



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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



Annuale

**Anno V
2019**

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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

V

2019

Fascicolo monografico

«Una nueva mirada en Europa: el Renacimiento»
(Valencia, 15-17 novembre 2018)

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari
COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Brusccoli (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Gabriele Fattorini (Messina), Giulio Ferroni (Roma), Giorgio Forni (Messina), Valentina Gallo (Padova), Rosanna Gorris (Verona), Margareth Hagen (Bergen), Bernhard Huss (Berlin), Stefano Jossa (London), Corinne Lucas Fiorato (Paris), Carla Molinari (Firenze), Marzia Pieri (Siena), Irene Romera Pintor (Valencia), Francesco Sberlati (Bologna), Alessandra Tramontana (Messina), Susanna Villari (Messina).
COMITATO DI REDAZIONE: Antonino Antonazzo (Messina), Riccardo Benedettini (Verona), Anderson Magalhães (Verona), Paola Megna (Messina), Giacomo Pedini (Bologna), 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: Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, 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

Al centro del sito web e della copertina:
elaborazione grafica di José Luis Canet su disegno di Leonardo da Vinci (“Uomo vitruviano”, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe).

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

PREFAZIONE	5
I. GENERI E TENDENZE DELLA LETTERATURA DEL RINASCIMENTO	
GIULIO FERRONI, <i>Quale Rinascimento?</i>	15
JEAN BALSAMO, <i>Renaissance et modernité</i>	33
BERNHARD HUSS, <i>Petrarchismo e tragedia</i>	55
ALESSANDRA TRAMONTANA, <i>Umanesimo in Sicilia: scuole e "humanae litterae" a Messina al tempo di Antonello</i>	105
ANDERSON MAGALHÃES, <i>Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello Aragonese d'Ischia</i>	139
RICCARDO BENEDETTINI, « <i>Sathan vent une franche volonté</i> ». <i>Ercole Cato traduttore della «Démonomanie des sorciers» di Jean Bodin</i>	185
II. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO	
VALENTINA GALLO, <i>Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giraldo Cinthio</i>	233
CORINNE LUCAS FIORATO, <i>Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldo Cinthio</i>	265

SUSANNA VILLARI, <i>Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla («Ecatommiti», I 10) e altri spunti esemplari</i>	295
CARLA MOLINARI, <i>Giraldi annotatore dell'«Orlando furioso»</i>	321
MARCO DORIGATTI, <i>Giovan Battista Giraldi Cinthio e l'Ariosto a stampa</i>	345
CARLA MOLINARI, <i>«Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani». Note in margine alla presentazione</i>	389

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

PREFAZIONE

Questo fascicolo accoglie gli interventi presentati al convegno internazionale *Una nueva mirada en Europa: el Renacimiento* (Valencia, 15-17 novembre 2018), organizzato presso il «Departament de Filologia francesa i italiana» della «Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació» dell'Università di Valencia¹.

Tale convegno ha rappresentato un'occasione preziosa per osservare aspetti della produzione di Giraldo Cinthio nel contesto di un'ampia riflessione sul Rinascimento europeo e sulle sue variegate forme. I contributi di Giulio Ferroni e di Jean Balsamo offrono, pur con tagli e prospettive diverse, le coordinate fondamentali per una definizione del concetto di Rinascimento, mentre l'intervento di Bernhard Huss affronta il tema, di importanza cruciale, del rapporto tra petrarchismo e tragedia. Altre tematiche hanno costituito tessere polivalenti e non di rado complementari di un grande affresco, qual è appunto l'età umanistico-rinascimentale: la ricezione del fenomeno umanistico in Sicilia nell'età di Antonello da Messina (Alessandra Tramontana), l'attività di Vittoria Colonna presso il Castello Aragonese d'Ischia (Anderson Magalhães), l'opera

¹ Mancano, tuttavia, i previsti contributi di Roberto Gigliucci (*Dall'«Aminta» all'«Euridice»*) e di Beatrice Alfonzetti (*Da Giraldo a Della Valle*), che auspichiamo di pubblicare in uno dei prossimi fascicoli di «Studi giraldiani». Vd. il programma del convegno riprodotto in calce a questa Prefazione.

di traduzione del ferrarese Ercole Cato (Riccardo Benedettini), gli sviluppi della favola pastorale (Roberto Gigliucci).

Una seconda sezione del convegno è stata dedicata, inoltre, a Giraldo Cinthio, con il significativo corollario della presentazione di due recenti volumi² e di una “tavola rotonda” sulla nuova collana di «Studi e testi giraldiviani»³. È possibile osservare come la ricerca giraldiviana si sia arricchita di significative tessere e spunti innovativi, talora con una riconsiderazione critica di dati che si ritenevano consolidati. Ci riferiamo anzitutto alla rigorosa e convincente analisi filologica condotta da Valentina Gallo dell’epistola latina del 27 dicembre 1558 (sulla *Canace* di Speroni)⁴, da cui è emersa l’incompatibilità di alcuni elementi significativi con la presunta paternità giraldiviana⁵. Inoltre un terreno fertile di indagine si delinea con il con-

² GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all’«Orlando furioso»* (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAlFe), a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2018 («Quaderni dell’ISR», collana dell’Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara diretta da G. Venturi e M. Bertozzi, 4); I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiviana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018.

³ Inaugurata con un volume (*Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiviani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018) che accoglie contributi sollecitati dalla pubblicazione dei canti inediti dell’*Hervole* giraldiviano: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell’«Hervole»* (Classe I 406 della BCAlFe), edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016 («Quaderni dell’ISR», collana dell’Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara diretta da G. Venturi e M. Bertozzi, 2). Cfr. C. MOLINARI, «Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiviani». *Note in margine alla presentazione*, in questo stesso fascicolo di «Studi giraldiviani», pp. 389-95.

⁴ V. GALLO, *Ancora sulla polemica intorno alla «Canace»: la lettera latina attribuita a Giraldo*, in questo stesso fascicolo, pp. 233-63.

⁵ Tali rilievi, oltre ad avere precise ricadute anche sull’attribuzione a Giraldo del *Giuditio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (finora sostenuta proprio sulla scorta dei forti nessi intertestuali con l’epistola latina), investono la stessa ricostruzione del profilo biografico e culturale del ferrarese. Qualora, infatti, dopo rinnovate indagini sulle carte speroniane con-

PREFAZIONE

tributo di Corinne Lucas Fiorato⁶, che fa emergere con grande efficacia la profonda sensibilità e apertura di Giraldi verso le arti figurative, non solo per la funzione che le immagini, in tutte le possibili accezioni, rivestono nella sua produzione letteraria e critica, ma anche per la valorizzazione del ruolo professionale e sociale degli artisti. Peraltro gli *Ecatommiti* si confermano, pure in un contesto interdisciplinare, come una miniera di informazioni sulla società coeva a Giraldi e sulle implicazioni etiche, filosofiche, politiche del dibattito che prende corpo attraverso la finzione narrativa e intradiegetica della raccolta.

L'ultima sessione del Convegno ha costituito infine un momento costruttivo di bilanci e riflessioni sui recenti approdi critico-editoriali e sulle nuove prospettive di ricerca. Con due significativi interventi in margine all'edizione delle *Note critiche* giraldiane sull'*Orlando furioso*⁷, i curatori (Marco Dorigatti e Carla Molinari) hanno illustrato premesse e esiti del lavoro ecdotico condotto sugli scartafacci conservati presso la biblioteca Ariosteia, nei codici Classe I 377 e 406. Non sarà superfluo sottolineare come questa edizione critica delle *Note* ariostesche abbia sciolto un nodo notevole della critica giraldiana, data la frammentarietà di quelle annotazioni e il loro

servate presso la Biblioteca Capitolare di Padova (ancora per il momento inaccessibili: GALLO, *Ancora sulla polemica*, p. 246, nota 38), si dovesse confermare l'insostenibilità della paternità giraldiana del *Giuditio*, sarebbe necessario anche ripensare alla stessa personalità dell'intellettuale ferrarese, cui è probabilmente estranea quella *vis* polemica attribuitagli soprattutto sulla scorta dei toni accesi e aggressivi dell'epistola e del dialogo antisperoniano.

⁶ C. LUCAS FIORATO, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldi Cinthio*, in questo fascicolo, pp. 265-94.

⁷ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, cit., su cui C. MOLINARI, *Giraldi annotatore dell'«Orlando furioso»* e M. DORIGATTI, *Giovan Battista Giraldi e l'Ariosto a stampa*, in questo stesso fascicolo, rispettivamente pp. 321-44 e 345-87.

stato di “abbozzi” (spesso limitati a parole isolate), resi solo ora comprensibili e fruibili, grazie al minuzioso impegno filologico, critico e esegetico dei due studiosi. L’immagine con cui si apre l’edizione critica⁸ suggerisce il traguardo raggiunto di un più sicuro accesso al laboratorio creativo dell’intellettuale ferrarese. Appaiono ora del tutto chiari i retroscena dell’operazione di Giraldis, impegnato ad analizzare le tecniche narrative ed espressive del *Furioso* per misurarsi con gli sviluppi della critica ariostesca dei suoi tempi e nel contempo per affinare il proprio sistema poetico, teorizzare un genere epico/romanzesco idoneo alla temperie coeva e dedicarsi a sua volta al proprio poema, l’*Ercole*⁹. L’edizione delle *Note critiche* al *Furioso* aggiunge, peraltro, un importante tassello all’indagine su una filologia “d’autore” che nel Cinquecento muove i primi passi con gli studi sul canzoniere petrarchesco e sull’*Orlando furioso*¹⁰. Proprio in questo contesto le osservazioni di Giraldis presentano i loro tratti innovativi rispetto agli esiti raggiunti da altri critici del Cinquecento (come Fòrnari,

⁸ DORIGATTI, *Introduzione a GIRALDIS CINTHIO, Note critiche*, p. XIII: «Pare quasi di vederlo: un uomo seduto ad un grande tavolo ingombro di libri, alcuni in equilibrio instabile, altri aperti ad una determinata pagina; libri di cui – caso raro della sorte – è dato intravedere il titolo come pure l’editore e la data di stampa. Adagiato nella parte centrale del tavolo, perché testo di continuo riferimento [...] sta un grosso volume: si tratta dell’edizione in-4° dell’*Orlando furioso* curata da Girolamo Ruscelli per l’editore Valgrisi».

⁹ Anche dell’*Ercole*, rimasto incompiuto e pubblicato parzialmente nel 1557 (Modena, Gadaldini), restano degli scartafacci, che hanno consentito di ricostruire almeno in parte, con i metodi della filologia d’autore, la genesi e i percorsi di elaborazione del testo: in proposito cfr. l’edizione a cura di Carla Molinari (GIRALDIS CINTHIO, *Canti dell’«Hercole» (Classe I 406 della BCAF)*), su cui il volume collettivo ricordato sopra, nota 3.

¹⁰ In proposito cfr. C. SEGRE, *Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento*, in ID., *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Arago, 2008, pp. 133-38.

Pigna e Dolce), non solo per la rivendicazione dell'autenticità delle lezioni del *Furioso* del 1532 e per una difesa del diritto "autorale" contro le minacce di una «rampante imprenditoria editoriale»¹¹, ma anche per un tentativo di analisi oggettiva (in quanto scevra dal pregiudizio di uno statuto necessariamente migliorativo delle varianti d'autore) del processo creativo ariostesco¹². Vale la pena infine sottolineare un particolare non trascurabile emerso dalle *Note critiche* giraldiane, ovvero il coinvolgimento di Antonio Possevino nella polemica Giralardi / Pigna¹³, di cui sarà utile tener conto per ridefinire alcuni sviluppi della disputa stessa. Le note ariostesche di Giralardi costituiscono dunque un preziosissimo documento del dibattito antico sulle modalità della resa tipografica dei classici, al quale oggi si inizia a prestare maggiore attenzione mediante lo studio delle edizioni dei testi in volgare prodotte all'epoca. Ma la strada da percorrere è ancora lunga, e chi vorrà, con rinnovato approccio critico e filologico, riprendere in mano l'edizione valgrisiana del *Furioso* (Venezia 1556) – che offre numerosi spunti di carattere esegetico e linguistico, anche in confronto con l'edizione giolittina curata da Dolce nel 1542 – non potrà prescindere dalle osservazioni giraldiane, rivelatrici di intrecci culturali di notevole rilevanza.

Affidiamo l'ideale conclusione di questo *excursus* sui lavori del convegno e sulle nuove prospettive giraldiane a una riflessione di Carla Molinari, dedicataria del primo volume della collana «*Arbor inversa* - Studi e Testi giraldiani» (Aracne editrice)¹⁴; riflessione che, peraltro, costituisce per noi preziosa te-

¹¹ MOLINARI, *Introduzione a GIRALDI CINTHIO, Note critiche*, p. LXXIV e EAD., *Giralardi annotatore*, p. 332.

¹² DORIGATTI, *Introduzione a GIRALDI CINTHIO, Note critiche*, p. XXX.

¹³ MOLINARI, *Introduzione a GIRALDI CINTHIO, Note critiche*, p. I (cfr. EAD., *Giralardi annotatore*, pp. 332-33).

¹⁴ Sulla collana vd. sopra, nota 3 e, in questo fascicolo, MOLINARI, «*Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani*», cit. Il titolo della collana (*Arbor in-*

stimonianza del clima di appassionato sodalizio scientifico stretto intorno alla figura di Giraldo Cinthio e dell'atto di nascita della collana stessa, sollecitata dalle numerose opere in cantiere relative all'umanista ferrarese¹⁵.

versa) e il relativo "logo" si ispirano all'emblema scelto da Giraldo come socio dell'Accademia degli Affidati di Pavia: cfr. S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 56-59.

¹⁵ Un vivace dibattito, peraltro, con interventi estemporanei, ha accompagnato le "tavole rotonde" e la presentazione di tutti i volumi, come stabilito in programma (vd. in calce).

PREFAZIONE

Congreso Internacional
Una nueva mirada en Europa: el Renacimiento

Valencia, 15, 16 y 17 de noviembre 2018



Organiza: Irene Romera Pintor

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA  Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA  Departament de Filologia
Francesca i Italiana

 Cultura i qualitat
Polítiques
Inclusives

 institució
allòns el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

 FONDO EUROPEO DE
DESARROLLO REGIONAL
Una manera de hacer Europa
Unión Europea

 GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACION
Y UNIVERSIDADES

 PUV
PUBLICACIONES

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

 MUSEU DE BELLES ARTS
DE VALÈNCIA

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

JUEVES, 15 de noviembre

SEDE: SALA DE JUNTAS de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

PRIMERA PARTE: *Generi e tendenze della letteratura del Rinascimento*

10,00h: INAUGURACIÓN DEL CONGRESO INTERNACIONAL:

- Vicerrector de Internacionalización y Cooperación, Universitat de València, *Carles Padilla*.
- Decana de la Facultat de Filologia, Traducció y Comunicació, Universitat de València, *Amparo Ricós*.
- Directora del Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València, *Ana Monleón*.
- Coordinadora de la Unidad Docente de Filología Italiana, Universitat de València, *Begoña Pozo*.
- Directora del Congreso Internacional, Universitat de València, *Irene Romera Pintor*.

10,30h: CONFERENCIA INAUGURAL de *Bernhard Huss* (Freie Universität de Berlín):
«Petrarchismo e tragedia».

Preside **Giulio Ferroni**

11,30-12,00h: PAUSA café 30 mnts.

Primera sesión: modera **Juan Carlos de Miguel**

12,00h: Conferencia de *Giulio Ferroni* (Universidad La Sapienza de Roma):
«Quale Rinascimento?»

12,45h: Conferencia de *Alessandra Tramontana* (Universidad de Messina): «Umanesimo
in Sicilia: scuole e "humanae litterae" a Messina nell'età di Antonello».

13,30h: Debate de las conferencias de la mañana.

TARDE

Segunda sesión: modera **Andrea Bombi**

16,45h: Conferencia de *Roberto Gigliucci* (Universidad de La Sapienza de Roma):
«Dall'Aminta all'Euridice».

17,30h: Conferencia de *Anderson Magalhães* (Universidad de Verona): «"Un porto sicuro
nell'amena dimora degli eroi e delle Muse": la corte di Vittoria Colonna al Ca-
stello Aragonese d'Ischia».

18,15h: Conferencia de *Riccardo Benedettini* (Universidad de Verona): «Ercole Cato
traduttore della *Demonomania* di Bodin».

19,00h: Debate de las conferencias de la tarde.

PREFAZIONE

VIERNES, 16 de noviembre

SEDE: SALA DE JUNTAS de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

SEGUNDA PARTE: *Giovan Battista Giraldi Cinthio gentiluomo ferrarese (I)*

Tercera sesión: modera **Roberto Gigliucci**

- 10,00h: Conferencia de *Beatrice Alfonzetti* (Universidad La Sapienza de Roma): «Da Giraldi a Della Valle».
- 10,45h: Conferencia de *Valentina Gallo* (Universidad de Padova): «Ancora sulla polemica intorno alla *Canace*: la lettera latina attribuita a Giraldi».
- 11,30-12,00h: PAUSA café 30 mnts.

Cuarta sesión: modera **Irene Romera Pintor**

- 12,00h: Conferencia de *Corinne Lucas Fiorato* (Universidad de La Sorbonne Nouvelle, Paris III): «Funzioni delle immagini nel testo degli *Ecatommiti*».
- 12,45h: Conferencia de *Susanna Villari* (Universidad de Messina): «Il rovesciamento del comico (*Ecatommiti*, I 10 e altre novelle esemplari)».
- 13,30h: Debate de las conferencias de la mañana.

TARDE

Quinta sesión: modera **Jesús Tronch**

- 16,30h: Conferencia de *Carla Molinari* (Universidad de Florencia): «Giraldi annotatore dell'*Orlando furioso*».
- 17,15h: Conferencia de *Marco Dorigatti* (St Hilda's College, Oxford): «Giovan Battista Giraldi Cinthio e l'Ariosto a stampa».

18,00h. **Sexta sesión:** MESA REDONDA con presentación del libro:

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando Furioso»* (Classe 1377 e 406 della BCAFe), a cura di Marco Dorigatti e Carla Molinari («Quaderni dell'ISR», collana dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara diretta da G. Venturi e M. Bertozzi, 4) Ferrara, Edisai, 2018.

Moderadora **Irene Romera Pintor**

Participantes: *Marco Dorigatti, Giulio Ferroni, Carla Molinari, Susanna Villari.*

19,30-19,45h: PAUSA 15mnts.

19,45h. **Séptima sesión:** MESA REDONDA con presentación del libro:
Bibliografía giraladiana «vingt ans après» (Madrid, Fundación Updea, 2018)
y de la revista internacional *Studi giraladiani. Letteratura e teatro*, 4 (2018).

Moderadora **Irene Romera Pintor**

Participantes: *Bernhard Huss, Corinne Lucas Fiorato, Susanna Villari*
De la Universidad de Valencia: *Cesáreo Calvo y José Luis Canet*

21,00h: Debate de las conferencias de la tarde

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

SÁBADO, 17 de noviembre

SEDE: Salón de Actos del MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALÈNCIA

TERCERA PARTE: Giovan Battista Giraldis Cinthio gentiluomo ferrarese (II)

10,30h. **Octava sesión:** MESA REDONDA con presentación de la colección:

Arbor inversa. Studi e Testi giraldiani

y del Primer volumen de la misma:

Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari.

A cura di Irene Romera Pintor e Susanna Villari (Roma, Aracne, 2018).

Moderador **Giulio Ferroni**

Participantes: *Carla Molinari, Irene Romera Pintor, Alessandra Tramontana, Susanna Villari*

12,00h. CONFERENCIA DE CLAUSURA de *Jean Balsamo* (Universidad de Reims):

«Renaissance et modernité».

Preside **José Luis Canet**

13,30h: CLAUSURA DEL CONGRESO INTERNACIONAL:

Anacleto Ferrer

Director del Instituto de Humanidades y Patrimonio de la Institució Alfons El Magnànim

16,30h: Sesión de trabajo (Proyecto de Investigación FFI 2016-80314-P) EMOTHE

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.5-14

PRIMA PARTE

GENERI E TENDENZE
DELLA
LETTERATURA DEL RINASCIMENTO

GIULIO FERRONI

QUALE RINASCIMENTO? ¹

1. Il Rinascimento, insieme all'antica Roma, offre certamente la più frequentata immagine culturale dell'Italia a livello internazionale: dai tempi del *Grand Tour* fino all'orizzonte turistico contemporaneo, si riconosce nel Rinascimento l'epoca della più grande fioritura artistica e culturale dell'intera Italia, in cui si identifica un eccezionale vigore creativo, sollecitato dalla rinascita dell'antico dopo il lungo oblio del Medioevo e sostenuto da una misura di armonia, di equilibrio "classico", di impegno razionale, con una presa di possesso dell'orizzonte terreno, giunta a mettere al centro l'individuo e le sue indefinite possibilità di accrescimento e di progresso. L'Italia del Rinascimento è stata percepita e consumata – e lo è tuttora – come la culla delle arti, ammirata per lo splendore delle città e delle corti, per il dispiegarsi di forme di vita entro una generale disposizione estetica, contributo determinante allo sviluppo della civiltà moderna.

Si tratta naturalmente di formule convenzionali, che si sono venute elaborando soprattutto nell'Ottocento, ma che continuano a proiettare fino ad oggi una vulgata icona dell'Italia che domina incontrastata nell'orizzonte turistico e vie-

¹ Questo intervento riprende in parte *Rinascimento per l'Europa*, introduzione alla sezione *Ritorno all'antico e rinascimento dei moderni*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, direttore scientifico Giulio Ferroni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2018, pp. 87-94.

GIULIO FERRONI, *Quale Rinascimento?*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 15-32.

ne ancora riproposta da mediocri libretti divulgativi. È vero, d'altra parte, che la grande fioritura artistica del Quattrocento e del Cinquecento, la varia diffusione di pratiche e competenze nel campo delle arti più diverse, e, per quello che qui più ci interessa, la fittissima e multiforme attività letteraria, hanno dato alla cultura italiana di quei secoli un rilievo egemonico sul piano europeo, con esiti molteplici che si sono proposti come modelli irrinunciabili per la modernità dell'Occidente. Ma è anche vero che tutto ciò ha avuto luogo attraverso una serie di conflitti e lacerazioni, entro una vita sociale e prospettive mentali molto lontane da ogni armonico equilibrio: con processi contraddittori e scelte ideologiche e formali aperte verso le direzioni più diverse e variamente sollecitate dai turbolenti eventi storici, culminanti nelle invasioni straniere e nella fase nevralgica delle "guerre d'Italia".

