano parte i sovrani bizantini. I successivi interventi della mattina hanno posto al centro da prospettive diverse il già ricordato Giulio Iasolino. Benedetto Migliaccio, nella veste di esperto e appassionato bibliofilo, vi ha dato inizio con *Giulio Iasolino ad Ischia, nuova scienza tra medicina e geografia*, inquadrando la rinascita e diffusione del termalismo ischitano attraverso eventi storici e giungendo a delineare il ruolo di Iasolino nella centralità europea del nuovo termalismo di Ischia e l'importanza del suo *De' rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa; hoggi detta Ischia*, nonché della straordinaria cartina dell'isola presente nell'opera. Si è poi accennato alle discusse “pergamene aragonesi” e ad una mappa di Ischia scoperta di recente. Oreste Trabucco, («Giornale critico della filosofia italiana»), *Iasolino tra filologia e anatomia*, ha invece inquadrato il medico calabrese come figura chiave della cultura napoletana del Cinquecento: insieme medico e *homme de lettres*, grazie ad una competente pratica dei classici filologicamente fondata, egli ha legittimato nel Meridione il sapere scientifico nascente da una rinnovata alleanza tra *epistème* e *téchne*. Luana Rizzo (Università del Salento), *Philosophia naturalis e medicina termale nel «De' rimedi naturali» di Iasolino*, ha approfondito il rapporto fra le due branche del sapere nel *De' rimedi naturali*. Una nuova concezione della filosofia naturale si interessò infatti ai bagni termali sfruttando le proprietà dei minerali, delle piante, delle pietre preziose e delle acque per rigenerare l'equilibrio dell'uomo, fatto di corpo, spirito e anima.

Nella seduta pomeridiana, presieduta da Vincenzo Trombetta (Università di Salerno) ulteriori spunti sul tema delle terme sono stati offerti da due relazioni che hanno analizzato il fenomeno prima in Ungheria e poi in Giappone. Éva Vigh (Università di Szeged), *Cultura termale in Ungheria in età moderna*, dopo un breve ma suggestivo affresco degli inizi della storia dei bagni e delle terme nelle varie epoche, ha focalizzato la sua

attenzione su una sintesi della storia ungherese, presentando alcuni luoghi importanti i cui resti documentano ancora oggi il ruolo e la rilevanza della cultura termale in età moderna nel centro dell'Europa. Giorgio Amitrano (Università di Napoli «L'Orientale»), *La tradizione termale in Giappone*, ha approfondito la tematica relativamente al Giappone, dove la concentrazione di sorgenti termali è altissima e la pratica dei bagni in acque calde dalle qualità terapeutiche ha una tradizione antichissima e tuttora molto diffusa. Sono stati presentati alcuni esempi tratti dalla letteratura, dal cinema e dal manga. Uno dei manga di maggiore successo, *Thermae Romae*, mette a confronto la tradizione termale dell'antica Roma con quella del Giappone contemporaneo, scoprendo tra questi due mondi, lontani nel tempo e nello spazio, inaspettate analogie.

La sessione si è conclusa con una vivace tavola rotonda dall'indicativo titolo «Donne e terme ieri e oggi», coordinata da Carmela Reale, cui hanno partecipato Guido D'Agostino, Lucia Iannicelli, direttrice della Biblioteca Antoniana, il dottor Luca Santoro, del Policlinico Gemelli di Roma, che ha portato la propria testimonianza di angiologo, e la scrittrice Chiara Tortorelli.

Sabato 6 maggio la seduta conclusiva, presieduta da Carmela Reale, ha accolto due interventi sul tema della bellezza, considerata da un diverso angolo prospettico, e della donna: Concetta Bianca (Università di Firenze), *De pulchritudine*, ha definito il concetto di *pulchritudo* sviluppatosi nel XV secolo, dimostrando come in orazioni, componimenti, discorsi, commenti dell'epoca prevalga la parola e l'oratoria a scapito di riflessioni filosofiche o anche teologiche. Nel dibattito sull'insegnamento e la preminenza delle *artes*, la retorica conquista infatti il primato della *pulchritudo*, fondato essenzialmente sulla forza dell'*exemplum*. Ambra Moroncini (Sussex University), *Vittoria Colonna e Michelangelo: un dialogo poetico nel discorso teologico della Riforma*, ha esaminato la corrispondenza poetica tra Michelan-

gelo e Vittoria Colonna, di natura amichevole e cristiana. Analizzando alcune rime michelangiottesche scritte per la Colonna in relazione a tre disegni d'omaggio, è stata posta in rilievo la tipologia del loro dialogo poetico, mettendo anche in luce come l'incontro con la marchesa non determinò una "conversione" dell'artista, ma portò a pieno compimento concetti già ben presenti nella sua poesia.

I lavori si sono conclusi con i doverosi e sentiti ringraziamenti ai partecipanti, ai collaboratori e ai sostenitori dell'iniziativa, tra i quali l'assessore Carmen Criscuolo, l'associazione Sadoul, rappresentata fra l'altro dal dottor De Laurentiis (che ha anche guidato i convegnisti nella visita della Torre Guevara); la direttrice della Biblioteca Antoniana, l'intero staff organizzativo del Comune e in particolare il dottor Raffaele Mirelli. Come rilevato in conclusione da Carmela Reale, dal convegno è emersa ancora una volta la centralità della figura di Vittoria Colonna nel Rinascimento e l'importanza del circolo intellettuale ischitano nel periodo della sua vita nell'isola, ma non meno la rilevanza essenziale assunta nel corso dei secoli dalle terme ischitane dal punto di vista non solo estetico, ma anche e indubbiamente terapeutico, come è tuttora ampiamente noto. Al di là e al di sopra di ogni riconoscimento, la presidente dell'Istituto ha voluto però chiudere il suo intervento nel nome e nel ricordo rinnovato di Marco Santoro: il Convegno resterà quale testimonianza di fedeltà e di affetto verso l'illustre studioso.

Giovanna Maria Pia Vincelli

Cronaca presentata in Marzo 2018. Pubblicata *on line* in novembre 2018  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiviani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiviani. Letteratura e teatro, Anno IV, 2018  
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2018.4.325-332

Studi giraldiani. Letteratura e teatro  
Anno IV, 2018

Publicato on line in novembre 2018  
Rivista ad accesso aperto, distribuita con licenza Creative Commons ©2013  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
ISSN 2421-4191