Da un punto di vista storiografico, lo stesso concetto di Rinascimento, come quadro interpretativo della civiltà italiana del XV e del XVI secolo (con eventuali prolungamenti fino al XVIII secolo), viene oggi sottoposto a dubbi ed esitazioni: resta piuttosto un'etichetta esteriore, che può essere utile da un punto di vista pratico e didattico, se spogliata della matrice ideologica che oppone quella emblematica rinascita dell'antico alla tenebrosa oscurità del Medioevo. Al concetto di Rinascimento non si può comunque rinunciare del tutto, proprio perché esso ha preso origine dalla coscienza stessa dei contemporanei, che sul volgere del XVI secolo variamente avvertirono l'esigenza di una *renovatio*. Aspirazioni ad un rinnovamento radicale della vita collettiva e individuale, periodiche spinte verso una rinascita dello spirito originario del cristianesimo, percorrevano in realtà tutta la tradizione religiosa medievale: ma si trattava ora di una *renovatio* che, come già aveva prospettato l'esperienza di Petrarca, cercava il suo fondamento nella rinascita dell'antico, in un rinnovato rapporto con la cultura antica, riscoperta nei suoi testi originali,

QUALE RINASCIMENTO?

in un impegno a trarre alla luce opere di cui nei secoli precedenti si erano perse le tracce, a ricostituirne il tessuto linguistico e gli autentici significati. Ed essenziale in questo ambito è stato il nuovo rapporto con la cultura e con la lingua greca, apertosi già alla fine del XIV secolo e variamente sviluppatosi nel XV, anche in seguito all'approdo in Occidente di greci sfuggiti alla caduta dell'impero bizantino in mano ai turchi. Sotto il segno del nuovo rapporto con l'antico, di un nuovo esercizio della lingua latina, di varie letture e traduzioni latine di testi greci, con la messa a punto di una filologia rivolta progressivamente ad emendare i testi corrotti, a confrontare i diversi testimoni, a vagliare criticamente le lezioni e i significati, si svolge la fitta attività intellettuale del XV secolo, che si suole riassumere sotto il termine di Umanesimo. All'orizzonte umanistico e alla linea del ritorno all'antico si riconducono anche alcune delle più determinanti novità nel campo delle arti, che ricevono nuovo impulso proprio dalla studio delle testimonianze dell'arte antica, tratte nuovamente alla luce o comunque studiate con più diretta aderenza alle loro forme concrete: suscitando e prolungando nel tempo la coscienza di una diffusa disponibilità a trarre alla luce ciò che appariva perduto, che può essere esemplata dall'asserzione di Machiavelli alla fine dell'*Arte della guerra* (1521):

questa provincia pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura.

2. La nuova cultura umanistica si imponeva in un quadro conflittuale, mentre si venivano assestando poteri signorili di ambito regionale, che riducevano sempre più la persistenza di poteri locali e di ambiti comunali e municipali: un momento nevralgico, anche se non risolutivo, si ebbe tra la fine del XIV e i primi decenni del XV secolo con lo scontro tra l'umanesimo "civile" fiorentino e l'orizzonte cortigiano della Milano viscon-

tea. Nel corso del secolo venne comunque delineandosi sempre più nettamente l'inserimento degli umanisti entro il sistema delle nuove corti, con loro diretta collaborazione con i regimi signorili: come accadde in breve nella stessa Firenze, in cui venne presto ad imporsi il nuovo potere mediceo, pur nell'apparente mantenimento del tradizionale assetto municipale.

La letteratura italiana del XV secolo si dispiega su diversi ambiti regionali, con una assoluta prevalenza delle nuove scritture umanistiche in latino, ma con la persistenza, più forte in ambito toscano, di varie forme volgari, che tornano a manifestarsi in modo più rilevante solo verso gli ultimi decenni del secolo; anche se fino alla fine sembra restare in bilico la scelta tra cultura latina e cultura volgare, non è ancora chiaro quale potrà essere la strada per la letteratura a venire. La storiografia recente ha variamente ridimensionato la definizione data da Croce del periodo che va dalla morte di Boccaccio alle *Stanze* di Poliziano come «secolo senza poesia»: e in effetti non mancò allora in aree diverse una varia sperimentazione nella lirica volgare, mentre vennero ad affacciarsi anche forme apparentemente marginali, ma di grande interesse, come la poesia del barbiere fiorentino Domenico di Giovanni, detto il Burchiello, che può essere considerata una delle matrici essenziali della lunga tradizione europea del *nonsense*. Ed è vero anche che nella fitta serie di scritture umanistiche si danno risultati di grande rilievo; e tra l'altro un posto non marginale tocca alla poesia latina, oggi ingiustamente trascurata e lasciata solo agli studi degli specialisti. Un più ampio impatto europeo ha peraltro avuto l'attività di quegli umanisti che, pur essendo radicati in specifici orizzonti italiani, hanno rivolto i loro interessi su ambiti e tematiche cruciali per il loro tempo, da Poggio Bracciolini a Flavio Biondo a Enea Silvio Piccolomini a Lorenzo Valla a Marsilio Ficino: le loro opere hanno alimentato variamente lo sviluppo

di un umanesimo internazionale che ha valicato i confini della penisola e che ha poi avuto nuovi essenziali esiti nell'Europa del Cinquecento (da Erasmo da Rotterdam a Giusto Lipsio).

Molti dati e prospettive suggeriti dalla cultura umanistica hanno agito direttamente dentro il fare delle arti plastiche, suggerendo approfondimenti tecnici e inventivi stimolati da un vario confronto con l'antico e modellando la stessa interpretazione visiva della realtà, la stessa percezione dello spazio e dei volumi: l'architettura di Brunelleschi, la pittura di Piero della Francesca e di Andrea Mantegna prendono corpo entro una vivace e profonda cultura umanistica. E da questo punto di vista personalità eccezionale e rivelatrice è quella di Leon Battista Alberti, scrittore e architetto, che nella sua vita ha toccato centri diversi, con iniziative su diversi campi di sapere: passando dalla scrittura latina a quella volgare, dall'invenzione letteraria alla trattatistica tecnica (*De pictura*, *De re aedificatoria*). Nei suoi scritti letterari e filosofici si dà campo da una parte alla forza progettuale della *virtus*, in un solido radicamento nell'universo mercantile fiorentino (come mostrano i quattro libri *Della famiglia*), dall'altra si svolgono inquieti e paradossali rilievi sull'insicurezza che minaccia ogni orizzonte umano, visioni "al contrario" dell'universo sociale (dal *Momus* alle *Intervales*, ecc.).

Riuscendo a far presa sui nuovi regimi signorili, la cultura umanistica si trova pienamente implicata nella cronaca e nella storia contemporanea: alcuni umanisti assumono ruoli e cariche di rilievo, fino al caso eccezionale dell'ascesa al soglio pontificio del senese Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, che giunge addirittura a fondare una città "umanistica", Pienza. Non sono poi rari (oltre al caso già ricordato di Alberti) i passaggi di umanisti da un centro all'altro, causati dalle motivazioni più diverse, ma comunque con una disponibilità ad adattarsi a regimi diversi, spesso in conflitto tra loro. Al di là di questi conflitti che hanno luogo tra i diversi stati italiani, gli

umanisti si trovano spesso a delineare una sorta di raccordo culturale: pur nelle fratture e negli scontri viene faticosamente a definirsi un terreno comune, su cui essi dialogano, polemizzano, lottano per conquistare prestigio e più rilevata visibilità.

3. Nel corso del secolo XV si mantiene sempre centrale il prestigio culturale di Firenze, sia negli anni della repubblica aristocratica, che affida la sua cancelleria a umanisti del calibro di Leonardo Bruni e di Poggio Bracciolini, sia sotto il regime mediceo, che si afferma nel 1434 con il ritorno in patria di Cosimo il vecchio: e negli anni di Lorenzo il Magnifico viene a darsi un incontro, incarnato e sostenuto dal signore stesso, tra l'umanesimo a dominante platonica (promosso da Marsilio Ficino) e una forte ripresa della tradizione volgare. Non si sottolinea mai abbastanza il fatto davvero unico che con Lorenzo, scrittore a pieno titolo, la nuova letteratura viene ad insediarsi direttamente sul seggio del potere: signore e scrittore, egli sollecita e promuove generi e forme che rilanciano con forza la pratica del volgare, nel suo diretto radicamento con il terreno cittadino, con l'*humus* municipale e popolare di Firenze, ma facendola in parte confluire nella linea neoplatonica tracciata dall'insegnamento del Ficino.

Questo rilancio comportò dei conflitti anche aspri, come quello che ad un certo punto chiamò in causa Luigi Pulci, che per suo conto aveva dato nuovo impulso alla tradizione dei cantari cavallereschi, con il suo poema che si confrontava più avventurosamente con l'universo "basso" e paradossale – e in modo tanto più polemico nei cinque cantari aggiunti nell'edizione del 1483 – e che avrebbe costituito un punto di riferimento per tante scritture "irregolari" europee, da Rabelais al romanzo picaresco. Sul versante opposto rispetto al Pulci si colloca il Poliziano, la cui vasta cultura umanistica sa trascorrere dalla poesia latina e greca a quella volgare, mette a punto forme diverse di poesia muovendosi dai coltissimi intarsi delle

Stanze per la giostra ai più scanzonati calchi popolareggianti: e che dà la maggiore prova di sé in una filologia agguerritissima, di grande risonanza europea. La Firenze laurenziana, ponendosi come *novella Atene*, con il contributo essenziale delle opere d'arte che avevano arricchito la città nel corso di tutto il secolo, ha offerto e offre tuttora alla cultura internazionale un'immagine aurorale del Rinascimento: si fa percepire come emblema di una perfezione appena sbocciata, di una giovanile freschezza in cui vibra l'ansia di un'inevitabile fragilità, l'insidia di qualche incombente minaccia (e gli eventi di fine secolo, con la caduta del regime mediceo, la predicazione del Savonarola e le burrascose vicende della repubblica avrebbero come segnato la rapida fine del sogno umanistico incarnato da Lorenzo).

Grandi ambizioni erano state anche quelle della Napoli aragonese, con le iniziative di Alfonso il Magnanimo e del suo successore Ferrante, troncate alla fine del secolo dall'invasione straniera e dalla fine della monarchia aragonese: era un modello alternativo a quello fiorentino, con una espansione dell'orizzonte umanistico verso una cifra mediterranea, originalmente disegnata sulle tracce dell'antica Partenope. Ne scaturivano grandi esiti letterari, come la poesia latina e i dialoghi e trattati del Pontano e l'*Arcadia* del Sannazzaro, matrice della lunga vita del tema arcadico nella cultura europea, utopia di un'impossibile felicità entro una immaginaria natura, sogno di una libertà dai vincoli sociali messo in scena proprio entro gli spazi artificiali delle corti.

Nel suo insieme la letteratura del secondo Quattrocento mostra una vivace disposizione sperimentale, che agisce in modo molto vivo nelle corti padane, in particolare nella Milano sforzesca, nella Mantova dei Gonzaga e nella Ferrara degli Estensi: dove in modi diversi e convergenti vengono messe alla prova nuove forme di spettacolo, con particolare cura per gli aspetti scenici e con originali soluzioni tecniche. Alla nobiltà

estense appartiene Matteo Maria Boiardo, il cui canzoniere volgare *Amorum libri* offre una nuova e libera interpretazione della lirica amorosa, con un originale confronto col modello petrarchesco: e il suo *Orlando innamorato* (o *Inamoramento de Orlando*, secondo il titolo originale), con una incontenibile carica affabulatoria, che sa felicemente ricombinare modelli e tracce narrative diverse, dà all'immaginario cavalleresco (che nell'ambiente estense risale fino alle prove della letteratura franco-veneta) un nuovo assetto, in cui i dati eroici si associano a quelli amorosi, al magico, al fiabesco, al comico: è l'avvio della forma romanzesca che avrà vario sviluppo nel secolo successivo, tra gli estremi di una pedestre produzione seriale e il vertice inarrivabile dell'*Orlando furioso*. Con singolare crucialità storica il terzo libro dell'*Orlando innamorato*, IX, 26, resta interrotto nel 1494, al momento della discesa in Italia di Carlo VIII, chiusura reale e simbolica, del vario e tumultuoso orizzonte creativo dell'Italia quattrocentesca:

Mentre che io canto, o Dio redemptore,
 Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco
 Per questi Galli, che con gran valore
 Vengon per disertar non scio che loco:
 Però vi lascio in questo vano amore
 Di Fiordespina ardente a poco a poco.
 Un'altra fiata, se mi fia concesso,
 Raconterovi el tutto per espresso.

4. Sviluppo interrotto, quello della cultura quattrocentesca, delle possibilità e delle linee sperimentali che nel suo seno andavano svolgendosi: proprio in quegli ultimi anni del XV secolo, in coincidenza con la prima invasione straniera, sono in incubazione esperienze che maturano nei primi decenni del XVI secolo, con i grandi risultati di quello che viene considerato il punto più alto del Rinascimento, l'approdo della sua misura "classica", per cui è stata in uso in passato la formula

di *secolo di Leone X*, misurata sugli anni del breve pontificato (1513-1521) del papa mediceo, figlio di Lorenzo il Magnifico. La eccezionale creatività di questi primi decenni del secolo, il cui culmine “classico” si suole riconoscere nei grandi capolavori di Raffaello e del giovane Michelangelo, nel particolare ambito della letteratura conduce all’elaborazione di grandi opere in volgare, che fanno definitivamente arretrare l’uso del latino, e impongono modelli di respiro nazionale, che si rivolgono all’orizzonte linguistico e comportamentale dell’intero sistema delle corti italiane. Alla presenza sempre più invadente degli stranieri si accompagnano svariati conflitti e lacerazioni tra i diversi regimi statali, che perdono progressivamente la loro autonomia: ma entro lo spazio delle corti, viene a crearsi un ambito culturale comune, una sorta di comunità cortigiana, entro cui circolano modelli che tendono a sganciarsi da troppo stretta specificità locale e municipale, ponendosi appunto come riferimento per l’intero orizzonte nazionale. Alla perdita di autonomia e alla frantumazione territoriale e sociale fa così da riscontro la costruzione di modelli e misure canoniche, in un dialogo con i classici antichi, che li proietta verso una prospettiva moderna: non un semplice ritorno all’antico, ma un vero e proprio «Rinascimento dei moderni» (categoria su cui ha acutamente insistito Giancarlo Mazzacurati), che dal confronto con l’antico ricava delle modalità di esperienza, di comunicazione, di espressione all’altezza della radicale novità del moderno. Ci si sente «nuovi» nei confronti delle origini municipali, ci si pone al di là del conflittuale sperimentalismo del secolo precedente; e si ha coscienza di essere «nuovi» anche nei confronti dell’antico, di cui si avverte tutta la distanza nell’atto stesso in cui si tende a ricrearne, tradurne, trasporne i modelli formali, dando vita moderna ai generi antichi, inventando nuovi generi che nel loro tessuto recano la traccia dei generi antichi.

Per la letteratura e la lingua è peraltro essenziale il rapporto con la stampa, che, dopo le prime prove quattrocentesche, viene ad ampliare la propria base di mercato: eccezionale strumento per una nuova diffusione dei testi, per una loro relativa stabilità, per una più generale omologazione delle forme linguistiche, per lo stesso sviluppo della filologia. Un ruolo di primo piano, proprio nell'ambito di questo Rinascimento dei moderni, assume il grande stampatore Aldo Manuzio, di cui è essenziale il sodalizio con Pietro Bembo. Al Bembo del resto va riconosciuto un ruolo capitale per la definizione di quell'orizzonte linguistico di classicismo "moderno", che, imponendo una lingua basata sui grandi fiorentini del Trecento, garantisce una determinante uniformità e continuità all'italiano letterario (distinguendo così la vicenda storica della lingua italiana da quella delle vicine lingue europee). Si aggiunge il fatto che la pratica linguistica bembiana si esplica entro il canone dell'imitazione, rivolto ad una normalizzazione e ulteriore classicizzazione del modello petrarchesco, in termini che fanno del nobile veneto (giunto anche al supremo onore del cardinalato) il determinante mediatore e quasi fondatore del petrarchismo italiano ed europeo. In un parallelo ruolo fondante, in senso classicistico, di misura molto più ampia e in definitiva ancor più operante a livello sociale, si pone il *Corregiano* di Castiglione, con il suo esemplare disegno di una "forma del vivere" di supremo equilibrio, che punta sulla *grazia* come modalità di rapporto, dato strutturante di un apparire nel mondo sotto un segno di distinzione e di valore culturale: splendido incunabolo di una varia trattatistica del comportamento, che si svilupperà in tutto il corso del secolo, e soprattutto modello esplicito e implicito per le corti europee dell'*ancien régime*.

In Bembo e Castiglione si riconoscono i casi più rilevanti della tensione fondante che percorre tutta la letteratura italiana di primo Cinquecento e che, con percorsi variati ed

eterogenei, conduce all'invenzione, sotto il segno classicistico dell'imitazione, ma con molte correzioni e diversioni rispetto all'antico, di altri generi e forme, che circoleranno con esiti formidabili nell'Europa moderna. In particolare l'ambito dello spettacolo, sulla spinta delle sperimentazioni di fine Quattrocento, conduce alla creazione, vera e propria "invenzione", della moderna forma drammatica, che trova le prime manifestazioni moderne, attraverso l'originale imitazione della commedia latina, nelle commedie che vengono scritte e messe in scena nel primo ventennio del secolo, dalla *Cassaria* e *I Suppositi* dell'Ariosto alla *Calandra* del Bibbiena, alla *Mandragola* di Machiavelli: fondamenti del grande sviluppo di un teatro moderno europeo, che finirà per confrontarsi, più che con questi testi italiani, con le strutture fisiche e con le pratiche performative messe in opera dalla fervida attività di artigiani, artisti, attori nei diversi centri della penisola. Tra i tanti segni di eccezionale apertura e vitalità non si dimenticherà poi il nuovo ruolo riconosciuto alle donne nella vita di corte (così nel terzo libro del *Cortegiano*) e il primo originale sviluppo di una poesia scritta da donne, prima pur parziale prova del passaggio dell'universo femminile da oggetto a soggetto del linguaggio lirico.

5. Questa grande vitalità artistica e letteraria del primo Cinquecento si afferma nel periodo più cruciale delle guerre d'Italia, i cui traumatici effetti culminano nel sacco di Roma (maggio 1527), che lascia un grande *choc* sul mondo intellettuale italiano, e che comunque variamente influiscono su sviluppi e prolungamenti degli anni '30 e '40, quando ormai si è definitivamente affermato il predominio spagnolo. La tensione normativa e modellizzante, lo spirito classicistico, tutta la creatività del Rinascimento dei moderni prendono corpo entro questa realtà tumultuosa, in un paese percorso dagli eserciti stranieri, in cui ogni aspirazione all'equilibrio e all'ar-

monia, ogni costruzione di modelli di vita perfetti, ogni proiezione ideale della vita di corte, tutto viene a svolgersi in un pressante confronto con l'insicurezza, la conflittualità, le più violente lacerazioni, interne ed esterne. Si può pensare che sia stata proprio questa precarietà della vita collettiva a dare nuova potente scossa agli sviluppi della rinascita umanistica dell'antico: come se sia scaturita una nuova e più determinata coscienza di sé da questo trovarsi esposti allo sguardo e alla presenza degli stranieri.

Si assiste al paradosso per cui la cultura italiana e, per ciò che qui ci riguarda, la letteratura, impongono al livello più alto il loro rilievo europeo, proprio nel momento in cui i territori del paese sono contesi dagli stranieri, in una contesa che fino ad un certo punto principi e stati italiani credono di utilizzare da punti di vista diversi, ciascuno a proprio vantaggio: una nuova grande cultura si afferma nell'atto stesso della colonizzazione del proprio spazio vitale (quasi una versione sincronica del celebre «*Graecia capta ferum victorem cepit*»). Ma non va trascurato il fatto che quasi tutte le più grandi costruzioni letterarie di questo torno di tempo sono segnate da un senso di perdita e di sconfitta: su di un'estrema malinconia della perdita si basa l'*Arcadia* di Sannazzaro, giunta alla stampa nel 1503 quando la Napoli aragonese è definitivamente crollata; e lo stesso *Cortegiano* appare in fondo nato da una sconfitta, evocazione di una corte che non c'è più (e che in quei termini certamente non c'era mai stata), pubblicato nel 1528 dopo lunga elaborazione, a un ventennio di distanza dal 1507, data dell'immaginario dialogo svoltosi alla corte di Urbino. D'altra parte anche il più grande capolavoro poetico del Rinascimento italiano, che avrà la più ampia circolazione europea, fino a lasciare molte suggestioni in tutti i generi artistici, e specialmente nella pittura e nel teatro musicale, l'*Orlando furioso*, reca dentro di sé i segni della turbinosa vita contemporanea: la sua misura perfetta, il suo prezioso dise-

gno narrativo, in cui si aprono molteplici segni di contraddizione e di rovesciamento, sono attraversati da insistenti richiami alle vicende belliche che si svolgono contemporaneamente alla sua redazione e in cui Ferrara è pienamente implicata, oltre che da scatti polemici sulle ragioni del crollo dell'«accecata Italia e d'error piena» (XXXIV 1, 2).

Pur collocandosi su di una linea classica e entro una scrittura tramata di riferimenti ai classici antichi e pur adeguandosi nella sua ultima redazione alle proposte linguistiche del Bembo, l'*Orlando furioso* sfugge ad una stretta prospettiva classicistica. Il quadro della nuova letteratura del primo Cinquecento è in effetti molto mosso, non risolubile totalmente entro la fondazione dei nuovi modelli "classici". Permangono zone di resistenza, come quella fiorentina, dove, dopo la caduta del regime mediceo e nel succedersi dei cambiamenti di regimi dei decenni successivi, resta vivo il radicamento in una cultura municipale che viene a proiettarsi entro una serie di contatti internazionali, oltre ad essere messa strettamente in rapporto, durante i papati medicei di Leone X e di Clemente VII, con la curia e con le corti cardinalizie romane: la chiesa si pone del resto in questi anni come un grande polo d'attrazione per intellettuali d'ogni sorta, sia per l'attribuzione di benefici ecclesiastici, sia per le sue grandi iniziative sul piano artistico, culturale e spettacolare, mentre nel nord Europa si consuma già la frattura della Riforma protestante.

Dall'attività istituzionale della repubblica fiorentina e dalle difficoltà date dal ritorno dei Medici nel 1512 sorgono, proprio in contemporanea con la prima redazione del *Furioso*, le grandi opere di Machiavelli, con la loro scandalosa osservazione delle condizioni entro cui si svolge la vita politica e la gestione del potere e la loro accorata ricerca di «rimedi» alle «ruine» che incombono in quell'agitato presente: con un culto dell'antico e della *virtù* dei romani che resta estraneo ad ogni

linea classicistica e che sotterraneamente alimenterà gli sviluppi del pensiero eterodosso e libertino.

Alle istanze normative del classicismo direttamente si oppongono, inoltre, le varie scelte che si sogliono definire “anticlassiche” e per cui è stata utilizzata anche la formula di “antirinascimento”: non si tratta di rifiuto dell’antico, ma di rottura dei canoni normativi, aderenza a tradizioni locali e marginali, scelte di espressività, di realismo, di plurilinguismo, con aperture verso linguaggi eterogenei o artificiali, sotto il segno di un’aderenza alla natura non mediata da troppo stretti canoni normativi. Anticlassicismo e plurilinguismo sono particolarmente vitali in area veneta, con estensioni in altre zone dell’Italia settentrionale: oltre al grande esito dialettale del teatro di Ruzzante (con la rivendicazione della *snaturalité*), si impone l’esercizio del macaronico, che dal territorio veneto si espande nella vicina Mantova, con l’eccezionale esperienza del Folengo (punto di riferimento non certo marginale per Rabelais e per la letteratura picaresca, oltre che per altri giochi di contaminazione linguistica); mentre a Venezia viene accolto un toscano “irregolare” come Pietro Aretino, che negli anni ’30 vi realizza le sue maggiori prove, con grande cura per il mercato editoriale e con una capacità di fare valere il proprio *ingegno* come norma di riconoscimento del valore della società cortigiana («flagello dei principi»). Ma la posizione della repubblica di Venezia, unico tra gli stati italiani che, sotto la pressione del dominio straniero, riesce a mantenere una reale indipendenza e autonomia, resta del tutto particolare e atipica: e andrebbero indagate più sottilmente le ragioni per cui nell’orizzonte culturale della Serenissima, alimentato dal più vitale mercato editoriale della penisola, sotto il controllo di un regime patrizio, senza corte, hanno campo le più varie possibilità e iniziative di mediazione nei confronti dello stesso mondo cortigiano (veneto del resto era proprio il massimo propugnatore di modelli classicistici, il Bembo).

6. Al quadro qui rapidamente tracciato sfuggono inevitabilmente molte cose, molte situazioni e molti nomi anche essenziali. Non si deve comunque trascurare il fatto che la letteratura del primo Cinquecento, raccogliendo il frutto dell'alacre lavoro degli umanisti e della fervida sperimentazione volgare degli ultimi decenni del XV secolo, nell'assillo di un'Italia percorsa dagli stranieri, «battuta, spogliata, lacera, corsa» (come ebbe a dire Machiavelli), si è trovata a creare un grande modello italiano, capace di irradiarsi per più di due secoli in tutta Europa. Al di là delle differenze regionali, di localismi territoriali e di fratture linguistiche, questo modello ha alimentato non solo le *élites* e le corti delle giovani nazioni europee, non soltanto i valori ufficiali e le istanze ideologiche e comportamentali dell'*ancien régime*, ma anche le scelte più irregolari, le istanze critiche, dissacranti, eterodosse, le rivendicazioni della nuova razionalità laica e libertina, le molteplici diversioni che percorrono la storia dei secoli successivi, fino a quando l'Illuminismo rivendicherà con forza il rilievo del Rinascimento come fondante della modernità, come prima grande rottura dei vincoli posti alla ragione dal pregiudizio, dalla superstizione, dalla proiezione dell'esistenza verso illusori aldilà.

Questa nozione del Rinascimento come prima incubazione di una razionalità laica è certamente più che discutibile, come l'altra nozione, di cui si diceva all'inizio, del suo armonico splendore estetico. Furono anni, già in quasi tutto il corso del XV secolo, di grande conflittualità, di violenze e sordide lotte di potere, di terribili particolarismi, che, variamente riproponendosi negli anni dell'invasione straniera, impedirono di contrastarla e di resisterle adeguatamente. Le grandi acquisizioni intellettuali si fecero strada, nelle corti e fuori del loro ambito, nella grande incertezza che si profilava all'orizzonte, mentre il suolo d'Italia si esponeva sempre più alla "ruina". E proprio a partire da questa cura per le forme, opposta alla

precarietà della vita di relazione, si svolse la spinta ad una relativa razionalizzazione dello scambio sociale, la disposizione ad interrogare razionalmente comportamenti e credenze, con un tendenziale e lento laicizzarsi della vita quotidiana, pur senza che si mettessero direttamente in questione istituzioni e pratiche religiose. Al grande prestigio culturale veniva a corrispondere una perdita di prestigio politico e sociale: e ciò comportava (e la cosa si sarebbe sentita in modo sempre più netto nel volgere del XVI secolo) anche il diffondersi in Europa di un'immagine ambigua, davvero a doppia faccia, degli italiani. Eleganti cortigiani, prestigiosi artisti, grandi creatori di forme e di modelli, abilissimi manipolatori di tecniche, ma anche perfidi e pericolosi intriganti, dai comportamenti inaffidabili, a cui potevano essere ascritte le stesse diaboliche qualità artificiosamente attribuite a Machiavelli.

L'immagine più esemplare delle contraddizioni in cui si è trovata involta l'Italia dei primi decenni del Cinquecento, nella formidabile fioritura del Rinascimento dei moderni, può essere comunque identificata nella grande *Storia d'Italia* di Guicciardini, che segue la storia contemporanea alla vita dell'autore, dal 1492 al 1534, tracciando un amaro diagramma critico di quella *fnis Italiae* di cui egli stesso era stato attore, ricostruendo ed interrogando i comportamenti politici, le azioni di principi, signori, condottieri, diplomatici, e mettendo in evidenza il continuo divaricarsi tra i disegni e la loro realizzazione, tra le ambizioni e i loro esiti. Un senso tragico del crollo e della sconfitta, percepito entro gli stessi universi che l'autore aveva attraversato nella sua carriera politica e diplomatica, conduce Guicciardini a render conto delle pretese e degli atteggiamenti illusori con cui i contemporanei hanno attraversato la scena della storia, diffidando di ogni modello risolutivo, di ogni forma e di ogni ipotesi totalizzante. Ma proprio nella sua radicale negatività la lezione della *Storia d'Italia*, scritta da un personaggio che, a differenza di tutti gli

QUALE RINASCIMENTO?

altri protagonisti della grande letteratura rinascimentale, non aveva mai ambito a porsi come scrittore, si proietta su di un'onda lunga, sembra quasi condurci a considerare le contraddizioni del nostro mondo, ormai al di là del moderno: mette in guardia da ogni investimento eccessivo negli obiettivi e nelle istanze del potere, da tante illusorie pretese e disegni politici, da tutte le identificazioni del destino del mondo con punti di vista, ambizioni e desideri particolari e personali (proprio lui, accusato di essere un cultore del «particolare»). Forse ci invita alla ricerca di quella politica al di là della politica di cui la nostra disastrosa contemporaneità sembra sempre più avere bisogno.

GIULIO FERRONI

Sintetica riflessione sui limiti del concetto di Rinascimento, sul suo orizzonte geografico e sui processi storici che conducono dal ritorno umanistico all'antico alla elaborazione nel primo Cinquecento di nuovi modelli culturali e di nuovi generi letterari, in quello che è stato chiamato "Rinascimento dei moderni". Si mette in evidenza come questo processo culmina nel periodo delle guerre d'Italia, in una fase di lacerazione che lascerà il segno su tutta la storia successiva: la cultura italiana elabora le forme che nutriranno la moderna cultura europea, proprio mentre il paese cade sotto il controllo dei poteri stranieri.

This paper presents a brief reflection on the limits of the concept of Renaissance, on its geographical horizon and on the historical processes that led from the humanistic return to the ancient to the foundation in the early sixteenth century of new cultural models and new literary genres, in what has been called "Renaissance of the modern men". The paper highlights how this process culminates in the period of the Italian wars, in a phase of turmoil that would leave its mark on the following events: the Italian culture elaborated forms that would nourish the modern European culture in the wake of the country's falling under control of foreign powers.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. 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 giralddiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.15-32



ANNO
V
2019

ISSN 2421-4191
DOI: 10.6092/2421-4191/2019.5.33-53

JEAN BALSAMO

RENAISSANCE ET MODERNITÉ

Pendant longtemps, il a été facile, ou du moins, il a semblé facile de parler de la Renaissance. La notion, acceptée sans réserve depuis le milieu du XIX^e siècle, a constitué non seulement le cadre chronologique d'un discours savant, mais aussi sa justification comme principe d'explication. Elle était commune à plusieurs disciplines; l'histoire générale et surtout l'histoire de l'art en firent une notion-clé. En revanche, elle fut adoptée de façon moins systématique dans les études littéraires, aux objets plus fragmentés et plus individualisés. De nos jours, la notion suscite un certain nombre de débats, plus ou moins compétents et plus ou moins honnêtes, dans le cadre de rivalités académiques et selon des intentions idéologiques qui en rendent l'usage problématique. Jean-Marie Le Gall, un historien, a réuni l'ensemble des pièces du débat dans un livre récent, consacré à justifier un terme désormais contesté¹.

Des phénomènes de différenciation et de concurrence ont compliqué la définition de la Renaissance comme objet d'étude des différentes disciplines universitaires. Ils font apparaître de subtiles nuances dans la périodisation et dans la portée de la notion. De surcroît, ces nuances doivent être pré-

¹ J.-M. LE GALL, *Défense et illustration de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

JEAN BALSAMO, *Renaissance et modernité*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 33-53.

cisées selon des particularismes nationaux, liés à l'évolution de ces disciplines, aux intitulés des chaires, aux modes d'enseignement et à leur rôle dans l'institution académique des différents pays. En France, où les études littéraires sont organisées selon une répartition par siècles, l'étude de la Renaissance appartient aux spécialistes du XVI^e siècle, qui à l'inverse ne revendiquent pas tous cet objet d'étude. Cette complexité a été accrue tant par la création de revues destinées à l'élaboration et la diffusion des savoirs sur le sujet que par des cadres spécifiques de recherche: d'un côté, la «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», de l'autre le «Centre d'Études supérieures de la Renaissance», à Tours, pluridisciplinaire, qui développe des recherches dans un champ chronologique allant de Pétrarque à Descartes, avec une orientation italienne marquée, le «Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento», à Florence, la «Renaissance Society of America» ou les différents organismes affiliés à la FISIER («Fédération Internationale des Sociétés et Instituts d'Études de la Renaissance»). Cette dernière, à l'occasion d'un colloque organisé à Genève il y a une quinzaine d'année, a tenté de problématiser et d'harmoniser un objet qui se révéla plus fuyant ou plus protéiforme que prévu par les organisateurs².

Pour le dire en d'autres termes, il n'est pas sûr que les historiens et les historiens de la littérature conçoivent la Renaissance exactement selon les mêmes termes et avec les mêmes implications, non plus que les spécialistes européens ou américains des différentes littératures, italienne, française ou espagnole, ou que les historiens de l'art et les musicologues. Il n'est même pas sûr que nous, qui sommes réunis ici dans le cadre d'un colloque consacré à la Renaissance, entendions

² *L'Étude de la Renaissance nunc et cras*. Actes du colloque de la FISIER, Genève, septembre 2001, éd. M. ENGAMMARE *et alii*, Genève, Droz, 2003.

exactement la même chose par ce mot, et que nous puissions en tirer des conséquences communes, sinon sous la forme très générale d'un consensus de principe.

La notion a été inventée par Giorgio Vasari en Italie et par Pierre Belon en France au milieu du XVI^e siècle. Pourtant ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'elle a véritablement pris sens. Depuis, elle constitue, à côté du discours savant des universitaires, un *lieu* du discours commun, dans le cadre d'une culture générale diffusée par les guides touristiques, les ouvrages de vulgarisation et les émissions de télévision. Dans ce contexte, la Renaissance est une notion positive, elle fait la matière d'un discours admiratif, parfois même enthousiaste; elle est porteuse d'un prestige lié à la force d'évocation, la *vis admonitionis* attachée à certains noms illustres et fascinants, ceux de grands créateurs, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. Sans doute n'est-ce pas un hasard si ce sont des artistes, des peintres en qui cette notion s'incarne le plus fréquemment. Sa force d'évocation est amplifiée par le pouvoir d'images correspondant à des lieux réels rendus avec tous les effets de l'art: Rome, Florence, la salle des Géants au Palais du Tè, les châteaux de la Loire, Fontainebleau. De telles illustrations ont valeur d'icônes, elles nourrissent l'imaginaire contemporain, parfois au prix de subtiles modifications, de déplacements qui correspondent moins à des changements de goût qu'à un élargissement et à un décentrement: l'Angleterre des Tudor et de Shakespeare s'ajoute maintenant à un imaginaire qui pendant longtemps s'est déployé sur un axe italien et italo-français, qui excluait en particulier l'Allemagne, identifiée à la Réforme. Or les grands décors récemment retrouvés du château de Neuburg en Bavière mettent en évidence l'importance de l'axe italien-allemand et une Renaissance liée à la rencontre

de la Réforme, des princes protestants et des formes méridionales³.

Ces mêmes images ont nourri la création romanesque et cinématographique, au point de créer une sorte de mythe, associé à des paysages, à de fortes passions, à une sorte d'énergie, une volonté de réussite et d'appétit, à un extrême raffinement des goûts et des mœurs. Ce mythe se nourrit d'un subtil *name dropping*, que l'on retrouve, par exemple, dans les œuvres de fiction situées à cette époque, ainsi le beau roman de Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, ou le récent recueil de nouvelles, *La Renaissance à pleines dents*⁴.

Ces deux emplois, savant et vulgarisé, de la notion sont complémentaires. Le discours commun reprend à des fins de célébration hédoniste et touristique un terme qui avait été révélé par la recherche savante, et qui, diffusé à travers de multiples formes de vulgarisation, avait fini par prendre une légitimité incontestable⁵. En réalité, la connotation valorisante et emphatique de la notion dans le discours vulgarisé était déjà à l'œuvre dans les travaux savants, dont les auteurs étaient et sont encore souvent en empathie avec leur sujet. Michel Jeanneret évoquait récemment cette admiration et cette empathie à propos de certains universitaires genevois, alors que tout devait rendre ces derniers réticents à une célébration de la Renaissance italienne. Il citait ainsi Philippe Monnier (1901), qui considérait la période de la Renaissance comme «magique», comme «un des moments les plus considérables

³ Voir B. LANGER - Th. RAINER, *Kunst und Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg*, Regensburg, Bayerische Schlösserverwaltung - Schnell & Steiner, 2016.

⁴ *La Renaissance à pleines dents*, Genève, Somogy, 2016, éd. N. DUCIMETIERE - M. JEANNERET.

⁵ L'excellent ouvrage collectif, *The Cambridge Companion to The Italian Renaissance*, éd. M. WYATT, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, rapporte l'ensemble de la notion à des questions culturelles.

de l'esprit humain [qui] redonna à l'humanité confiance dans sa force et dans sa raison»⁶. Tous ces travaux se sont eux-mêmes donné une légitimité par le prestige et plus encore par la portée morale attribuée à cette Renaissance conçue non pas comme un objet d'étude parmi d'autres, mais comme un moment culturel prestigieux, d'une exceptionnelle intensité, aux origines de notre propre modernité, capable d'agir sur ceux qui l'étudient en les faisant participer à une véritable expérience de l'humanité véritable, comme si par le simple fait d'étudier la Renaissance, on répondait à la nostalgie d'une relation perdue au savoir et à la beauté, on affirmait sa propre participation à un idéal de perfection humaine et d'harmonie.

Les travaux consacrés à la Renaissance sont innombrables depuis le milieu du XIX^e siècle. Ils nous rappellent que la notion elle-même s'inscrit dans une histoire et qu'elle constitue avant tout un problème historiographique. La relation directe d'un chercheur à son objet de recherche a sans doute son intérêt dans son immédiateté naïve, elle ne demande pas moins à être mise en perspective pour éviter tout effet induit. Cette histoire est bien connue. J'en rappellerai une étape, qui se situe à la croisée du discours savant et de la vulgarisation. En 1964, en France, le *Grand Larousse encyclopédique* consacrait à la Renaissance une longue notice rédigée sous la direction de Robert Klein. Ce dernier était un historien de l'art reconnu, alors directeur du Musée du XV^e siècle (aujourd'hui Musée de Cluny)⁷. Klein rappelait en premier lieu que le terme de Renaissance pris dans son sens précis servait à définir un «mouvement» de la culture européenne, qui au XV^e siècle et au cours d'une partie

⁶ Cité par M. JEANNERET, *L'Italie, fille aînée de l'Europe*, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*. Catalogue, Musée de la Fondation Martin Bodmer, Cologny, 2006-2007, Genève, Skira, 2006, pp. 11-17: 11.

⁷ *Renaissance*, in *Grand Larousse encyclopédique*, dir. R. KLEIN, Paris, 1964, t. 9, pp. 133-49.

du XVI^e avait cherché à ressusciter «des valeurs formelles et spirituelles de l'antiquité» gréco-romaine. Mais il constatait aussi que cette définition originale, restreinte et objective, limitée à la vie intellectuelle et artistique, conçue comme un retour à un modèle antique disparu ou oublié, avait été élargie par deux interprétations qui en infléchissaient le sens.

Le premier de ces infléchissements accompagnait l'invention de la notion et son premier emploi. Sous l'influence de Jules Michelet et de Jacob Burckhardt, le terme avait pris immédiatement une portée polémique dans une ambitieuse construction historiographique qui cherchait à donner sens à l'histoire de l'humanité dans son ensemble. Celle-ci était assimilée au progrès et à l'émancipation de l'homme, qui, grâce aux lumières de la raison, se serait progressivement libéré des forces obscurantistes de la superstition. La Renaissance, conçue comme un retour conscient et volontaire aux modèles intellectuels, moraux et civils antiques, prenait sens pour les deux historiens comme une réaction contre l'esprit théologique et autoritaire d'un Moyen-âge défini par rapport à elle et connoté négativement. Elle assumait le sens d'une redécouverte de l'homme et du monde, elle correspondait au développement de l'esprit critique et de l'esprit de liberté, dans le cadre d'un néo-paganisme rénové. Portant la marque d'un nouveau goût du beau, elle aurait été à l'origine d'une extraordinaire floraison artistique vouée à célébrer l'homme et à lui rendre sa dignité physique. La Renaissance fut ainsi présentée comme le grand moment de l'*humanisme*, au sens dérivé du terme inventé par Ernest Renan, comme une «religion de l'humanité»⁸. Ce mouvement historique s'inscrivait dans une géographie: au centre de l'Europe, portant les vestiges d'une tradition antique ininter-

⁸ E. RENAN, *L'Avenir de la science* [1848-1890], Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 344.

rompue, un creuset italien, un «grand atelier», selon l'expression d'André Chastel⁹, fut le lieu réactivé dès Dante et Giotto où s'élabora cette redécouverte de l'homme. Après avoir connu sa perfection dans la Florence médicéenne, la Renaissance se serait ensuite déployée dans des centres régionaux avant de connaître une expansion européenne, favorisée par les guerres d'Italie, interprétées à la fois comme une initiation à cette perfection et comme la rupture d'une sorte d'âge d'or. La Renaissance serait ainsi passée en France, où elle aurait connu son assimilation et sa transformation en clefs nationales¹⁰. Dans cette construction historiographique, l'origine italienne qui aurait caractérisé la Renaissance finit par apparaître comme une altération nationale, une perversion sophistique marquée par l'abus de la rhétorique et des mœurs dissolues, obstacles au parfait épanouissement du legs antique¹¹. Cette interprétation idéaliste identifiait un moment de l'histoire à ses œuvres, pour isoler celui-ci dans sa perfection. Elle définissait en termes négatifs un avant et un après: d'un côté, un âge classique, écrasé par l'empreinte de l'absolutisme et de la Contre-réforme; de l'autre, un Moyen-âge «gothique», considéré dans son homogénéité arbitraire, chrétienne et féodale, oppressive et bornée. Ce n'est sans doute pas un hasard si, pour répondre à la conception hégémonique d'une Renaissance prestigieuse, les médiévistes ont fini par rappeler que leur Moyen-âge aussi avait été parcouru d'intuitions anticipatrices. Ils ont cherché à récupérer le terme à leur usage, en qualifiant de «Renaissance carolingienne», le bref et brillant

⁹ A. CHASTEL, *Le Grand atelier d'Italie*, Paris, Gallimard, 1965.

¹⁰ Cette conception a été réfutée par Franco Simone, qui a mis en lumière les origines nationales de la Renaissance française: Fr. SIMONE, *La Coscienza della Rinascita negli umanisti francesi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1949.

¹¹ J. BALSAMO, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, pp. 9-34.

essor des arts et des lettres qui avait marqué le début de la dynastie fondée par Charlemagne.

Le second infléchissement donné à la notion de Renaissance était son élargissement en tant que notion chronologique servant à définir une époque. Dans le cadre d'une histoire universelle, la Renaissance en est venue à désigner par un terme général la période comprise entre 1400 et 1550 (mais aussi, selon les auteurs, 1400 ou 1450-1600), avec, pour conséquence d'innombrables débats sur le faux problème de la date et de l'événement qui auraient marqué le «début de la Renaissance». Durant ces années, pour la première fois depuis la chute de l'Empire romain, l'Europe aurait trouvé une unité et une cohérence, en même temps qu'elle affirmait pour trois siècles sa suprématie sur le reste monde. Cette cohérence était donnée par l'évolution commune des différents États, en parallèle et dans une étroite interdépendance en dépit de toutes les différences nationales, sous tous les aspects politiques, économiques, sociaux, religieux et culturels, dans un espace commun, élargi à l'Est jusqu'à la Russie, mais qui excluait l'Empire turc. Marquée par une série de ruptures et d'évolutions, cette période aurait correspondu à la fois à la fin de la société féodale et à la naissance des États-nations dans un processus de centralisation, à la naissance d'un premier capitalisme, à un mouvement de concentration de l'Europe sur elle-même face au péril turc, en même temps qu'à son expansion dans le monde à la suite des grandes découvertes, à l'éclatement de l'ancienne unité religieuse et, cerise sur le gâteau, à une exceptionnelle production artistique et littéraire, qui illustre à la fois ce dynamisme et cette supériorité.

Les deux infléchissements donnés à la notion en modifièrent la portée originale. D'un point de vue historiographique mais aussi idéologique, cette modification est résumée dans la formule burckhardienne de «*Kultur der Renaissance*». Ainsi définie, cette «*Kultur*», qui correspond au syntagme français «civi-

lisation de la Renaissance», fait l'objet d'une approche globale. Pour l'historien généraliste, il s'agit en premier lieu de tracer le tableau d'ensemble d'une période, en faisant la part belle aux structures sociales et économiques, aux mœurs et à la vie spirituelle et artistique. Plus que la longue période précédente, la Renaissance et en particulier sa dimension italienne, par sa cohérence apparente, semblait se prêter tout particulièrement à une telle approche, alors que rien n'excluait de consacrer un tableau similaire à d'autres époques et à d'autres lieux.

La Renaissance était ainsi considérée comme un de ces points forts de l'histoire de l'humanité désignés comme de véritables «civilisations». Le problème vient du fait que dès le XIX^e siècle, le terme français de «civilisation», plus que la notion de «*Kultur*», s'est confondu avec une connotation emphatique et valorisante, pour désigner un état de perfection, alors qu'il était porteur d'une dynamique critique. Son invention, à l'époque des Lumières, servait non pas à faire un éloge de la France et encore moins de sa prétendue civilisation, mais à désigner un processus sur le long terme et un objectif à atteindre, conduisant à juger par contraste de l'état d'une société qui portait encore en elle des éléments d'arriération et de barbarie. Montaigne déjà, en 1580, sans connaître le terme, avait rappelé quelle barbarie cruelle se dissimulait sous les formes de cette prétendue «civilisation» que l'on considère aujourd'hui comme celle de la Renaissance. En réalité, examinée dans cette perspective critique, la Renaissance apparaît marquée par nombre d'éléments barbares; elle n'était qu'une étape dans ce lent processus de ce que Norbert Elias appelait la «civilisation des mœurs», marquée par le contrôle de la violence et l'organisation de la vie sociale. Et dans ce processus de civilisation, les contraintes religieuses, catholiques ou protestantes, ont joué un rôle décisif, aujourd'hui négligé, sans doute bien plus important que les traités de comportement, *Galateo* ou *Cortegiano*.

Or la Renaissance a été célébrée comme une civilisation, c'est-à-dire comme un moment de perfection, dont témoigneraient ses réalisations artistiques, entre une barbarie antérieure (le Moyen-âge) et extérieure (le reste du Monde), et un déclin postérieur. C'est sans doute une des raisons qui rendent si difficile de la concevoir, ou du moins de la définir, sans recourir à un ensemble de distinctions qui servent à isoler en elle un noyau authentiquement «renaissant», identifié au «creuset» florentin et à son humanisme civil idéalisé, pour le distinguer de ses «crises» et de ses altérations postérieures, dont André Chastel a donné l'analyse en termes sociaux et psychologiques d'ostentation et de passions¹².

Sur ces bases, Robert Klein pouvait développer dans sa notice une esquisse d'histoire globale, que d'autres spécialistes ont amplifiée en ouvrages généraux. Après une introduction décrivant la crise générale qu'aurait connue l'Europe en profonde décadence politique, économique et spirituelle au début du XV^e siècle, il proposait un développement chronologique en trois parties. La première était consacrée au XV^e siècle, l'époque de la Renaissance véritable, identifiée au *Quattrocento*. Soulignant la primauté italienne, son tableau insiste sur l'essor des forces nouvelles qui auraient permis le rétablissement progressif de l'unité politique et de l'autorité des États, appuyées sur un premier capitalisme. Ces forces positives se seraient heurtées à des «foyers de résistance», mais auraient été accentuées au sein d'un «laboratoire italien», dont la Florence des Médicis était la capitale culturelle; elles auraient stimulé les bouleversements religieux, mal canalisés par l'Église, et auraient orienté une évolution intellectuelle marquée par l'humanisme. Ce mouvement interne à la Renaissance aurait été porté par une nouvelle classe de lettrés qui mettaient

¹² A. CHASTEL, *La Crise de la Renaissance. 1520-1600*, Genève, Skira, 1968, pp. 9-10.

leurs compétences, la maîtrise de l'écrit, du droit et des représentations symboliques au service de l'État, dans le cadre général d'une «philosophie» humaniste, identifiée à une forme de néo-platonisme chrétien, permis par le retour aux sources vives de la tradition grecque et évangélique. Tous ces mouvements et ces tensions se seraient reflétés dans l'art, progressivement libéré de ses contraintes sociales et religieuses, et qui finit par devenir le lieu d'une création autonome. Suit ce que Klein appelle la «Renaissance classique», entre 1500 et 1540. Celle-ci aurait été liée aux grandes découvertes, qui assurèrent la suprématie de l'Europe dans le monde. Toutefois, les conséquences politiques, économiques et sociales de ces découvertes étaient négligées par Klein, dont le discours se concentrait sur les seuls aspects artistiques et intellectuels. Il insistait ainsi sur l'effacement culturel de Florence et le développement du mécénat romain, sur la diffusion de l'humanisme, dans une acception à la fois philologique et spirituelle, qu'illustrait la figure d'Érasme, sur la naissance d'une littérature en langue vernaculaire, dont Pétrarque, un auteur du *Trecento*, avait donné le modèle à l'Europe, enfin, sur la rupture religieuse marquée par la Réforme protestante. Dans une troisième partie, Klein décrivait la dernière phase de la Renaissance (1540-1600), correspondant à sa fin, marquée par l'échec des «idéaux», dont la réalisation se serait heurtée aux antagonismes religieux. La Renaissance aurait trouvé sa fin avec la victoire de la «Contre-réforme», définie comme le contraire de la «docte piété» des humanistes. À la crise spirituelle s'ajoutait une crise économique et un déclin intellectuel et moral, une «retombée» dans une nouvelle scolastique, un «âge des codifications pédantes», à peine corrigé par les prémisses de la révolution scientifique.

En servant à nommer une époque dans son ensemble, la notion de «Renaissance» avait perdu son sens. On pourra se demander en quoi la découverte de l'Amérique ou l'expulsion

des Morisques participent de la «Renaissance», sinon par coïncidence. Et c'est sur la valorisation conférée à cette époque par le prestige du terme, comme à son européocentrisme, que porte la critique actuelle, non sans pertinence. La notion de Renaissance, prise dans son sens chronologique mais marquée par sa connotation emphatique et valorisante, a fini par être contestée et remplacée par celle d'*Early Modern Age*, dont les limites chronologiques ne sont guère plus floues, première partie d'un long *Modern Age*, distinct de l'époque médiévale comme de l'époque contemporaine, mais qui, au contraire de la notion de Renaissance, semble plus à même de faire apparaître des phénomènes de longue durée, dans un domaine plus large que celui de la vie intellectuelle et artistique.

La construction historiographique que j'ai évoquée a trouvé son origine dans le discours savant qui s'est développé dans le cadre politique et intellectuel du XIX^e siècle. Or la pertinence de la notion de Renaissance pour comprendre l'objet qu'elle recouvre vient de ce qu'elle a été pensée et formulée comme telle par les lettrés du XVI^e siècle et qu'elle appartenait à leurs catégories de pensée. C'est elle qui leur permettait de concevoir leur propre modernité. Certes, selon la formule d'André Malraux, «pour un homme du XII^e siècle, le gothique était moderne». Le clerc du X^e ou du XIII^e siècle avait lui aussi la conscience de son temps, il était *modernus* à sa manière, la *modernitas* était un terme qu'il employait et qui appartenait déjà à son univers mental. En 1180, Gautier Map l'utilisait dans son *De nugis curialium*.

nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum
annorum curriculum, cujus adhuc nunc ultime partes extant.

Map avait même la conscience de l'éclosion d'une nouvelle ère intellectuelle, que Robert Curtius ne manquait pas de dé-

finir comme «Renaissance»¹³. Le clerc médiéval concevait sa modernité comme un rapport à son temps, élargi aux générations précédentes, celles de ses pères, et il savait même noter un progrès ou un déclin relatifs. Toutefois, il ne pouvait guère se situer par rapport à un passé plus éloigné, ni déchiffrer les traces écrites ou monumentales qui lui en offraient le témoignage, pour les exploiter à son usage¹⁴. En revanche le lettré florentin comme le peintre romain du début du XVI^e siècle concevaient leur propre modernité en termes de «Renaissance», c'est-à-dire à la fois comme un progrès par rapport à l'époque précédente, et en même temps comme un retour, comme la *restauratio* et l'*instauratio* d'une époque plus ancienne, dont ils recherchaient les traces, dont ils recomposaient les monuments, en antiquaires, dont, en philologues, ils s'efforçaient de restituer la langue dans sa pureté, et dont ils avaient, en artistes, l'intuition de la perfection. Ils étaient conscients de créer des œuvres différentes et meilleures que celles de leurs aïeux, de créer un style nouveau en comparaison des styles traditionnels. En même temps, ils avaient conscience de ne pas créer *ex novo*, ils faisaient l'effort de retrouver un style plus ancien, lié à la grandeur d'un empire disparu mais auquel ils étaient rattachés par des liens ethniques, mémoriels et symboliques. Ils cherchaient à le remettre à neuf, après plus d'un millénaire d'altération¹⁵.

Au sens propre, la Renaissance n'est pas le début d'une abstraite Modernité et encore moins de notre modernité; elle est un mouvement de redécouverte et de restitution d'un passé et sa mise en œuvre aux XV^e et XVI^e siècles, dans le présent d'alors et à son usage. Elle s'identifie avec la «restauration des

¹³ R. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, pp. 401-02.

¹⁴ Voir A. SCHNAPP, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 89-119.

¹⁵ P. MURRAY, *L'Architecture de la Renaissance*, Milan, Electa, 1973, p. 9.

lettre» et des arts libéraux, qui constitue, depuis Pétrarque, le programme des humanistes, au premier sens du terme, c'est-à-dire des lettrés italiens et européens, opposés en une vigoureuse concurrence nationale et personnelle. Ils étaient compétents dans les arts de la parole et leur mise en œuvre publique, adoptée et encouragée à des fins politiques et de prestige par les papes et les princes, en une savante utilisation idéologique. Élargie au domaine des arts, elle était la réactualisation des fables et des formes antiques, reçues ailleurs en Europe comme des fables et des formes «méridionales», selon l'expression d'André Chastel¹⁶.

Ce programme de *restauratio* reposait sur une méthode philologique. Il définit une culture savante de nature encyclopédique, unifiée par un art de la parole. Pour Marc Fumaroli, qui proposait une autre périodisation, la Renaissance constituait la première partie d'un «Âge de l'éloquence» qui donna son unité culturelle à l'Europe, dans un temps plus long, de la fin du XV^e au début du XIX^e siècle, en dépit de la différence des styles nationaux et des enjeux politiques. Ce fait est trop connu pour être rappelé. On évoquera simplement deux des textes majeurs où ce mouvement de Renaissance avait déjà fait lui-même l'objet d'une représentation sur le mode de la fiction. D'une part, *Gargantua* (1534), un roman conçu comme une quête de la parole éloquente et de l'éloquence cicéronienne, s'ouvre par le récit d'une fouille archéologique, et trace le tableau de l'éducation humaniste de Gargantua, lui-même purgé de la tradition scolastique par «ellébore d'Anticyre», en une précise allusion érasmienn¹⁷. D'autre part, dans *Pantagruel* (1532), la célèbre lettre évoquant

¹⁶ A. CHASTEL, *Fontainebleau, formes et symboles*, in *L'École de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition, Édition des Musées nationaux, 1972, pp. XII-XXVIII: XV.

¹⁷ FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua*, éd. G. DEFAUX, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 237.

l'histoire de cette renaissance des savoirs après un temps de malheur, permise par le dessein d'un prince et d'heureuses circonstances attribuées à la Providence:

La lumière et dignité a été de mon âge rendue ès lettres. [...] Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées [...] m'est avis que ni au temps de Platon, ni de Cicéron, ni de Papinian, n'était telle commodité d'étude qu'on y voit maintenant¹⁸.

Cette modernité de la Renaissance est paradoxale, dans la mesure où elle repose sur la valorisation d'un présent, celui des années 1530, dans sa relation à un passé idéalisé, celui de l'Antiquité classique. Cette relation n'était pas moins critique: les lettrés de la Renaissance avaient conscience de leur propre modernité, c'est-à-dire d'appartenir à une époque non seulement postérieure mais aussi différente de l'Antiquité. Ils étaient assez lucides et assez cultivés pour ne pas chercher à faire renaître celle-ci ni ses formes, mais à les imiter, dans une relation d'émulation et d'analogie, sur un mode adulte, non sans d'innombrables débats, où l'on a pu voir l'expression d'un conflit plus vaste et de plus longue portée entre l'Italie, prise dans une tentation puriste, et l'Europe du Nord¹⁹.

Rabelais était lui-même un humaniste qui donna sa contribution à l'établissement et à l'édition des textes antiques comme à l'*instauratio urbis* en publiant la *Topographia* (1534) de Bartolomeo Marliani²⁰. Dans ses œuvres de fiction, il soulignait les deux aspects de la modernité paradoxale de cette Renais-

¹⁸ RABELAIS, *Pantagruel*, éd. G. DEFAUX, Paris, Librairie générale française, 1994, pp. 159-60.

¹⁹ Voir M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

²⁰ Voir J. BALSAMO, «*Urbis faciem calamo perinde ac penicillio depingere*». *Rabelais et la topographie de Rome*, in *Rabelais pour le XXI^e siècle*. Actes du colloque (Chinon-Tours, CESR, 1994), éd. M. SIMONIN («Études rabelaisiennes», t. XXXIII), Genève, Droz, 1998, pp. 279-89.

sance dont ses héros étaient les promoteurs: le livre et la foi. D'une part, la Renaissance de l'Antiquité, permise par le travail philologique des humanistes, passait par le livre imprimé, un moyen moderne qui en assurait la diffusion et l'originalité. Gargantua célébrait «des impressions tant élégantes et correctes en usance, qui ont été inventées de mon âge par inspiration divine». Lui-même, bien qu'il fût formé par la tradition orale liée à la diffusion manuscrite des œuvres, avait appris la nouvelle graphie humanistique, prélude à la mise en œuvre typographique d'une Antiquité retrouvée ou mieux, recrée:

Se remettait à son étude principal [...] écrire et bien traire et former les antiques et romaines lettres²¹.

Depuis Rabelais, l'idée s'est imposée que l'apparition du livre imprimé est constitutive de la notion même de Renaissance appliquée aux XV^e et XVI^e siècles²². Ce lien et ses conséquences demandent à être justement évalués dans leurs implications pratiques et leur dimension européenne, afin que nous puissions comprendre la singularité de la Renaissance²³.

Le second aspect de cette modernité est la perspective chrétienne qui orientait la Renaissance et lui donnait sens. Dans la lettre de Gargantua, c'est la Providence qui avait ordonné la restauration des lettres, après «l'infélicité des Goths», claire allusion à la *Cité de Dieu* de saint Augustin mais aussi à une cité de Dieu qu'il s'agissait de restaurer dans la réalité politique. L'apprentissage des lettres et des langues antiques, la reconstitution d'une encyclopédie renouvelée avait pour couronnement la pratique des «saintes lettres» et pour fin, la per-

²¹ RABELAIS, *Gargantua*, p. 243.

²² Voir H.-J. MARTIN, *Introduction*, in *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*. Actes du colloque, Tours, 1985, Paris, Promodis, 1988, p. 11.

²³ Voir P. SAENGER, *The Impact of the Early Printed Page on the History of Reading*, «Bulletin du Bibliophile», II (1996), pp. 237-301.

fection de la vie chrétienne, l'amour de Dieu, la «foi formée de charité». Derrière l'Antiquité classique, une antiquité chrétienne ordonnant la redécouverte et l'interprétation de celle-ci, un christianisme originel et purifié que les humanistes n'avaient cessé de vouloir restaurer, fût-ce sur un mode contradictoire et conflictuel, en un ambitieux projet de réforme. L'imitation des Anciens devait se doubler d'une *imitatio Christi*, en un projet dont Guillaume Thomas à Kempis, Budé, Érasme, Juan Luis Vivès avaient mis en évidence le sublime.

On a pu considérer l'édition *princeps* de l'œuvre d'Aristote, publiée en 1495-1498 par Alde Manuce, sous le patronage d'Alberto Pio da Carpi, comme l'allégorie de la Renaissance et de cette *restitutio* de l'Antiquité. Elle donnait à lire en grec, dans sa pureté retrouvée, une œuvre fondatrice de la pensée occidentale, jusqu'alors connue dans des traductions latines nourries de commentaires eux-mêmes adaptés de l'arabe. Je serai assez tenté de proposer, dans ce rôle allégorique un autre livre, plus ancien, l'édition des œuvres de Lactance, une génération plus tôt. Le volume a été achevé d'imprimer le 29 octobre 1465, à Subiaco, dans le cadre du monastère de Santa Scolastica, par les soins de deux typographes allemands, Conrad Sweynheym et Arnold Pannartz, appelés par l'évêque d'Aléria, Giovanni Andrea Bussi²⁴. Le volume contient les principaux écrits de Lactance (250-327), surnommé le «Cicéron chrétien». À la correction philologique du texte s'ajoutait une correction théologique ajoutée au volume, formulée en un recueil des *Errores Lactantii*, rédigé en 1445 par Antoine de Rieti. L'ouvrage présente en outre des innovations d'ordre

²⁴ *Gutenberg e Roma: le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)* (Catalogue de l'exposition, Rome, Museo Baracco, 1997), a cura di M. MIGLIO - O. ROSSINI, Napoli, Electa, 1997; GIOVANNI ANDREA BUSSI, *Prefazioni alle edizioni di Sweynheym e Pannartz*, a cura di M. MIGLIO, Milano, Il Polifilo, 1978.

graphique, il est imprimé en caractères ronds ou romains, et contient aussi les premiers caractères grecs. Peu après, les deux imprimeurs, sous le même patronage, donnèrent l'*editio princeps* du *De civitate Dei* de saint Augustin (12 juin 1467), avant de fonder un atelier à Rome, où ils produisirent plus de vingt-huit titres, souvent en des tirages importants de plusieurs centaines d'exemplaires. La Renaissance humaniste s'identifie à cette redécouverte de l'Antiquité ordonnée par le christianisme, mise en forme sur un mode critique et philologique, à travers un nouveau moyen de diffusion et de transmission, qui n'était pas seulement d'ordre quantitatif mais qualitatif.

Pour illustrer la Renaissance, de façon plus poétique, Ambroise Paré, qui n'était pas un humaniste mais un chirurgien protestant, adoptait la figure d'Orion, en renouvelant une ancienne allégorie médiévale qui lui avait été transmise par son lointain prédécesseur et modèle, le chirurgien Guy de Chauliac:

Nous avons appris du bon père Guidon que nous sommes comme l'enfant qui est sur le col du géant: c'est-à-dire que par leurs [des Anciens] écrits nous voyons ce qu'ils ont vu et pouvons voir et entendre encore davantage²⁵.

Orion, l'homme moderne, est assis sur les épaules de l'Antiquité, le géant aveugle qu'il guide dans une marche en avant. Cette figure éclaire le sens de cette relation à l'Antiquité tout autre que servile. Elle met en évidence la force créatrice d'une tradition retrouvée et filtrée à travers un crible spirituel, savant et linguistique. La Renaissance a été tout autre chose qu'un simple néo-classicisme. Cette dynamique critique fonde sa modernité, c'est-à-dire sa relation à son propre temps, dans la conscience du juste rapport entre le

²⁵ AMBROISE PARE, *Les Œuvres* [1579], Paris, Buon, 1585, «Avis» au lecteur, f. a4.

passé et le présent, sous la forme de la *translatio studii*. De ce point de vue, alors qu'elle avait ses lieux propres, l'Europe lettrée des collèges, des cours et des ateliers d'imprimerie, la Renaissance, conçue comme culture, ne peut pas être identifiée et confondue avec la période dans laquelle elle s'est développée, les XV^e et XVI^e siècles, les *Quattrocento* et *Cinquecento*, voire l'*Early Modern Age*, par quoi on prétend la remplacer. Pendant longtemps, les auteurs les plus prudents ont tenu à marquer cette coïncidence chronologique en employant l'expression «l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance». La Renaissance représente une forme particulière de cette ou de ces périodes, une forme éminente, par la qualité de ses œuvres et l'exigence morale de certains de ses personnalités. Mais d'autres périodes que la Renaissance et d'autres lieux que l'Europe des lettrés et des artistes ont aussi produit des œuvres majeures et des fortes personnalités.

Conçue comme une civilisation par des historiens qui étaient en même temps des idéologues, la Renaissance a été chargée d'une force programmatique, elle a été considérée comme la première mise en œuvre d'un système de valeurs morales et spirituelles, destinées à ordonner l'histoire universelle dans son ensemble. Dans la perspective téléologique d'un progrès de l'humanité, elle a été conçue par eux comme une étape dans l'évolution qui conduisait à ce progrès. Elle était ainsi définie comme la préfiguration de la Modernité, c'est-à-dire la modernité de ceux qui s'en réclamaient, et jugée à l'aune de leurs propres valeurs. Cette interprétation concentre aujourd'hui, non sans raison, toute la critique portée sur la notion et son emploi. En un paradoxe intéressant, bien qu'il soit formulé avec toute la mauvaise foi d'un philosophe spécialiste de la pensée scolastique, Étienne Gilson allait même jusqu'à prétendre que ce que l'on appelle Renaissance était une régression. Selon lui, la dialectique et la philosophie héritées du Moyen-âge étaient à la fois plus proches de la tradi-

tion antique et plus rigoureuses; les lettrés humanistes et éloquents de la Renaissance, en les affaiblissant et en les ridiculisant auraient retardé la révolution scientifique, fondatrice de la pensée moderne²⁶.

On ne peut plus considérer les valeurs de la Renaissance, celle des XV^e et XVI^e siècles, ni ses savoirs ni ses inquiétudes ni même ses préjugés, ses conformismes et ses sottises comme les nôtres. Nous étudions la Renaissance par curiosité, pour connaître le passé et non plus pour nous former nous-mêmes, nous l'étudions en historiens conscients des phénomènes de ruptures et des disparitions. Sa modernité, fondée sur l'émulation avec les Anciens et sur la parole du Christ, n'est pas notre modernité et encore moins notre «post-modernité», celle des *big data*, d'une société de masse post-industrielle et consumériste, d'une démocratie d'opinion irréductible aux formes du passé, vivant dans un ressentiment égalitaire analysé par José Ortega y Gasset et René Girard. Elle n'en est ni la préfiguration ni une propédeutique qui permettrait de nous en prémunir. Au mieux, pour les plus cultivés d'entre nous, appartient-elle à un ordre des représentations, parmi d'autres objets imaginaires, et aux usages personnels, ludiques et savants, que nous savons en faire.

²⁶ E. GILSON, *Humanisme médiéval et Renaissance*, in ID., *Les Idées et les Lettres*, Paris, 1932, cité par LE GALL, *Défense et illustration de la Renaissance*, p. 35.

RENAISSANCE ET MODERNITÉ

Le terme de Renaissance recouvre aujourd'hui un mythe, celui d'un prétendu moment de perfection de la civilisation européenne, entre la barbarie attribuée au Moyen-âge et au reste du monde, et le déclin, attribué au XVII^e siècle de la Contre-réforme et du baroque. En réalité, il s'agit d'une construction idéologique élaborée par le discours savant au XIX^e siècle, à partir d'un terme inventé par Vasari. Dans la perspective téléologique d'un progrès de l'humanité, la Renaissance a été conçue comme une étape décisive dans l'évolution qui conduisait à ce progrès. Elle était ainsi définie comme la préfiguration de la Modernité, c'est-à-dire la modernité de ceux qui l'étudiaient. Or, *stricto sensu*, la Renaissance était un mouvement intellectuel, artistique et spirituel, dont la modernité était celle de son temps, une modernité paradoxale, fondée sur un retour au passé, sur une « re-naissance », celle de la beauté des Anciens et de la parole du Christ. Sa modernité n'a aucun rapport à la nôtre. Nous l'étudions, en historiens attentifs aux ruptures et aux différences.

The term “Renaissance” designates today the myth of the so-called moment of perfection of the European civilization between the barbarity attributed to the Middle Ages and the rest of the world, and the decline, attributed to Counter-reformist and baroque age of the seventeenth century. This is actually an ideological reconstruction elaborated by scholars of the XIX century on the basis of a concept invented by Vasari. In the teleological, deterministical perspective of the progress of humankind, Renaissance was conceived as a foundational stage in this progress that prefigured Modernity, that modernity of those who studied it. In fact, in reality, Renaissance, as defined *stricto sensu*, was an intellectual, artistic and spiritual movement with a modernity that reflected its own time, a paradoxical modernity based on the return to the past; a “rebirth” of beauty of the ancient people and of the word of Jesus Christ. That modernity does not hold any resemblance with our own. We study Renaissance today as historians who are interested in fractures and differences.

BERNHARD HUSS

PETRARCHISMO E TRAGEDIA*

Condizione fondamentale per la fortuna europea del petrarchismo è la piattaforma comune di una “lingua franca” che si sviluppò a partire da un ricorso produttivo ai testi di Petrarca (soprattutto alla sua lirica in volgare)¹. La “lingua del petrarchismo come strumento di comunicazione per l’Europa” si poté dunque dimostrare così efficace solo perché all’inizio del XVI secolo Pietro Bembo aveva intrapreso il fruttuoso tentativo di codificare il dettato petrarchesco come modello normativo per la composizione di testi in versi di ogni tipo. La standardizzazione linguistica così conseguita, dapprima in Italia, ha funto da catalizzatore ben oltre i confini della Penisola, producendo enormi risultati, per quanto riguarda la poesia lirica, nelle letterature nazionali europee. Per altri generi letterari composti in versi, i dettami proposti dal Bembo rappresentano però già in Italia un problema notevole. Ciò vale non da ultimo per la tragedia. Il fatto che anche in quest’ambito Petrarca, nell’ottica del programma bembista,

* Traduzione italiana di Alice Spinelli.

¹ Cfr. M. BERNSEN, *Der Petrarkismus, eine “lingua franca” der europäischen Zivilisation*, in *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, a cura di M. BERNSEN e B. HUSS, Göttingen, V & R Unipress, 2011, pp. 15-30. Il presente contributo è la versione rimaneggiata e tradotta in italiano di un articolo che ho inizialmente pubblicato in lingua tedesca proprio nel succitato volume collettaneo *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*.

BERNHARD HUSS, *Petrarchismo e tragedia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 55-104.

dovesse assurgere a modello autoriale esclusivo celava innegabili problemi per la formazione di una tragedia in volgare; e tali problemi si perpetuano, declinati in forme nuove a seconda delle circostanze, in altre letterature nazionali. Il presente articolo intende mostrare, sull'esempio della tragedia in Italia e in Francia, in che modo il petrarchismo dia un contributo decisivo alla costituzione dei generi che si affermano nella prima età moderna, ma anche come questo processo si scontri con nette resistenze e rifiuti sul piano sia teorico che pratico – resistenze e rifiuti che non fanno che confermare ulteriormente l'importanza del petrarchismo per la fisionomia della letteratura europea.

Nella celebre definizione della tragedia contenuta nel capitolo sesto della *Poetica* (1449b), Aristotele identifica come tratto distintivo del genere, tra gli altri, il suo essere composto ἡδυσμένῳ λόγῳ. Questa formula viene interpretata in modi diversi nelle traduzioni oggi correnti della *Poetica*: per Manfred Fuhrmann la tragedia sarebbe scritta «in una lingua adorna, plasmata in modo attraente»², mentre secondo Arbogast Schmitt si tratterebbe di «una lingua elaborata a regola d'arte»³. Il fatto che una versione ponga l'accento sul momento della ricezione, l'altra invece su quello della produzione estetica, è un indice sintomatico della varietà delle interpretazioni di cui sono passibili queste parole di Aristotele sullo stile della tragedia. Evidentemente, già lo stesso Aristotele riteneva necessario precisare meglio quanto appena affermato. Integra infatti in questo modo l'espressione che segue immediatamente la definizione vera e propria di tragedia: «Con “lingua elaborata a regola d'arte” intendo una lingua che possiede un

² ARISTOTELES, *Poetik*, traduzione e commento di M. FUHRMANN, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 19 («in anziehend geformter Sprache»).

³ ARISTOTELES, *Poetik*, traduzione e commento di A. SCHMITT, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 9 («in kunstgemäß geformter Sprache»).

ritmo e una struttura musicale e una melodia (ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν καὶ μέλος), con “uso differenziato dei mezzi di espressione” invece mi riferisco al fatto che alcune parti sono soltanto declamate in versi, mentre altre assumono specificamente la forma del canto»⁴. Benché anche questo passo sia ecdoticamente e semanticamente controverso⁵, pare tuttavia emergere con inequivocabile chiarezza la distinzione operata da Aristotele tra versi parlati, strutturati in forma metrico-linguistica (διὰ μέτρον), e «parti liriche (cori, arie, duetti)»⁶, strutturate in forma metrico-linguistica-musicale (διὰ μέλους).

Un elemento “lirico” è dunque connesso con la tragedia già nell’antichità classica, anche se Aristotele avrebbe ovviamente individuato delle parti liriche solo in singoli segmenti della tragedia, e avrebbe dunque distinto in modo piuttosto

⁴ *Ibidem* («Ich meine mit kunstgemäß geformter Sprache eine Sprache, die Rhythmus und musikalische Gestaltung und Melodie (ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν καὶ μέλος) hat, mit der gesonderten Verwendung der Medien aber, daß einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wieder in Liedform»).

⁵ L’edizione di Fuhrmann segue il testo critico di Rudolf Kassel (Oxford, Clarendon Press, 1965) ed espunge l’ultimo membro del *trikolon* qui citato nell’originale, καὶ μέλος, ma in cambio traduce ἄρμονίαν con ‘melodia’ («Melodie»), così che i due tratti distintivi della lingua «adorna, plasmata in modo attraente» della tragedia risultano qui essere ‘ritmo’ e ‘melodia’. Schmitt ripristina invece il *trikolon* (cfr. *ivi*, p. XXVII su *Poetica* 1449b29) e interpreta ἄρμονία come ‘struttura musicale’ («musikalische Gestaltung»), μέλος, di contro, come ‘melodia’ («Melodie»). Sui problemi testuali e interpretativi posti dal primo capitolo della *Poetica* di Aristotele cfr. la circostanziata trattazione di O. PRIMAVESI, *Aristoteles «Poetik» 1. Die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus*, in *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie*, a cura di M. ERLER *et alii*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 239-82.

⁶ ARISTOTELES, *Poetik*, ed. SCHMITT, p. 327: «lyrischen Partien (Chorliedern, Arien, Wechselgesängen)». Cfr. *ivi* il contesto; si veda il testo greco in ARISTOTELES, *Poetik*, ed. FUHRMANN, p. 18.

chiaro una dizione “tragica” da una “lirica” in senso stretto. La questione si pone invece in termini diversi, per molteplici ragioni, nell’interpretazione cinquecentesca di Aristotele, così come nei dibattiti sullo stile e nella teoria sulla tragedia che fioriscono nello stesso XVI secolo. Sulla scorta della traduzione latina della *Poetica* approntata da Alessandro de’ Pazzi (1536)⁷, i commentatori del testo rendono spesso ἡδυσμένῳ λόγῳ (riferito alla tragedia nel suo complesso) con «sermone suavi»⁸, ricorrendo così ad un termine che per il sistema di

⁷ Il passo chiave è citato da B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961 (ristampa 1974, Midway Reprints), vol. I, p. 372 («sermone suavi»). Pazzi voleva qui evidentemente rendere perspicua l’etimologia di ἡδυσμένῳ da ἡδύς (‘dolce, piacevole’). Nella traduzione di Giorgio Valla del 1498 si parlava ancora di una «iucunda oratione», un sintagma che lo stesso Valla arricchiva poi di sfumature qualificando il dettato tragico con gli attributi ‘suavis’ e ‘oblectabilis’ (si veda ivi la citazione completa).

⁸ Cfr. ad es. FRANCESCO ROBORTELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur*, Firenze, Torrentino, 1548 (ristampa anastatica: München, Fink, 1968), pp. 52, 55; VINCENZO MAGGI - BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1550 (ristampa anastatica: München, Fink, 1969), pp. 96 s., 99 s.; ANTONIO RICCOBONI, *Poetica Aristotelis latine conversa*, Padova, Paolo Meietti, 1587 (ristampa anastatica: München, Fink, 1970; contiene anche il *Compendium Artis poeticae Aristotelis*, 1591), p. 7 (traduzione), pp. 29 s. (parafraresi, dove si legge: «suavi sermone, qui fiat suavis, & iucundus»). Quest’interpretazione trova accoglienza anche nella discussione poetologica generale del Cinquecento; cfr. ad es. ANTONIO SEBASTIANI MINTURNO, *L’arte poetica*, [Venezia], Valvassori, 1564 (ristampa anastatica: München, Fink, 1971), p. 74: «da qual si fa con soave parlare». Diversa la lettura di Castelvetro, che nel quadro della sua caratteristica definizione funzionale della tragedia rende ἡδυσμένῳ λόγῳ con «favella fatta dilettevole» (LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978, 2 vol., I, p. 155; cfr. p. I, 159).

pensiero della poetologia cinquecentesca⁹ si discosta da un registro stilistico elevato e sublime per indicare piuttosto uno stile “lirico” di livello medio – o addirittura basso¹⁰. In questo modo, l’attributo di una “dolce liricità” tende ad essere svincolato dall’originario legame con singole sezioni sintagmatiche della tragedia (i cori, le arie, i duetti di cui si è detto) e proiettato sul suo ordito linguistico in generale. Si potrebbe addurre qui come esempio significativo di questa tendenza il precoce commento approntato a Padova da Maggi e Lombardi. È del tutto chiaro ai due interpreti che Aristotele considera la tragedia nelle sue segmentazioni interne, diversificate in base ai mezzi espressivi impiegati: essi colgono infatti nel concetto di μέλος un riferimento ai «chori cantus» (‘canti corali’) della tragedia stessa¹¹. Tuttavia, Maggi e Lombardi presuppongono che la *suavitas* connoti fondamentalmente lo stile tragico anche al di fuori delle “parti liriche” dei canti corali. Tale *suavitas* risulterebbe già dall’impiego di “rhythmus” e “harmonia” nei versi parlati della tragedia (cioè, per Maggi e Lombardi, dalla loro fisionomia metrico-linguistica), e le parti recitate della tragedia rientrerebbero già di per sé nella categoria del “carmen”¹². Il nocciolo del problema risiede però nel

⁹ Per Aristotele lo ἡδυσμένος λόγος non aveva nulla a che fare con le categorie di una stratificata poetica degli stili – l’intersezione del suo dettato con queste categorie è un fenomeno tipico della ricezione rinascimentale di Aristotele, che amalgama costantemente, in un intricato groviglio, le teorie aristoteliche con la concezione vulgata dei diversi livelli stilistici.

¹⁰ Cfr. H. LINDNER, *Mittlerer Stil*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 5, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, pp. 1366-72 e ID., *Schlichter Stil*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 8, Tübingen, Max Niemeyer, 2007, pp. 502-09.

¹¹ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, p. 99.

¹² Cfr. il contesto più ampio: «At primum quid sibi per SUAVEM SERMONEM velit, declarat, quod scilicet numerum, & harmoniam, & me-

fatto che per la cultura coeva questa *suavitas* ubiqua è interpretabile come caratteristica lirica.

Una gran parte delle esegesi aristoteliche del Cinquecento, che giocano notoriamente un ruolo centrale nell'elaborazione pratica della tragedia italiana del Rinascimento, incasella dunque lo stile della tragedia sotto un'etichetta che (nonostante gli sforzi compiuti dai commentatori per rendere giustizia all'espressione aristotelica) pare rinviare, nell'ottica di contemporanei rigidamente educati alla dottrina degli stili, più alla lirica che ad un dramma tragico. Si viene così delineando un rapporto problematico tra il genere della tragedia da un lato e un "lirismo" postulato sul piano teorico dall'altro.

Questo rapporto problematico esiste in altri termini almeno a partire dal 1525, anno della comparsa delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo presso l'editore Tacuino di Venezia¹³.

los habet. per numerum autem, atque harmoniam, metrum: per melos vero, chori cantus intelligit. Et quoniam sermonis suavis sunt plures species, ideo subiungit, quomodo species illae in diversis Tragoediae partibus reperiantur, quasdam absolvi metro dicens: hoc est in aliqua Tragoediae parte sermonis suavitas est, metri tantum causa, ubi chorus non canit: quaedam vero pars suavem sermonem habet, quoniam accedit cantus» (MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, p. 99). Per Maggi e Lombardi il "metrum" è quindi il risultato dell'impiego di "numerus" e "harmonia", e questa struttura metrico-linguistica giustifica *a priori* l'equiparazione tra "sermo suavis" e "carmen": «carmen [...] sermonem suavem esse apertum est» (ivi, p. 96), anche se il concetto di 'carmen' è più ristretto in quanto il "sermo suavis" include anche le parti "meliche" del coro: «nam etsi carmen sermo suavis sit, non tamen quivis suavis sermo carmen tantum est: cum praeter carmen interdum contineat & melos» (ivi, p. 99). La *suavitas* è dunque onnipresente nella tragedia.

¹³ La seconda edizione uscì nel 1538 a Venezia presso Marcolini, la terza nel 1549 a Firenze per l'editore Torrentino (a cura di Benedetto Varchi). Sulla forza normativa del testo di Bembo e della sua politica culturale e linguistica cfr. G. PATOTA, *La quarta corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Nelle *Prose*, Bembo, rifacendosi al trattato *De compositione verborum* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων) di Dionigi di Alicarnasso¹⁴, propone come ideale di stile un bilanciato temperamento di “gravità” e “piacevolezza”¹⁵. Nell’ampia trattazione dispiegata nel secondo libro delle *Prose*, “gravità” e “piacevolezza” vengono in sostanza descritte come effetti prettamente stilistici, e le loro eventuali implicazioni semantico-contenutistiche tendono allo zero. A partire dal capitolo 9 si illustra distesamente come sia la “gravità” che la “piacevolezza” scaturiscano dal calcolato impiego di “suono”, “numero” e “variazioni”: esse sono dunque il risultato di fenomeni fonici, usi rimici e configurazioni ritmiche, nonché di un abile ricorso alla tecnica della *variatio*. I maestri eletti da Bembo a modelli normativi per la loro capacità di conseguire un perfetto equilibrio tra questi due contrastanti effetti stilistici sono, come noto, Francesco Petrarca per la poesia, Giovanni Boccaccio per la prosa. Per ciò che riguarda la tragedia, l’approccio bembesco solleva tuttavia un problema: la canonizzazione di Petrarca implica infatti che la norma a cui improntare la lingua di un genere stilisticamente illustre come la tragedia debba essere fornita da un autore che *non è* decisamente il rappresentante di una “gravitas” all’altezza dello “stylus gravis” che la teoria degli stili tradizionale, basata sul

¹⁴ Cfr. C. BERRA, *L’idea di stile dagli «Asolani» alle «Prose»*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI e M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 277-302: 284-90; si veda inoltre nello stesso volume R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle «Prose»*, pp. 393-408 (nel merito della questione, cfr. p. 397 *et passim*).

¹⁵ Cfr. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L’editio princeps del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. VELA, Bologna, CLUEB, 2001, spec. libro II *passim*; ma si vedano già alcune parti del primo libro come ad esempio *ivi*, p. 44 (cap. I, 18).

principio del *decorum*¹⁶, assegnava alla tragedia. Veniamo qui a toccare con mano una delle difficoltà di fondo in cui si imbatte il bembismo nel trattare materie “alte”. Pur mantenendo il più possibile sullo sfondo, nelle sue *Prose*, la tradizionale dottrina dei tre stili, Bembo stabilisce tuttavia subito all’inizio del secondo libro una distinzione tra (a) «materia grande», a cui si attaglierebbero soltanto parole («voci») che siano «gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose», (b) «(materia) mezzana» con «voci mezzane e temperate» e (c) «(materia) bassa e volgare» con «(voci) lievi, piane, dimesse, popolari, chete»¹⁷. Anche se nel prosieguo delle *Prose* si evita accuratamente di istituire, per il vocabolario poetico, univoche associazioni contenutistiche, in questo passaggio della sua argomentazione Bembo è però costretto ad abbinare il lessico dei tre diversi stili alla semantica delle tre diverse materie. Ma Bembo non ha a disposizione autori esemplari per il grado più alto della gerarchia (laddove equipara Virgilio e Petrarca, li propone infatti come rappresentativi di uno stile *medio*)¹⁸, e mostra un sostanziale distacco nei confronti di materie poetiche serie, elevate, gravi, rivelan-

¹⁶ Per una panoramica generale sull’argomento cfr. B. HUSS, *Gattung/Gattungstheorie*, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, a cura di M. LANDFESTER, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2000, pp. 87-95; qualche cenno più dettagliato in B. HUSS, *Literaturtheorie*, in *Der Neue Pauly. Supplemente 9: Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, a cura di M. LANDFESTER, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2014, pp. 558-66 (nello specifico, pp. 558-61).

¹⁷ BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. VELA, pp. 61 s. (cap. II, 4, 13).

¹⁸ Molto pertinente si rivela dunque il commento di Carlo Dionisotti alle argomentazioni svolte nel capitolo I, 18 delle *Prose*: «al Virgilio delle *Georgiche*, non dell’*Eneide*, corrisponde il Petrarca delle *Rime*» (PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989 (ristampa dell’edizione Torino, UTET, 1966), p. 121, nota 5).

do la netta tendenza a preferire soggetti più temperati e “mezzani”¹⁹.

Per la tragedia del Cinquecento si constata dunque quest’aporia: se è vero che la teoria dei diversi livelli stilistici e degli ambiti contenutistici ad essi corrispondenti è ancora molto influente, tuttavia non si riesce ad individuare nessun autore volgare che possa fornire senza stridori o forzature una norma linguistica adeguata per il genere illustre della tragedia. Petrarca, assunto dal bembismo allora dominante a modello standard della lingua poetica *tout court* (e quindi, di principio, anche come punto di riferimento ideale per la tragedia del Rinascimento), non può di fatto rivestire questo ruolo: il petrarchismo e la tragedia stanno tra di loro in un rapporto dialettico di tensione e contraddizione reciproca²⁰.

Tale aporia viene ulteriormente acuita dalla tendenza dei commentatori di Aristotele a definire lo stile della tragedia – per ragioni del tutto diverse – come «sermo suavis». Ciò, infatti, non fa che radicalizzare il problema originato dalla prospettiva bembista: l’estensione all’ambito della tragedia dell’autorità lirica rappresentata da Petrarca in quanto emblema di uno “stile dolce e soave” poteva ora apparire giustificata in termini aristotelici, senza che il problema linguistico-stilistico

¹⁹ Dante, di cui si dice che «sarebbe stato più lodevole, che egli di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, et quella sempre nel suo mediocre stato avesse scrivendo contenuta» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. VELA, p. 103, cap. II, 20, 17), funge nel confronto con Petrarca (e secondariamente con Boccaccio) da chiaro esempio negativo; cfr. B. HUSS, «*Esse ex eruditis, qui res in Francisco, verba in Dante desiderant*». *Francesco Petrarca in den Dante-Kommentaren des Cinquecento*, in *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, a cura di G. REGN, Münster, LIT, 2004, pp. 155-87: 159-61.

²⁰ Ciò vale specialmente se si considera che il Petrarca dei *Trionfi*, che dal punto di vista della storia della ricezione era potenzialmente qualificabile come “epico”, scivola sempre di più in secondo piano, nel corso del Cinquecento, rispetto al Petrarca lirico dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

fosse stato minimamente risolto a livello pratico. Un tale slittamento da un genere all'altro richiedeva che gli elementi stilistici petrarchisti venissero radicalmente scissi dalle loro implicazioni semantiche e fossero dunque trasferiti, svuotati da ogni vincolo contenutistico, in un diverso ambito tematico.

Dimostrazione emblematica della difficoltà insita in quest'approccio è il fatto che il Cinquecento non offra *nessuna* tragedia che si attenga da un lato ad una norma linguistica schiettamente bembesca e dall'altro possa proporsi come manifestazione inequivocabilmente "alta" del genere. I tragediografi italiani del XVI secolo tentano piuttosto di adottare una pluralità di strategie diverse per affrontare la situazione problematica appena tratteggiata – a meno che, come nel caso di Giangiorgio Trissino con la sua *Sofonisba* (1514 e 1515), non si collochino cronologicamente al di qua dell'efficacissima auto-proclamazione della norma stilistica bembesca nelle *Prose* e possano quindi ignorare il problema *ex ante*²¹, oppure non tentino, come Torquato Tasso nel suo *Re Torrismondo*, di ot-

²¹ Tuttavia occorre precisare, almeno per quanto riguarda gli *Asolani* di Bembo, che Trissino «nello scarto della tradizione lirica petrarchesca e nella preferenza per l'opposta tradizione narrativa e dialogica dantesca» non obbedisce alla norma bembista: «era una strada [...] "diametralmente opposta" a quella che il Bembo aveva cominciato a percorrere a partire dagli *Asolani*» (R. CREMANTE, «Or non parl'io, né penso, altro che pianto»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208: 191; dallo stesso passo si trae anche la prima citazione, che risale originariamente a Carlo Dionisotti). Cremante riesce tra l'altro a dimostrare che Trissino, persino laddove fa ricorso a Petrarca, tende a selezionare uno spaccato autonomo dei *Fragmenta*, idoneo al registro tragico: «si noti come la memoria del Trissino prediliga, all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta*, gli esemplari della *tragica coniugatio*, della canzone, dalla 50 [...] alle "cantilene oculorum", alla 207 [...], soprattutto alle canzoni più solenni della seconda parte intonate ad un'alta, rassegnata meditazione intorno alla caducità terrena» (ivi, p. 203; cfr. quanto segue più avanti).

temperare a questa norma attraverso una consapevole e ardua mediazione tra “Petrarca grave” e “Petrarca piacevole”²².

(1.) Si intraprende il tentativo di rispettare la presunta adeguatezza universale del Petrarca, che Bembo decretava essere applicabile ad ogni tipo di poesia in versi, selezionando stilisticamente ed isolando dal suo *corpus* lirico complessivo un “Petrarca grave”. Questo Petrarca può dunque fornire del materiale utile alla tragedia; il criterio dei diversi livelli stilistici – non nel senso di Bembo – rientra così in un certo senso dalla porta di servizio, ridimensionando il postulato di fondo dello stesso Bembo. In quest’ottica si è recentemente osservato che la *Merope* di Pomponio Torelli, per citare un caso significativo, tenta di opporsi ad un impiego vago e indiscriminato del materiale linguistico petrarchesco privilegiando il “Petrarca politico” e il “Petrarca civile” (ad esempio le canzoni *Spirto gentil* e *Italia mia*) rispetto al “Petrarca amoroso” e ricontestualizzando inoltre eventuali riferimenti a questo “Petrarca amoroso” nel quadro di un registro moralizzante-edificante²³.

(2.) Il “Petrarca lirico” viene contaminato con un dettato tragico di provenienza a-petrarchista. Questa è la strada battuta da Giovan Battista Giraldi Cinzio con la sua *Orbecche*, la prima tragedia classicista portata sulla scena in Italia (1541, con *editio princeps* pubblicata già nel 1543)²⁴. Giraldi Cinzio compone l’*Orbecche* sullo sfondo di due diverse concezioni

²² Cfr. a questo proposito le approfondite argomentazioni di V. MARTIGNONE, *Tra gravità e piacevolezza. L’uso delle fonti petrarchesche nel «Torrismondo» del Tasso*, in *I territori del petrarchismo*, pp. 231-47. Martignone riesce a dimostrare come proprio in virtù della soverchiante fortuna del “Petrarca piacevole” Tasso, nel *Re Torrismondo*, si sforzi di (ri)abilitare il “Petrarca grave” – il che prova come anche fino al 1587 non si fosse potuto instaurare uno stile “grave”, adatto alla tragedia, su base petrarchista.

²³ V. GUERCIO, «*Vertù contra furore...*». *Analisi del petrarchismo tragico di Pomponio Torelli*, in *I territori del petrarchismo*, pp. 249-97, spec. pp. 263-76.

²⁴ La *Sofonisba* del Trissino fu scritta già nel 1514/15, ma venne rappresentata per la prima volta solo nel 1562.

della tragedia²⁵: da un lato le tragedie grecizzanti sul modello della *Sofonisba* (Trissino, Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi), dall'altro la tradizione cronologicamente anteriore sia latina che volgare, non ancora ingabbiata in forme classicheggianti, di un'arte drammatica ispirata a Seneca ed emblematicamente rappresentata dall'*Eceniris* di Mussato e dal *Filostrato e Panfila* di Antonio da Pistoia (Antonio Cammelli)²⁶. Se prescindiamo dalla ripresa di un elemento formale come l'endecasillabo sciolto, che era stato assunto dal Trissino a verso standard della tragedia italiana (una ripresa che contribuisce alla sua pressoché canonica affermazione), Giral di Cinzio si schiera tuttavia "ideologicamente" sul versante senecano – allineandosi così agli interessi e all'orientamento di entrambe le accademie locali di cui è stato membro²⁷.

²⁵ R. BRUSCAGLI, G.B. *Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, Ferrara, SATE, 1972, p. 36.

²⁶ Su queste opere cfr. M. T. HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 4-6, 29-33; F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972², pp. XIII-XV, XXXII ss., oltre ai paragrafi ad esse dedicati in R. LOHSE, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, Fink, 2015, pp. 255-396 (cap. 3.1. «Tragödie»); sulla precoce tradizione italiana della tragedia senecana si veda inoltre R. P. ARMATO, *The play is the thing. A study of Giraldi's «Orbecche» and its Senecan antecedents*, in *Medieval epic to the "epic theatre" of Brecht. Essays in comparative literature*, a cura di R. P. ARMATO e J. M. SPALEK, Los Angeles, University of Southern California Press, 1968, pp. 57-83.

²⁷ Si tratta delle due accademie ferraresi – entrambe di breve vita – degli *Elevati* (1540-41) e dei *Filareti* (1554-57). Queste accademie promuovono la linea programmatica di un umanesimo latino di stampo conservatore; cfr. P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 12-15, qui spec. p. 13: «Its [dell'Accademia dei Filareti] activities, like those of the academy of the "Elevati", appear to have been predominantly literary and to have had a strong classical bias». Separa troppo nettamente la produzione volgare di Giraldi da questo programma accademico G. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, in

L'*Orbecche* diviene in tal modo l'esempio più autorevole di tragedia horror "alla Seneca" che il Rinascimento conosca. Gli elementi più macabri e raccapriccianti dell'*Orbecche* sono in sintonia con la teoria programmatica della tragedia come genere di massima "gravitas" esposta dallo stesso Giraldi Cinzio nel suo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*²⁸. E questa teoria è pienamente coerente con il ricorso a Seneca (in particolar modo al *Tieste*)²⁹, dato che la produzione teatrale dell'autore latino rappresenta per Giraldi un vertice insuperato di "gravità" e "maestà"³⁰. Dal punto di vista stilistico, que-

Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance, deuxième série, a cura di A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 243-312: 252 ss. Cfr. da ultimo V. GALLO, *Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 309-34.

²⁸ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in 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, pp. 207-318: 207 («tra quante compositioni si fanno da noi et si son fatte prima dagli antichi, et greci et latini, non ve n'è alcuna che in gravità vada appresso la tragedia»).

²⁹ Per raggugli esauritivi al riguardo cfr. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, pp. 51-57.

³⁰ Cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, p. 235: «Seneca [...] quasi in tutte le tragedie [...] avanzò [...] nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai». Ribadisce quest'opinione anche il *Giudizio* di Giraldi – apparso però in forma anonima: si veda C. ROAF, *A sixteenth-century "anonimo": the author of the «Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo»*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74 – sulla *Canace* di Speroni: «tanto più prudente e più grave è Seneca d'ogni Greco, quanto i Romani in maestà avanzano ogni grandezza greca» (SPERONE SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti con-*

sto programma non può sfociare nell'adesione al petrarchismo lirico. Infatti il *Discorso* di Giraldi postula un dettato tragico alieno dalla soavità lirica e basato su di un'impetuosa "magnificenza" e "gravità": «vogliono esser scritte le tragedie appresso noi in versi sciolti dalle rime per lo modo già detto, e vogliono esser tali versi tessuti con voci grandi et magnifiche, non però oscure, non gonfie, non affettate»³¹ – «quel parlare della tragedia vuole esser grande, reale et magnifico, et figurato»³². Quest'eloquio illustre e sostenuto, che Giraldi giustifica facendo riferimento alle «cose grandi et reali» che la tragedia dovrebbe rappresentare³³ sia per il principio teorico del *decorum* che in rapporto al contesto di corte in cui si inserisce la sua stessa attività drammaturgica³⁴, non può ufficialmente attingere al "Petrarca lirico", bensì tutt'al più – non senza qualche riserva – al Petrarca "oscuro" ed "epico" del *Triumphus mortis*³⁵.

L'*Orbecche* di Giraldi mutua dunque da Seneca i suoi motivi fondanti, e innesta nella lingua della tragedia italiana stilemi

tro la «*Canace*»: «*Giudizio*» ed «*Epistola latina*», a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1982, p. 127).

³¹ GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 264.

³² Ivi, p. 296.

³³ Ivi, p. 297. Sul rango elevato delle materie tragiche, al vertice della piramide di una società di corte, cfr. anche la *Lettera sulla tragedia* di Giraldi: «persone grandi», «cose gravi e di molto momento», «facende signorili», «signorile imagine di discorso e di pensiero» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 23, pp. 153-71: 167; già in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, pp. 469-86: 482 ss.; si veda ivi l'intero contesto).

³⁴ Su quest'aspetto cfr. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, spec. pp. 254-63.

³⁵ Cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 300.

senecani declinati sotto il segno della veemenza tragica e della pomposità cerimoniale di ambientazione cortese³⁶. Questa riappropriazione del grande tragediografo latino si coniuga con il recupero della tradizione novellistica: la storia della principessa persiana Orbecche, che ha sposato segretamente il principe Oronte e che si ritrova il marito e i figli brutalmente uccisi dal padre Sulmone, trae origine da una delle novelle dello stesso Giraldi; attraverso il riferimento al genere novellistico, il testo instaura così un rapporto di filiazione con Giovanni Boccaccio: «una partitura novellistica di marca spiccatamente decameroniana giace all'interno del *plot* senecano di *Orbecche*, dichiarandosi intenzionalmente attraverso una fitta rete di prelievi testuali dal *Decameron*, debitamente puntellati, ma non dissimulati, dalle risorse di una gravitas assunta senza risparmio dalle riserve della classicità»³⁷. I rinvii a Boccaccio sono dunque di tipo non soltanto tematico-contenutistico, ma anche linguistico. A sottolinearlo espresamente è l'epilogo apposto da Giraldi all'*Orbecche*, nel punto in cui la Tragedia in persona dichiara al lettore:

Perché seguito in parte [io] abbia il gran Tosco
 Che per Laura cangiò l'Arno con Sorga,
 Et il buon Certaldese, eterni e chiari

³⁶ Cfr. M. ARIANI, *La trasgressione e l'ordine. L'«Orbecche» di G. B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIII (1979), pp. 117-80, spec. pp. 128-33. Sui meccanismi tragici dell'*Orbecche* cfr. anche M. MAŠLANKA-SORO, *Il tragico nell'«Orbecche» di Giambattista Giraldi Cinzio*, «Romanica Cracoviensia», XX (2010), pp. 175-85 e C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives: le personnage tragique chez Giraldi Cinzio*, «Arzanà», XIV (2012) [fascicolo monografico *Le personnage tragique*], pp. 69-91.

³⁷ R. BRUSCAGLI, *La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 569-95: 574.

Lumi de la volgar dolce favella (vv. 3270-73)³⁸.

Né un simile abbinamento “bembista” di Boccaccio a Petrarca, né l’esplicito riferimento alla dottrina delle *Prose* del Bembo che compare nel prosiegno del testo, né l’aperta menzione del “divin Bembo” (v. 3295) valgono ad occultare il fatto che la contaminazione di Petrarca, eletto da Bembo a modello unico per la lingua in versi, con uno stile “senecheggiante” e con tessere di provenienza boccacciana non può affatto rappresentare un’effettiva realizzazione del programma bembista. Tanto più che uno sguardo più ravvicinato mostra chiaramente come Giraldi nell’*Orbecche* limiti la presenza intertestuale di Petrarca, specialmente del Petrarca lirico³⁹, e concentri i rimandi al *Canzoniere* nei momenti di massima intensità lirico-patetica: ad esempio, nella prima scena del secondo atto, quando Orbecche ha appena finito di ricapitolare l’antefatto della vicenda e di esporre il nefasto progetto del padre, intenzionato a darla in moglie (non sapendola già segretamente sposata) al principe di un paese limitrofo. Verso la fine della scena, la nutrice, nel suo discorso consolatorio, abbandona l’abituale cadenza isometrica dell’endecasillabo sciolto e abbraccia un registro “lirico”, “cantando” due strofe eterometriche di endecasillabi e settenari rimati che sono infarcite fin dal principio di allusioni petrarchesche:

Perché, come sapete, è proprio questa
Nostra vita mortale

³⁸ Qui e in seguito si cita dalla seguente edizione: GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*. 1. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988.

³⁹ L’edizione di Renzo Cremante, corredata di un ricco ed eccellente apparato di commento, nelle esaustive note che accompagnano tutto il corpo del testo registra una frequenza di rinvii petrarcheschi molto bassa, specie in confronto alla *Canace* di Sperone Speroni (di cui si parlerà in seguito).

Quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda. (vv. 506-08)⁴⁰.

Il punto in cui il discorso della nutrice si mostra più palesemente intriso di petrarchismo compare ai vv. 515-516 («[...] senz'alternar di poggia od orza, | Co la soave forza»), che evocano con tutta evidenza due passi rispettivamente di Petrarca e Bembo (*Rvf* 180, vv. 4-5: « [...] né d'altrui forza; | lo qual senz'alternar poggia con orza»; Bembo, *Rime*, 34, vv. 2-3: «[...] con soave forza | spira, senza alternar di poggia et d'orza»).

Al di là di passi di questo genere, che producono un “effetto lirico” già in virtù della loro fisionomia metrica e che esulano dalla tonalità media del dialogo drammatico, Giraldi – come ci si poteva aspettare – impiega un frasario petrarchesco/petrarchista soprattutto laddove la semantica delle battute tocca il tema dell'amore e delle sue forme di manifestazione. Quando ad esempio Malecche, il «consiglieri del Re», osserva «quanto | possa uno sguardo, una parola, un riso | A destare in altrui fiamma amorosa» (vv. 999-1001), non solo il sintagma «fiamma amorosa» costituisce una citazione letterale dal Petrarca (*Rvf* 304, v. 2), ma anche la combinazione dei sostantivi «sguardo», «parola», «riso» intesse una

⁴⁰ Si allega qui solo una scelta di passi a riprova della dipendenza intertestuale (edizione di riferimento: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996): *Rvf* 8, vv. 6-7: «per questa | vita mortal» (con ripresa dell'*enjambement*), sull'ammassarsi di termini petrarcheschi (1.) *nave* + (*mare* / *vento* / *i* / *onda* / *e*): *Rvf* 26, v. 2; 80, v. 20 (con «tempestate» al v. 21, cfr. *Orbecche*, v. 509: «crudel tempesta»); 189, vv. 1-2 (v. 6: «tempesta»); 323, v. 13; 323, vv. 20-21; cfr. inoltre Bembo, *Rime*, 174, v. 14; 192, vv. 29 ss.; 198, v. 25 (PIETRO BEMBO, *Le rime*, 2 vol., a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno, 2008). (2.) *vita* + (*mare* / *i* / *vento* / *i* / *onda* / *e* / *nave*): *Rvf* 80, vv. 1-2; 128, v. 105; 316, vv. 5-6; 331, vv. 1-2; Bembo, *Rime*, 102, vv. 35-36.

trama squisitamente petrarchesca⁴¹. Lo stesso vale per un momento di vibrante enfasi patetica come l'esclamazione autocommiserativa «Misera, trista, dolorosa, afflitta» in cui interrompe Orbecche nel grande monologo elegiaco dell'ultimo atto (v. 2957)⁴², o per brani di analoga intensità emotiva.

Globalmente considerati, i riferimenti ai *Rerum vulgarium fragmenta* risultano però contenuti. I petrarchismi lasciano infatti spazio alla messa in scena pervasiva, stilisticamente eterogenea e ispirata anche alla tradizione (localmente già ben attestata) della narrativa romanzesca in versi⁴³, di un horror di stampo senecano⁴⁴. Tuttavia l'*Orbecche* – nonostante l'innegabile successo delle sue rappresentazioni e la sua autorevolezza storico-letteraria, e malgrado il programma stilistico di magnificenza cortese perseguito da Giraldisi – si rivelò difficilmente conciliabile, data la cupa visione del mondo che la pervade e che stravolge ogni proposito edificante, con il contesto di corte, tanto che Giraldisi si dedicò successivamente a comporre soltanto tragedie a lieto fine, i cui *happy endings* (come ad esempio quello della *Selene*) non opponevano ostacoli ad una celebrazione encomiastica della dinastia estense.

(3.) Si elabora una nuova forma di tragedia pienamente ispirata al formulario petrarchesco/petrarchista e contraddistinta da un accentuato “melismo”. Questa forma tralascia completamente la dimensione di una pomposa gravità, e asse-

⁴¹ Cfr. almeno *Ryf* 119, vv. 89-90; 126, v. 58; 165, vv. 9-10; 183, vv. 1-2 («parollette»); 253, v. 1 («parollette»); 273, v. 5.

⁴² Cfr. almeno *Ryf* 279, v. 11 e Bembo, *Rime*, 57, v. 14; 63, vv. 9-10.

⁴³ Sui riferimenti all'*Orlando furioso* di Ariosto cfr. le note puntuali di Cremante, *passim*. Il ricorso al *Furioso* è direttamente correlato con la precedente affermazione del “romanzo cavalleresco” presso la corte di Ferrara.

⁴⁴ Cfr. l'ampia trattazione di M. ARIANI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldisi e la poetica dell'orrore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXV (1971), pp. 432-50.

conda la problematica ambivalenza del programma bembista preservando il ruolo “lirico” di Petrarca e assumendolo al contempo ad autore modello per la tragedia. Il risultato è tuttavia una forma tragica erronea dal punto di vista della tradizionale poetica degli stili, poiché attestata su di un livello soltanto intermedio, “mezzano”. È questa la strada battuta da Sperone Speroni nella *Canace*, composta nel 1542 e pubblicata per la prima volta nel 1546 – un’opera deliberatamente contrapposta all’*Orbecche*, mai pienamente portata a termine ma al centro di innumerevoli discussioni per la sua mescolanza di bembismo e sperimentalismo, che si iscrive nel contesto istituzionale dell’Accademia degli Infiammati di Padova.

Dal punto di vista filosofico, gli Infiammati si rifacevano all’indirizzo critico di Pietro Pomponazzi, a cui si vorrebbe attribuire un pensiero centrato sulla dimensione “contenutistica” (pertanto molto distante dalla prospettiva di Pietro Bembo)⁴⁵. Ciononostante – e malgrado la nota apertura delle posizioni di Sperone Speroni in merito –, il loro orientamento linguistico è prevalentemente improntato al bembismo: «il programma volgare dell’Accademia si configura in termini bembeschi», si è potuto dire facendo riferimento ai *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardino Tomitano⁴⁶. Proprio per gli anni 1540 e 1541, ovvero nell’imminenza della composizione di *Orbecche* e *Canace*, è attestata un’intera serie di lezioni su Petrarca e su petrarchisti come Bembo o Della Casa tenute presso l’Accademia degli Infiammati⁴⁷. Se è vero che queste lezioni si sforzano, da un lato, di leggere la lirica petrarchesca e petrarchista attraverso la lente della «forza conoscitiva e fi-

⁴⁵ Cfr. F. BRUNI, *Sperone Speroni e l’Accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XII, 1 (1967), pp. 24-71.

⁴⁶ Ivi, p. 69.

⁴⁷ F. TOMASI, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell’Accademia degli Infiammati*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, vol. II, a cura di F. CALITTI e R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 229-50: 234.

losofica dell'intera poesia petrarchesca»⁴⁸, mettendo in risalto, nell'approccio al testo lirico, i suoi scopi edificanti e moralmente impegnati, tuttavia esse non riescono a sfuggire, in ultima analisi, al vortice trascinante di un'ipersensibilità stilistica che è d'impronta bembista: «All'interno della struttura delle lezioni [...] una larga quota di osservazioni riguarda [...] l'ambito stilistico ed elocutivo, analizzato spesso con particolare precisione [...]. [...] Sulla scorta del Bembo teorico, preme agli interpreti ribadire l'importanza della dimensione stilistica e dell'indispensabile competenza che deve essere propria del poeta e del letterato; se, insomma, forte è l'insistenza sul necessario dominio delle scienze e della filosofia per il poeta, delle *res*, altrettanto marcata è la rivendicazione di una professionalità specifica e di una scientificità per quanto attiene ai fatti elocutivi»⁴⁹. Si può dunque sommariamente concludere, per quanto riguarda gli Infiammati, che «la grande ombra, sotto la quale si sviluppò l'Accademia, fu quella del Bembo»⁵⁰.

E l'ombra di Bembo aleggia anche sulla *Canace*, il cui autore, nell'*Apologia* redatta per rintuzzare gli attacchi mossi alla sua opera nel *Giudizio* di Giraldi, si rifa espressamente ai precetti enunciati dal grande cardinale⁵¹. Con la *Canace* Speroni tenta di realizzare una tragedia lirico-melica (nel gergo tecnico dei suoi sodali accademici Maggi e Lombardi, che già allora

⁴⁸ Ivi, p. 235.

⁴⁹ Ivi, p. 244.

⁵⁰ A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, «Filologia Veneta», II (1989), pp. 1-53: 4.

⁵¹ Speroni in SPERONI, «*Canace*» e *scritti in sua difesa*; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 260. Qui l'accademico padovano afferma di aver osservato nella *Canace* i dettami di Bembo circa la congiunzione di “gravità” e “piacevolezza” attraverso l'impiego, tra le altre cose, di versi rimati (implicitamente si vuole qui suggerire: l'*Orbecche* di Giraldi non obbedisce quasi mai a tali dettami).

lavoravano pubblicamente al loro commento ad Aristotele⁵², un «carmen» composto in «sermo suavis» in cui dovevano subentrare singole sezioni di «melos» – benché le parti corali della *Canace* manchino quasi del tutto), appoggiandosi scoperatamente al dettato di Petrarca e dei petrarchisti⁵³. La *Canace*, che riprende da Ovidio la vicenda dell'amore incestuoso tra i fratelli Canace e Macareo, scoperto dal padre Eolo e stroncato con l'eliminazione del figlioletto della coppia e il suicidio coatto di Canace (Macareo si uccide, facendo così piombare il padre Eolo in un infinito rimorso), è un'opera dalle caratteristiche formali molto diverse da quelle dell'*Orbecche*. Innanzitutto è composta prevalentemente non di endecasillabi, ma di versi brevi (soprattutto settenari e in misura minore quinari, con solo qualche sporadico endecasillabo ad inframmezzare il dettato), e già questa sua peculiarità prosodica le conferisce un profilo formale manifestamente più “lirico” che tragico⁵⁴.

⁵² La *Poetica* di Aristotele era stata interpretata pubblicamente per la prima volta nell'Accademia padovana di Maggi e Lombardi nel 1541; cfr. B. HUSS, «Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico». *Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademievorträgen*, in *Questo leggiadrisimo poeta!*, pp. 297-332: 324, nota 101, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

⁵³ Sul carattere stilistico complessivo della *Canace* cfr. spec. M. ARIANI, *Il “puro artificio”. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella «Canace» di Sperone Speroni*, «Il Contesto», III (1977), pp. 79-140 e C. ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, «Filologia Veneta», II (1989), pp. 169-91.

⁵⁴ Di per sé Speroni, nella sua *Apologia*, giustifica tuttavia diversamente l'utilizzo dei versi brevi: richiamandosi alla *Poetica* di Aristotele (cap. 4, 1449a), egli definisce il settenario come il verso scenico più adatto alla tragedia, perché più vicino alla naturalezza del parlato: «Perciò che in ogni lingua quello di tutti i versi dovrebbe esser più tragico che più è atto a imitare i nostri alterni ragionamenti, ché ciò è il proprio della tragedia: e quello a ciò fare è più atto, il quale in favellando a vicenda, spesse fiate, senza alcun studio, formiamo, quasi all'uomo sia naturale la testura di cotale verso. E tale è il giambo e l'eptassillabo, quello in Grecia, questo in Italia, e non l'esametro e l'endecassillabo» (Speroni in SPERONI, «*Canace*»

Quest'impressione viene corroborata dall'elevata ricorrenza delle rime nei dialoghi tra i personaggi, con un'alta percentuale di parole-rima attinte dal bacino petrarchesco. Christina Roaf ne ha calcolato il numero esatto: «Su un totale di 396 parole in rima nella *Canace* 236 sono adoperate anche dal Petrarca. [...] Delle 116 parole-rima che vengono usate più di due volte, solo 25 non si trovano nelle rime del Petrarca, di cui 9 sono strettamente legate alla materia della *Canace*, cioè: *Enea*, *figliuolo*, *fratelli*, *gemelli*, *nasci*, *nato*, *partorire*, *scelerate*, *scelerati*»⁵⁵.

Non solo le parole-rima, ma anche il materiale lessicale della *Canace* in generale è molto più centrato su Petrarca e i petrarchisti di quanto non avvenisse nell'opera rivale, l'*Orbecche*. Ce ne può nuovamente fornire una prima idea l'edizione commentata di Renzo Cremante⁵⁶: è difficile trovare una pagina della *Canace* in cui non siano innestati e rielaborati passi di spicco dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Una verifica più minuziosa dà concreto riscontro a questa constatazione preliminare. Prevedibile è naturalmente in primo luogo l'uso

e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 195). Sommarientemente riassunta, l'argomentazione di Speroni è la seguente: al contrario del settenario, il quinario mancherebbe di "soavità", "numero" e "armonia", ragion per cui egli ne farebbe un uso solo saltuario. In confronto al settenario, l'endecasillabo si caratterizzerebbe invece per un grado molto elevato di "gravità", per cui dovrebbe essere sì impiegato nella tragedia, ma solo dosandone accuratamente la presenza e bilanciandola – questo si potrebbe implicitamente inferire dal discorso – con la "soavità" del verso predominante nel testo, appunto il settenario. La "giusta miscela" delle varie tipologie versali dovrebbe dunque chiaramente aiutare a conseguire un equilibrio (bembista, ma – dalla prospettiva allora corrente – anomalo per il genere tragico) tra "gravità" e "soavità" ("piacevolezza").

⁵⁵ ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, p. 186.

⁵⁶ SPERONE SPERONI, *Canace*, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, pp. 449-561 (da quest'edizione si traggono i passi testuali riportati qui di seguito).

di stilemi petrarcheschi/petrarchisti in luoghi testuali dedicati al tema dell'amore: tra i molti esempi disponibili si può estrapolare il caso di Macareo, che descrive con accenti pienamente petrarcheschi l'insorgere del suo incestuoso amore per Canace. La sua battuta «Ma uno impeto fatal che intorno al core | Mi s'avolse in quel punto e in vece d'alma | Mosse il mio corpo frale...» (vv. 639-41) si nutre di ingredienti linguistici palesemente derivanti dai *Rerum vulgarium fragmenta*⁵⁷. E' inoltre relativamente ovvio che Speroni adoperi un materiale petrarchesco/petrarchista laddove vengono tematizzati in termini generali o analizzati più nel dettaglio degli stati d'animo. Basti anche qui un solo esempio, tratto dal discorso della regina Deiopea, che cerca di placare, con la sua argomentazione, la collera del marito:

Ma se 'l duol che mi sforza
 Spingerà la mia lingua ove ir non debbe,
 Movendola a' dir cose
 Che 'l cor tacer vorrebbe,
 Signor, non ti turbar, che questa è usanza
 Di chi è sì vicino al suo morire
 Che di che tema o sperì
 Omai poco gli avanza. (vv. 1441-48)

A partire dall'intelaiatura ritmico-sintattica dell'*incipi*⁵⁸, proseguendo con le linee tematiche e semantiche che innervano i primi quattro versi⁵⁹, la connessione tra «lingua» e

⁵⁷ Cfr. almeno *Rvf* 23, v. 95: «morte mi s'era intorno al cor avolta»; 105, vv. 53-54: «Benedetta la chiave che s'avvolse | al cor, et sciolse l'alma»; 37, v. 26: «gravi i corpi et frali».

⁵⁸ Cfr. *Rvf* 125, v. 1: «Se 'l pensier che mi strugge».

⁵⁹ Cfr. *Rvf* 345, vv. 1-5: «Spinse amor et dolor ove ir non debbe | la mia lingua aviata a lamentarsi, | a dir di lei [...] | quel che, se fusse ver, torto sarebbe: | ch'assai 'l mio stato rio quetar devrebbe».

«cor»⁶⁰ e le antitesi tra «dir» e «tacer»⁶¹ e tra «tema» e «speri»⁶², fino ad arrivare alla chiusa «poco gli avanza»⁶³, questo discorso è tutto permeato di petrarchismi.

Più significativi rispetto a quelli che costellano i più tipici campi di manifestazione del discorso petrarchesco / petrarchista sono i petrarchismi che affiorano nei luoghi in cui Giraldo ne aveva centellinato l'uso, ovvero nei dialoghi per così dire "normali" tra personaggi che si scambiano informazioni di vario tipo. Quando ad esempio Macareo desidera sapere dalla cameriera della madre perché appaia così turbata, cerca di carpirle l'informazione con queste parole:

Fammi conti i tormenti
Onde in atti e in parole
Sola teco ti duoli e ti lamenti. (vv. 563-65)

Oltre ad indulgere ad una *iunctura* fortemente connotata in senso petrarchista come quella che associa «atti» e «parole»⁶⁴, Speroni si concede qui un gioco formale analogamente petrarchista, ma votato alla *variatio*: egli fa rimare «tormenti» non (come i petrarchisti)⁶⁵ con il sostantivo «lamento/i», ma con la forma verbale «(ti) lamenti», abbinando a sua volta

⁶⁰ Cfr. almeno *Rvf* 150, v. 9: «Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna»; 322, v. 13; 325, vv. 1-2: «Tacer non posso, et temo non adopre | contrario effecto la mia lingua al core»; 366, v. 128.

⁶¹ Cfr. almeno *Rvf* 125, v. 42.

⁶² Cfr. *Rvf* 134, v. 2; 252, v. 2; 295, v. 4; Bembo, *Rime*, 46, v. 2; 88, v. 12.

⁶³ Cfr. *Rvf* 105, v. 40: «Quel poco che m'avanza».

⁶⁴ Cfr. *Rvf* 9, v. 12; 165, vv. 10-11; 170, vv. 3-4; 181, v. 13; 211, vv. 9-10; 314, v. 5; 359, v. 12; 366, v. 85; Bembo, *Rime*, 31, v. 3; 41, v. 10.

⁶⁵ Cfr. ad es. *Rvf*, 132, vv. 4-5: «[...] tormento? / [...] lamento?»; Bembo, *Rime*, 102, vv. 40-41.

quest'ultima (di nuovo a differenza dei petrarchisti)⁶⁶ non con il sostantivo «duol(o)» o «dolor(e)», bensì con la forma verbale «(ti) duoli».

Ma non solo nei “dialoghi normali” in cui Giraldi aveva tentato di dosare con estrema parsimonia i riferimenti a Petrarca, bensì anche nei segmenti drammatici in cui l'*Orbecche* di Giraldi si era premurata di sottolineare con particolare intensità il furore e la monumentalità dell'orrore tragico Speroni rimane fedele al *ductus* “lirico” petrarchista che caratterizza la lingua della sua tragedia. Lo testimonia con particolare evidenza l'inizio dell'infausta relazione dell'ambasciatore, un passo che secondo la teorizzazione programmatica di Giraldi, in quanto «nervo della favola», dovrebbe essere stilisticamente innalzato e nobilitato da ogni punto di vista: «si dee ciò aggrandire con ogni maniera di dire che gli convenga»⁶⁷. La *Canace* ricorre anche in questi versi ad un formulario lirico-petrarchista:

O fortuna nemica⁶⁸
 Delle pietose imprese⁶⁹:
 Come agevolmente in un momento⁷⁰
 Hai rotto al mio signore
 L'opre di molti mesi⁷¹,
 I pensieri, i consigli e le fatiche,

⁶⁶ Cfr. ad es. *Rvf* 95, v. 8; 125, vv. 23-24; 276, v. 5; 340, vv. 13-14; 345, vv. 1-2; Bembo, *Rime*, 100, v. 11.

⁶⁷ GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 297.

⁶⁸ Cfr. *Rvf* 205, v. 12: «O Fortuna agli occhi miei nemica»; 259, v. 9: «Ma mia fortuna, a me sempre nemica».

⁶⁹ Cfr. *Rvf* 53, vv. 85-86: «Rade volte adiven ch'a l'alte imprese | Fortuna ingiuriosa non contrasti».

⁷⁰ Per il sintagma «in un momento» cfr. *Rvf* 93, v. 4; 255, v. 5; 283, v. 5; 325, v. 56; Bembo, *Rime*, 79, v. 3; 102, v. 45; 152, v. 9.

⁷¹ Cfr. qui spec. *Rvf* 283, v. 5: «in un momento ogni mio ben m'ài tolto».

Ogni pace, ogni bene
 E, che è peggio, la spene⁷²
 Di mai più ricovrarlo! (vv. 1110-18).

Come si può evincere dalle citazioni riportate fino ad ora, l'onnipresenza dei *Rerum vulgarium fragmenta* nella *Canace* porta con sé una spiccata predilezione dell'opera per la figura retorica dell'antitesi⁷³, che dilaga persino nei luoghi in cui la comparsa di un tale stilema non può in alcun modo essere ricondotta alla vivisezione petrarchista di stati d'animo contrastanti. La nutrice descrive ad esempio il passaggio dal «tetto umile» della sua casa natia al «servigio | Dell'altezza reale» a cui l'avevano destinata i suoi genitori in gioventù come un movimento

⁷² Per il nesso in rima tra *bene* e *spene* cfr. *Rvf* 37, vv. 6-7; 56, vv. 9 : 11; 72, vv. 24-25.

⁷³ Sulla passione della *Canace* per le antitesi cfr. ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, pp. 174-75 e la polemica condotta dal *Giudizio* di Giraldo contro la *Canace* e al tempo stesso (si badi bene!) contro il «Petrarca lirico» (ben distinto dal Petrarca del *Triumphus mortis*), con «quello arder nel ghiaccio e gelar nel fuoco, quelle sicure paure e timide sicurezze, quegli inutili guadagni e utili danni» (Giraldo in SPERONI, *«Canace» e scritti in sua difesa*; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 145). Giraldo riesce nell'impresa di denigrare sarcasticamente tutti questi aspetti elogiando tuttavia Petrarca per il suo «vario e maestrevole *Canzonieri*» (*ibidem*) – l'autorità di Petrarca era ormai da lungo tempo tanto granitica da non poter essere scalfita. Per quanto riguarda Speroni, Giraldo gli rimprovera in sostanza, in una requisitoria piuttosto articolata, di trasferire impropriamente lo stile lirico di Petrarca nel genere della tragedia. Cfr. Giraldo in SPERONI, *«Canace» e scritti in sua difesa*; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, pp. 151-53, la cui conclusione suona così: «quello, che ne' luoghi dicevoli ha dato ornamento e pregio a' nostri due non mai a bastanza lodati autori [Petrarca, Boccaccio], dà a gli autori de' nostri tempi, che senza giudizio fuori di tempo e di luoco l'usano, biasimo e vituperio; talché quello che è virtute nel Petrarca e nel Boccaccio, diviene in costoro, per lo suo male usarlo, vizio grandissimo» (ivi, p. 53).

Dalla pace alla guerra,
 Dal riposo agli affanni,
 Dal sicuro del porto
 A' sospetti dell'onde (vv. 718-21).

Pare superfluo sottolineare espressamente la matrice petrarchesca / petrarchista di queste antitesi: «pace» *vs.* «guerra» è attestato almeno undici volte in Petrarca⁷⁴, e come minimo altre quattro volte in Bembo⁷⁵; «riposo» e «affanni» compongono un binomio antitetico analogamente caro alla tradizione⁷⁶, e qualcosa di simile si potrebbe dire delle coppie oppositive «sicuro» *vs.* «sospetti»⁷⁷ e «porto» *vs.* «onde»⁷⁸.

Il fatto che una retorica accentuatamente petrarchesca / petrarchista trovi impiego anche in situazioni dialogiche “quotidiane” della vicenda scenica e che la testura stilistica della *Canace* sia capillarmente innervata dal modello dei *Rerum vulgarium fragmenta* e del petrarchismo bembista più ortodosso porta a risultati che rischiano potenzialmente di inficiare il funzionamento dell'apparato tragico di un intreccio drammatico basato sulla parola. Il monopolio stilistico del registro lirico nella *Canace* implica la tendenza a restringere il repertorio semantico e lessicale a favore di effetti materico-sonori, ovvero a favore di una dominanza della dimensione fonica⁷⁹. L'eufonia è sul punto di sopraffare la logica discorsiva⁸⁰. L'allentamento del nesso – inscindibile per la teoria degli stili

⁷⁴ Cfr. *Rvf* 105, v. 74; 134, v. 1; 150, vv. 1-2; 220, v. 13; 244, v. 5; 268, v. 61; 290, v. 4; 300, v. 4; 316, vv. 1-2; 360, v. 30; 365, vv. 9-10.

⁷⁵ Bembo, *Rime*, 10, v. 8; 66, vv. 1-2; 122, v. 9; 165, vv. 12-13.

⁷⁶ Cfr. *Rvf* 127, v. 42; 254, v. 10; 282, v. 12; 298, v. 4; Bembo, *Rime*, 102, v. 157 (si veda anche 95, 4).

⁷⁷ *Locus classicus*: *Rvf* 3, v. 7: «secur, senza sospetto».

⁷⁸ Cfr. *Rvf* 151, vv. 1-2; 189, vv. 13-14; Bembo, *Rime*, 58, v. 70.

⁷⁹ ARIANI, *Il "puro artificio"*, pp. 130-31.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 119, 124, 127, 129, 131.

– tra soggetto tragico (*res*) e dizione tragica (*verba*)⁸¹ non solo offre un ghiotto *assist* a Giraldi, che ha gioco facile nel rinfacciare al suo avversario Speroni il demerito di non aver affatto raggiunto un livello linguistico tragico⁸², ma rappresenta di fatto un problema per la definitiva codificazione del genere drammatico serio (ed è forse una delle ragioni per cui *all'interno* del genere tragico del Cinquecento l'influsso formale dell'*Orbecche* poté essere superiore a quello della *Canace*: la tragedia solenne e burrascosa di ispirazione senecana sembra inizialmente avere la meglio sulla concorrenza petrarchistico-melica).

Il rischio che una sistematica “liricizzazione” petrarchista della tragedia poteva comportare trova forse la sua più icastica esemplificazione nell'*Adriana* di Luigi Groto⁸³. L'opera,

⁸¹ Ivi, p. 89, nota 26, p. 96.

⁸² Cfr. l'annichilente stroncatura del *Giudizio*: «essendo il proprio dello stile di levare il soverchio e gli adombramenti e le inutili pompe delle parole, questi è tanto intento a gli adombramenti, alle girandole e a gli strepitosi suoni delle voci, che mi pare più tosto leggere un lascivetto innamorato che uno autore tragico; anzi uno del quale si possa sicuramente dire che egli non sappia che cosa sia stile. Non vedo in questo modo suo di comporre una prudenza soda, una grandezza magnifica, un parlar grave, ma più tosto modi di favellare inconsiderati, più tosto pieghevole alla lascivia che alla gravità, all'umile che all'alto» (Giraldi in SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 139). Sulle ulteriori critiche di Giraldi ai “petrarchismi” della *Canace* cfr. ivi, pp. 151-53 (su cui si veda C. ROAF, *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della «Canace»*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 143-49, qui pp. 146 s.) e ivi, pp. 141 e 143, dove il letterato ferrarese considera corresponsabile per gli “eccessi” della *Canace* la concezione stilistica della scuola padovana in generale. Giraldi imputa ai “Patavini” l'equivoco di credere «che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire» (ivi, p. 143).

⁸³ Per uno sguardo d'insieme sull'*Adriana* cfr. HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, pp. 213-17; per approfondimenti più specifici sulla poe-

che venne pubblicata per la prima volta nel 1578 e riscosse un discreto successo (sono attestate almeno otto stampe fino al 1626)⁸⁴, riambienta lo schema patetico della storia d'amore sul tipo di Romeo e Giulietta nell'antica città di Adria. L'amore infelice tra Adriana e Latino, che appartengono a famiglie nemiche in guerra tra loro, si conclude con il suicidio di Latino, che, credendo morta Adriana, si avvelena sulla sua tomba, e con quello della stessa Adriana, che, risvegliatasi poco prima della morte di Latino, alla vista dell'amato esanime si trafigge con un pugnale. Il pathos dell'intreccio non è un pathos dell'"orrore" o del *phóbos*, come in Giraldi, bensì un pathos della "pietà", dell'*éleos*. L'opera non vuole generare nello spettatore effetti di *shock* benefici (e giustificabili almeno ufficiosamente in chiave moralizzante) come un'*Orbecche*, ma piuttosto suscitare un'"eterna pioggia di lacrime" (vv. 10 ss. del prologo). La tragedia d'amore come tragedia "strappalacrime", dunque. Questo programma è sottolineato già dai primi versi dell'opera:

Se mai tragedia agli occhi vostri offerta,
indi pietoso umor per forza trasse,
propizi spettatori, questa, ch'oggi
viene a farvi di sé dolente mostra,
può trar dal petto vostro e da le ciglia

tica dell'opera cfr. B. HUSS, *Il dittico tragico di compassione e orrore nella «Adriana» e nella «Dalida» di Luigi Groto*, «Italique», XVIII (2015) [fascicolo monografico *Poésie italienne de la Renaissance*], pp. 37-61 e ID., *Luigi Groto's «Adriana»: A laboratory experiment on literary genre*, in *Poetics and politics. Net structures and agencies in early modern drama*, a cura di T. BERNHART et alii, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018, pp. 119-47. Nell'atto terzo, scena seconda (v. 105), la tragedia dichiara esplicitamente di rifarsi alla *Canace*. Si citerà qui dalla seguente edizione: LUIGI GROTO, *Adriana*, in *Il teatro italiano*, vol. II: *La tragedia del Cinquecento*, tomo I, a cura di M. ARIANI, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-424.

⁸⁴ HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, p. 213, nota 4.

un'Etna di sospiri, e un mar di pianto. (Prologo, vv. 1-6)

Nella scelta dei mezzi stilistici, Groto prolunga la linea melico-petrarchista già presente nella *Canace*. Pur seguendo, dal punto di vista formale-strutturale, il dominante modello “romano” dell’*Orbecche* (prologo separato, cinque atti con suddivisione in scene e ampie chiuse corali), la sua *Adriana* è infatti caratterizzata, sul piano stilistico, da una massiccia schiera di petrarchismi del tutto scoperti. Quest’ortodossia stilistica petrarchista, incurante di qualsiasi teoria poetologica “seria” del tragico come effetto di *gravitas* e *magniloquentia*, concorre a dare risalto, col suo registro lirico, all’elemento destinato a catalizzare l’*éleos*, ovvero le pene d’amore della giovane coppia, il cui interesse risiede esclusivamente proprio in questi tormenti amorosi (e non ad esempio nella possibilità di ricavarne un *exemplum* morale, nella vertiginosa altezza di grado sociale da cui precipitano tragicamente i due protagonisti o in altri aspetti di questo tipo). Tali sofferenze sono descritte tramite antitesi che sono così inconfondibilmente debitrice del vocabolario con cui gli amanti petrarchisti sviscerano ed esibiscono la fenomenologia antitetico-paradossale dei loro sentimenti da rendere superfluo ogni rinvio puntuale ai *Rerum vulgarium fragmenta*, alle *Rime* di Bembo etc. Proprio all’inizio dell’opera, nella prima scena del primo atto, Adriana tenta di rivelare alla sua nutrice di essersi innamorata del principe nemico Latino con queste parole:

Fu il mio male un piacer senza allegrezza,
 un voler, che si stringe, ancor che pungo.
 Un pensier, che si nutre, ancor che ancida.
 Un affanno che ’l ciel dà per riposo.
 Un ben supremo, fonte d’ogni male.
 Un male estremo, d’ogni ben radice.
 Una piaga mortal, che mi fec’io.
 Un laccio d’or dov’io stessa m’avvinsi.

Un velen grato ch'io bevei per gli occhi.
 Giunto un finire, e un cominciar di vita.
 Una febre, che 'l gelo, e 'l caldo mesce.
 Un fel piú dolce assai, che mele o manna.
 Un bel foco, che strugge, e non risolve.
 Un giogo insopportabile, e leggero.
 Una pena felice, un dolor caro.
 Una morte immortal piena di vita.
 Un inferno, che sembra il paradiso. (I, i, vv. 62-78)

Nell'*Adriana* viene a cadere qualsiasi sistematica linea di confine tra queste effusioni estremamente "liriche" nei discorsi dei personaggi, che costituiscono il corpo principale del testo, e i corrispettivi lirismi petrarchisti negli interventi del coro. Ciò che per i commentatori di Aristotele avrebbe rappresentato il "melos" del canto corale straripa qui fino ad inondare l'intero organismo della tragedia. Al coro non sono anzi preclusi momenti di parossistica *climax* petrarchista. Alla fine del secondo atto, ad esempio, il coro intona una canzone sulla sofferenza amorosa in cui ha luogo un incredibile accumulo di stilemi petrarchisti. Per ragioni di spazio ci si limita qui a citare un breve estratto da questo coro:

Arde nel ghiaccio, e agghiaccia in mezzo al foco
 l'amante, alge la state e arde il verno.
 L'altrui a doglia, il suo mal prende a scherno.
 Cor<r>e senza mutar, né piè, né loco,
 apre gli occhi al ben d'altri, al suo li chiude.
 Le viscer offre a fier nemico ignude,
 non gradisce 'l morir, né 'l viver brama. (vv. 49-55)

L'effetto qui ottenuto di una pervasiva "petrarchizzazione" della tragedia viene spesso ulteriormente amplificato dalla ripresa, in un breve giro di versi, di intere sequenze tematiche dei *Rerum vulgarium fragmenta* disposte in successione. Nel pro-

sieguo della scena iniziale prima citata, ad esempio, Adriana dice tra l'altro alla sua nutrice:

[Amor] Mi saettò da lungi, ancor che cieco,
e la più alta parte de la rocca
prese quel giorno a colpi di saette (vv. 86-88),

così evocando la situazione del sonetto petrarchesco dell'innamoramento, *Rvf 2 (Per fare una leggiadra sua vendetta)*. Il sonetto che gli fa da *pendant* nel primo dittico del *Canzoniere*, *Rvf 3 (Era il giorno ch'al sol si scoloraro)*, o più precisamente la sua *terzina finale*⁸⁵, risuona poco dopo, nello stesso dialogo, nelle parole della nutrice:

Ma tu, per tua sciocchezza, disarmata
con armato guerrier gisti in battaglia. (vv. 98-99),

a cui fa nuovamente eco la risposta di Adriana

E al cor mio freno, e sproni al mio desire
strinse in quel punto. (vv. 107-08),

che mediante l'isotopia del freno e degli sproni istituisce un nesso intertestuale con il sonetto petrarchesco *Rvf 6 (Sì travia- to è 'l folle mi' desio)*. Si crea così l'impressione che l'innamoramento di Petrarca venga replicato da Groto sulla scena tragica secondo analoghi moduli lessicali, stilistici, semantici e strutturali (nella diacronia sintagmatica che sottende la disposizione dei singoli tasselli).

L'impiego che fa Groto di un repertorio tematico e stilistico petrarchista non si esaurisce tuttavia nel mero richiamo,

⁸⁵ Vv. 12-14: «Però, al mio parer, non li fu honore | ferir me de saetta in quello stato, | a voi armata non mostrar pur l'arco». Nel rivaleggare con questi versi, Groto fa manieristicamente rovesciare alla sua nutrice i ruoli – dal punto di vista del genere – tra «armato» e «armata».

nella semplice riproduzione. Al contrario, la retorica petrarchista dell'antitesi e dell'ossimoro viene forzata, amplificata e manieristicamente estremizzata. Una strategia particolarmente efficace è il gioco pressoché endemico con il significato concreto e traslato di un materiale lessicale di provata marca petrarchista. Subito prima di pronunciare la battuta appena citata, che impiega in senso metaforico i termini “freno” e “sproni”, Adriana offre ad esempio una descrizione dei concreti “sproni”, del concreto “freno”, oltre che del concreto destriero cavalcato da Latino il giorno dell'innamoramento:

E un bel destrier superbo,
con gli sproni, e col fren, facea far prove,
qua' mai non fecer Cillaro, o Pegaso. (vv. 104-106)

Insieme alla presenza comunque massiccia dei petrarchismi linguistici nel testo dell'*Adriana*, la loro disseminazione estesa, quasi edonistica, e la loro esasperazione concettistica (un'esasperazione che coinvolge anche tutti gli artifici riscontrati da Giraldi nella *Canace*) portano ad un'erosione dell'edificio tragico nella sua tenuta strutturale. La tragedia delle lacrime si profonde nella prolissa messa in mostra di ritratti interiori e schemi di pensiero dal fondamento petrarchista – ne è un chiaro esempio il monologo con cui Latino cerca di giustificarsi di fronte ad Adriana per l'inconsapevole uccisione del fratello (atto II, scena II): questo blocco testuale fittamente venato di antitesi, traboccante di concettismi e palesemente imperniato su stilemi tipici della lirica d'amore petrarchista si protrae per 349 versi monolitici, mai interrotti da eventuali battute di Adriana. Il dipanarsi dell'azione tragica finisce chiaramente in secondo piano di fronte al virtuosistico dispiegamento del linguaggio petrarchista. Già la straripante sovrabbondanza del testo impedisce all'opera, che occupa quasi 140 pagine fitte di stampa, di rispettare i dettami della dottrina ari-

stotelica della verosimiglianza, tanto più che si viene a creare la curiosa impressione di un'ibrida mescolanza tra differimento dell'azione e dilatazione estrema dell'unità di tempo, mentre l'unità di luogo sbiadisce, schiacciata dal cumulo verbale dell'eloquio manierista⁸⁶. E' qui divenuto realtà un pericolo che la critica ha già saltuariamente scorto, senza però addentrarsi troppo nel dettaglio, nel *Torrismondo* di Tasso: il pericolo di una deformazione delle *res* tragiche ad opera di un "soave parlare" petrarchista ostentatamente esibito⁸⁷, che derivava in definitiva dagli imbarazzi teorici del programma bembista e al contempo sembrava apparentemente confacente all'interpretazione allora prevalente della definizione aristotelica di tragedia, benché si dimostri a ben vedere incompatibile con le esigenze del genere⁸⁸.

⁸⁶ Solo questo ha potuto trarre in inganno HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, p. 215: «The last act of *Hadriana* is somewhat unusual among neoclassical Italian tragedies because in it the scene changes several times between the city of Adria and the enemy camp». In realtà Latino nel quinto atto, a differenza di quanto pensa Herrick, non fa affatto la spola tra il suo accampamento e la città di Adria, così che l'unità di luogo è di fatto preservata – ma il flusso alluvionale del testo petrarchista genera confusione.

⁸⁷ Cfr. G. REGN, *Normenvermittlung im mimetischen Kontext. Darstellung und Thematisierung der Affekte in Torquato Tassos «Il re Torrismondo» vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion über die Funktionsbestimmung der Tragödie*, in *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner, a cura di K. W. HEMPFER e G. REGN, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 124-54: 153-54.

⁸⁸ Cfr. in questo contesto (sul *Torrismondo*) anche A. KABLITZ, *Tragischer Fall und verborgene Wahrheit. Torquato Tassos «Re Torrismondo»*, in *Tragödie. Idee und Transformation*, a cura di H. FLASHAR, Stuttgart - Leipzig, Teubner, 1997, pp. 84-109 (95-96): «Petrarcas lyrische Sprache ist wesentlich Affektrepräsentation, sie ist damit auch wesentlich monologische Rede, und diese Eigenart bleibt nicht ohne Folgen für die Struktur des auf der Bühne geführten Gesprächs. Personenrede ist hier zu erheblichen Teilen Selbstdarstellung, eine gar nicht enden wollende Exposition

Se all'inizio degli anni Quaranta del Cinquecento si erano dunque sviluppate in Italia due forme di tragedia che paiono tipologicamente paradigmatiche nella loro diametricale opposizione, ovvero da un lato il modello di una tragedia fortemente "liricizzata", che punta sugli effetti estetici di uno stile eufonico e su di una tematica dell'amore modulata secondo un registro tendenzialmente elegiaco (dalla *Canace* di Sperone Speroni fino ad opere come l'*Adriana*), dall'altro quello di una tragedia dalla magniloquenza "antilirica", finalizzata ad effetti di "orrore" e "gravità" (dall'*Orbecche* di Giraldo Cinzio fino a drammi particolarmente truci e cruenti come la *Semiramis* di Muzio Manfredi, del 1583/93 ca.)⁸⁹, tuttavia il genere non sembrava poter prosperare con successo lungo nessuna delle due strade. La tragedia dell'orrore non era compatibile né con la norma petrarchista di Bembo né, in ultima analisi, con le aspettative di un pubblico di corte⁹⁰, mentre la tragedia lirico-elegiaca

von Befindlichkeiten, in denen das Geschehen selbst seine Wirkung wie seine Bedeutsamkeit erst zu gewinnen scheint» («la lingua lirica di Petrarca è essenzialmente rappresentazione degli affetti, è dunque essenzialmente anche effusione monologica, e questa caratteristica non è priva di conseguenze per la struttura del discorso condotto sulla scena. Le battute dei personaggi consistono in gran parte in un'autorappresentazione, un'esposizione che sembra non voler finire mai di stati d'animo nei quali soltanto gli avvenimenti sembrano avere un effetto e assumere significato»). All'altezza cronologica dell'*Adriana* gli avvenimenti, anziché aver assunto attraverso la lingua un proprio significato, sono stati ormai travolti da quell'infinita catena verbale petrarchista.

⁸⁹ Sulla tradizione della tragedia cruenta e orrorifica nel tardo Cinquecento cfr. la panoramica generale di HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, pp. 178-210 (capitolo «More blood»).

⁹⁰ Il che spiega quella già citata, repentina svolta di Giraldo in direzione delle tragedie "miste" con *happy ending*; cfr. R. BRUSCAGLI, *G. B. Giraldo: comico, satirico, tragico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 261-83: 282. Brusciagli scorge una prosecuzione della linea antilirica dell'*Orbecche* in «una drammaturgia politica, appaltata alla tragedia della ragion di stato del

obbediva sì allo standard linguistico dominante, ma non alle direttive poetologiche della coeva teoria dei generi.

Considerati questi presupposti, il nesso “petrarchismo e tragedia” assume il carattere di un nodo gordiano. La spada che consente di infrangere (e distruggere) questo nodo si chiama “dramma pastorale”. Lungo una linea che dalla *Canace* di Speroni giunge fino all’*Aminta* di Tasso⁹¹ e al *Pastor fido* di Guarini⁹², la lingua drammatica petrarchista “si salva” non solo ripristinando un livello linguistico mezzano, assolutamente adeguato al nuovo genere, e così sottraendosi alla pressione esercitata dall’irrealizzabile postulato di una magniloquenza di

Torelli e del Della Valle»; ma in Italia queste “tragedie di stato” – come osserva lo stesso Brusagli – non giunsero mai ad avere successo sulla scena.

⁹¹ Sulle numerose reminiscenze della *Canace* in Tasso cfr. in generale R. CREMANTE, *La memoria della «Canace» di Sperone Speroni nell’esperienza poetica di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma - Padova, Antenore, 2003, pp. 123-59 (sull’*Aminta* cfr. qui pp. 141-51) e specificamente per ciò che riguarda l’*Aminta*, oltre a K. MAURER, *Die verkannte Tragödie. Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Pastorale*, in ID., *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn et alii, Schöningh, 1997, pp. 181-342 (205 ss. e nota 89), soprattutto R. CREMANTE, *Appunti sulla presenza della «Canace» di Sperone Speroni nell’«Aminta» di Torquato Tasso*, «Criticón», LXXXVII-LXXXIX (2003) [fascicolo monografico *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*], pp. 201-13. I tratti stilistici evidenziati *passim* in quest’ultimo articolo (ivi, p. 210) quali indici dell’influsso della *Canace* sull’*Aminta* (ad esempio «concetti oppositivi», «procedimenti contrastivi», «giochi verbali», «artifici paronomastici», sembrano costituire una “lista rossa” degli stilemi rifiutati da Giraldis per la tragedia).

⁹² Guarini ha esplicitamente e programmaticamente ammesso il suo ricorso alla *Canace*: si veda MAURER, *Die verkannte Tragödie*, pp. 209 s. con la specifica citazione in cui si afferma che la «purezza della *Canace*» a livello linguistico sarebbe servita da esemplare «idea di nobilissimo stile» per il *Pastor fido*. Come mostra inoltre Maurer, l’adesione di Guarini al modello della *Canace* è anche di tipo tecnico-strutturale.

tragica maestosità; nel lirismo⁹³ della favola pastorale si riesce anche a conseguire quel connubio di “gravità” e “piacevolezza” (in fondo anche un postulato di *medietas* stilistica) che era raccomandato dal Bembo⁹⁴, ottemperando al contempo alle richieste e all’orizzonte d’attesa delle corti⁹⁵.

In Francia, questa trasfusione del lirismo petrarchista nel dramma pastorale avrebbe avuto ancora importanza nel corso del XVII secolo. Oltralpe viene però inizialmente recepito, a partire dal tardo XIV secolo, il Petrarca latino, che per gli umanisti francesi attivi in lingua latina assurge presto a modello di stile, venendo insignito di uno status che eguaglia pressappoco quello dei classici della Roma antica⁹⁶. Dal punto di vista contenutistico ci si concentra soprattutto sulla sua produzione

⁹³ Il concetto è stato introdotto da Hugo Friedrich; si veda H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1964 e cfr. MAURER, *Die verkannte Tragödie*, p. 202, nota 78.

⁹⁴ È esattamente ciò che sostiene a fine Cinquecento Angelo Ingegneri nel suo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole* (1598), dove a riguardo del dramma pastorale si legge: «co ’l verso soave [!], e colla sentenza dilicata sono gratissime a gli orecchi et all’intelletto, che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [!] [...] patiscono acconciamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che in somma, come mezzane fra l’una e l’altra sorte di poema, diletmano a maraviglia altrui» (cit. da MAURER, *Die verkannte Tragödie*, p. 202).

⁹⁵ Per il tramite del dramma pastorale, il dettato e la tecnica versificatoria della *Canace* confluiscono poi anche nel nuovo genere dell’opera (inizialmente di natura appunto pastorale); cfr. sulla metrica: «nonostante i suoi difetti, fu proprio lo schema metrico della tragedia [*Canace*] che venne ripreso e imitato, specialmente dal Tasso, nel dramma pastorale e nel melodramma» (ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, p. 187).

⁹⁶ Cfr. D. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 5-12; ID., *La fortuna di Petrarca nell’Umanesimo francese*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*. Actes du Colloque de Caen, 25-26 mars 1994, a cura di M. COLIN, Caen, Presses Universitaires, 1995, pp. 155-65.

filosofico-morale, ragion per cui un testo come il *De remediis utriusque fortunae* acquista grande importanza. Già nella ricezione del Petrarca latino emerge una valutazione ambivalente sul celebre italiano, che sarebbe stata determinante anche per il giudizio espresso dai francesi sul Petrarca lirico volgare: all'ammirazione per il modello di stile si accompagna ben presto il rifiuto nazionalistico di un autore di lingua straniera, il cui tanto autorevole influsso sembrava sconvenientemente sminuire, agli occhi di molti francesi, la portata culturale della propria lingua e letteratura⁹⁷. All'apogeo della ricezione francese di Petrarca nella prima età moderna (1530-1600 ca.), preparata dall'incipiente diffusione dei *Trionfi* (dalla fine del XV / inizio del XVI secolo) e incentivata in modo decisivo dalla traduzione francese dei *Rerum vulgarium fragmenta* (di Vasquin Philieul, 1548), ci si focalizza sempre di più sul Petrarca volgare – comunque il più importante “autore-modello” italiano allora conosciuto in Francia – e specialmente sulla sua lirica d'amore. Ciò non sancisce soltanto la sua esemplarità per il discorso lirico d'amore in generale,⁹⁸ ma implica spesso un'attenzione ristretta su di un preciso sottogenere formale di tale *langue* poetica: “petrarchismo” coincide in larga misura con “poesia in sonetti”⁹⁹. Sebbene anche nell'ambito della poesia lirica si instaurasse un rapporto “agonistico” con

⁹⁷ Cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, pp. 46-50, e per il periodo successivo, tra gli altri, J. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*». *Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, a cura di J. BALSAMO, Genève, Droz, 2004, pp. 13-32: 19, 27 ss.

⁹⁸ A questo proposito cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, p. 16 con il relativo contesto.

⁹⁹ Cfr. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*», pp. 24 ss.; M. CLEMENT, *De Grévin à Pétrarque: «Non je ne m'en repen»*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, pp. 313-27: 315; J. BALSAMO, *Petrarca nei trattati francesi d'arte poetica del Cinquecento*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, pp. 375-89: 382-84.

l'ipotesto dei *Fragmenta*, spesso nel tentativo di superarlo con il suo "autoctono" rimodellamento francese¹⁰⁰, e benché la produzione lirica del petrarchismo francese fosse inoltre notevolmente più eterogenea e stratificata rispetto al petrarchismo italiano di ortodossia bembista¹⁰¹, tuttavia il dettato petrarchesco rimase un ineludibile bacino di rifornimento per la costituzione della lingua poetica francese della prima età moderna¹⁰². In conformità con la preferenza accordata a Petrarca come sonettista, predominava la tendenza a classificare il suo stile come uno stile medio dell'"*élégance*" e della "*légèreté*", a cui mancavano tuttavia sia "*gravité*" che "*douceur*" – ovvero le qualità che Bembo aveva in lui riconosciuto come magistralmente temperate – e che pertanto non sembrava idoneo ai "*grands genres*" della letteratura¹⁰³.

¹⁰⁰ Étienne Jodelle, ad esempio, negli *Amours* si mostra scettico nei confronti di quel divorzio tra *res* e *verba* che gli sembrava consumarsi nel petrarchismo italiano, e nella sua strategia di competitiva *aemulatio*, più che importare Petrarca nella sua lingua con una passiva *imitatio*, vuole superarlo e batterlo sul terreno francese con le sue stesse armi (cfr. al proposito E. BURON, *Jodelle et Pétrarque*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, pp. 281-87).

¹⁰¹ Cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, pp. 18, 22 (Scève), 41 (Ronsard).

¹⁰² Sull'esemplarità tecnico-stilistica, ma anche propriamente lessicale di Petrarca cfr. *ivi*, pp. 33, 35, 38. Un discorso analogo vale già per le traduzioni dei *Trionfi*: «traducendo in versi le terzine dei *Trionfi*, i francesi non solo compiono un esercizio di metrica, ma risolvono problemi di linguaggio, in quanto coniano vocaboli, espressioni ed immagini poetiche che saranno proprie della nuova lirica amorosa» (*ivi*, p. 15).

¹⁰³ Cfr. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*», pp. 31 s. (specialmente su Du Bellay e i *Regrets*), e in particolare la conclusione: «elle [la qualité de Pétrarque] avait l'*élégance* et la *légèreté*, les qualités du corinthien, il lui manquait la véritable *gravité*, il lui manquait la *douceur*, et cette exquise alliance des deux, dont les apologistes de la langue française faisaient une qualité éminemment française. [...] La muse italienne, par la voix du poète lauréat Pétrarque, ne pouvait, ne devait pas

Era dunque prevedibile che nella Francia del XVI secolo la linea della tragedia petrarchistico-melica non trovasse immediato riscontro nella teoria e nella prassi letteraria. Insieme ad altri autori italiani, Petrarca viene in effetti ignorato dalle prime disquisizioni francesi sul genere¹⁰⁴. Il *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* di Jacques Grévin (anteposto al suo *César* del 1561), nel tradurre la definizione aristotelica di tragedia, tralascia infatti qualsiasi riferimento ad un eventuale “sermo suavis” petrarchista. Grévin elimina semplicemente la questione della lingua dalla definizione e ricostruisce nel prosieguo dell’argomentazione una genealogia della tradizione tragica che dall’antichità greca (Eschilo, Sofocle, Euripide; Aristotele) e latina (Seneca; Orazio) conduce direttamente in Francia, come se la tragedia italiana non fosse mai esistita¹⁰⁵. In questo quadro, Grévin dà voce ad una lingua tragica francese “autoctona” e naturale, immune da affettazioni o artifi-

dire autre chose que des amours profanes. Si elle savait distraire les rois et leur plaire, elle ne savait dire qu’imparfaitement leur gloire, et n’affrontait pas les grands genres» (ivi, p. 32). Cfr. inoltre BALSAMO, *Petrarca nei trattati francesi d’arte poetica del Cinquecento*, pp. 388 s.

¹⁰⁴ Sul contesto storico-letterario della più antica tragedia francese cfr. il *case study* (dal valore rappresentativo) di S. LARDON, *Les débuts de la tragédie française à l’antique et l’engagement pour l’illustration de la langue française. L’exemple de «Didon se sacrifiant» d’Étienne Jodelle à la lumière de la Rhétorique française d’Antoine Fouquelin*, in *La tragédie et son modèle à l’époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, a cura di M. MASTROIANNI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 15-45.

¹⁰⁵ JACQUES GREVIN, *Brief discours pour l’intelligence de ce théâtre; César. Tragédie*, in ID., *Théâtre complet et poésies choisies*, a cura di L. PINVERT, Paris, Garnier, 1922, pp. 5-10; 11-48: 6; cfr. *ibidem* anche la versione sintetica della definizione di tragedia: «La Tragédie donc (comme dit Aristote en son art poétique) est une imitation ou représentation de quelque fait illustre et grand de soy-même, comme est celui touchant la mort de Jules César».

ci¹⁰⁶. Il ricorso agli antichi e soprattutto ad un autore funzionalizzabile in chiave morale come Seneca favorisce, nelle prime teorie francesi sulla tragedia, la valorizzazione di una struttura narrativa tramata da elementi estremamente lugubri e orrorifici¹⁰⁷, con una predilezione, dunque, per quel tipo paradigmatico di configurazione della tragedia che era stato introdotto in Italia dall'*Orbecche* di Giraldo. Perfettamente in linea con queste premesse, Jean de la Taille, nel suo *De l'art de la tragédie*, sottolinea la necessità di uno stile tragico alto, di solenne gravità («hault style»), rifiutando di ispirarsi ad una norma petrarchista: nel sonetto programmatico che suggella le sue riflessioni teoriche, egli ribadisce di aspirare a questo livello stilistico elevato e sostenuto, e «non point aux vains honneurs d'un ta(s) de laurie(rs) verds»¹⁰⁸.

Questa preferenza per la linea senecana trova piena corrispondenza nella tragedia francese del XVI secolo, già organizzata secondo rigorosi principi normativi¹⁰⁹. I riferimenti al modello di Seneca sono in effetti frequenti, e i rinvii intertestuali alla produzione drammatica latina si intrecciano soprattutto con rimandi all'epica, che con l'elevatezza del suo

¹⁰⁶ Ivi, p. 7: «je me suis contenté, en suivant les Tragiques Grecs, de ma langue, sans en emprunter une étrangère pour exprimer ma conception».

¹⁰⁷ Cfr. *De l'art de la tragédie*: «Son [de la tragédie] vray subiect ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captiuité, execrables cruauté des Tyrans: et bref, que larmes et miseres extremes» (JEAN DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie; Saül le furieux*, in A. WERNER, *Jean de la Taille und sein «Saül le furieux»*, Leipzig, Deichert, 1908, pp. 9-16; 17-70: 10).

¹⁰⁸ Ivi, p. 16, vv. 7-10. Esattamente come Grévin, anche de la Taille tace ogni possibile ruolo di mediazione svolto dagli autori italiani nella ripresa della tradizione tragica e riaggancia direttamente le prime prove di tragedia francese agli antichi: cfr. ivi, p. 12.

¹⁰⁹ Sulle caratteristiche strutturali della tragedia “regolare” francese nel XVI secolo cfr. S. LARDON, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Les Juifves*, a cura di S. LARDON, Paris, Champion, 1999, pp. 7-36: 9-13.

registro autorizzava, nell'ottica della teoria degli stili, una simile fusione. Nella pratica, la tragedia francese si sforza di conseguire uno stile turgido e grandioso della δεινότης, per cui il trattato *Sullo stile* di Demetrio Falereo (Περὶ ἑρμηνείας)¹¹⁰ offriva un autorevole orientamento teorico¹¹¹. Questo stile si contrapponeva allo stile “elegante” (come quello che veniva attribuito a Petrarca) e faceva un massiccio uso di mezzi elocutivi come la brachilogia, la prosopopea, l'anafora, le metafore, le figure di accumulazione, le iperboli e le anastrofi allo scopo di avvicinarsi allo stile epico¹¹² – uno stile epico che era però al contempo ostentatamente retorico perché cercava di generare pathos con la teatralità di una declamazione ricca di anafore (con esclamazioni, ripetizioni, domande retoriche etc.)¹¹³. In questo modo si mirava a trasmettere, esattamente come Giraldis in Italia – la cui *Orbecche* tra l'altro, nonostante l'ufficioso silenzio sugli autori italiani, non era affatto sconosciuta in Francia¹¹⁴: un dato in sintonia con la tradizione oggi

¹¹⁰ Sulla δεινότης cfr. cap. 4, §§ 240-298 del trattato.

¹¹¹ Cfr. J.-C. TERNAUX, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Porcie. Tragédie*, a cura di J.-C. TERNAUX, Paris, Champion, 1999, pp. 7-22: 20-22.

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 21; sull'affastellarsi di elementi epici cfr. anche J.-C. TERNAUX, *Introduction*, in ÉTIENNE JODELLE, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, a cura di J.-C. TERNAUX, Paris, Champion, 2002, pp. 7-24: 15, 23 ss.

¹¹³ Su questo patetismo tragico retoricamente elaborato cfr. l'analisi dei tratti formali salienti in J.-D. BEAUDIN, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Antigone ou La piété. Tragédie*, a cura di J.-D. BEAUDIN, Paris, Champion, 1997, pp. 7-54: 29-36 (spec. pp. 34-36).

¹¹⁴ Secondo lo stereotipo critico invalso, la tragedia italiana del Cinquecento non sarebbe praticamente stata recepita dai contemporanei francesi – un cliché giustamente contestato da TERNAUX, *Introduction*, in ÉTIENNE JODELLE, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, p. 9, che sottolinea l'accessibilità generale del modello italiano. Esisteva persino una versione francese dell'*Orbecche*, *L'Orbec-Oronte. Tragédie*, composta da Jean-Edouard Du Monin e pubblicata nel 1585. L'opera riproduce con sfrenato oltranzismo la brutalità “senecana” del modello italiano, esacerbandola ulteriormente e operando (ad esempio nell'uso delle metafore) una “su-

quasi del tutto dimenticata delle brutali tragedie di sangue della seconda metà del XVI secolo, alcune delle quali si basano su materiali novellistici giraldiani¹¹⁵ –, un'impressione di magniloquenza e gravità che veniva prescritta come tipica della tragedia. È pur vero che elementi "lirici" non mancano neanche nelle tragedie di Garnier e dei suoi contemporanei; essi sono però circoscritti (come in Giraldo) a determinati segmenti della struttura sintagmatica della tragedia, e si risolvono spesso in un sentore di elegismo che viene a sua volta ottenuto per mezzo di una retorica accumulativa¹¹⁶.

Sembra dunque che la tragedia francese del XVI secolo si schieri decisamente dalla parte della tipologia paradigmatica senecano-giraldiana. Ciononostante, nella teoria e nella prassi della tragedia francese alcuni germi del lirismo "petrarchista" covano già nel XVI secolo. Solo un esempio tratto dalla produzione drammaturgica del tempo: la storia romana, di solenne gravità, della *Cléopâtre captive* di Étienne Jodelle è aperta da un lungo monologo dell'«Ombre d'Antoine». Il fantasma racconta l'antefatto della vicenda e indugia tra l'altro sulla nascita del suo amore per Cleopatra – e tutt'ad un tratto torniamo qui ad imbatteci in un "innamoramento" che in un modo parco, ma inequivocabilmente tributario di Petrarca, si cimenta con il topico immaginario di rito e con i costrutti antitetici petrarchisti:

renchère" dell'elemento orrifico» di Giraldo. Le isole di lirismo presenti nell'*Orbecche*, come i cori, vengono "sliricizzate" da Du Monin per mezzo della loro riconversione e rifunzionalizzazione filosofica (cfr. al riguardo la trattazione complessiva di R. GORRIS, *La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 201-13: 206). In questo modo la materia dell'*Orbecche* viene spinta ancor più radicalmente di quanto non avvenga in Giraldo al polo opposto rispetto alla tradizione della *Canace*.

¹¹⁵ Cfr. il quadro generale fornito da GORRIS, *La poetica giraldiana dell'orrore*, p. 203 (con le prove bibliografiche a p. 212).

¹¹⁶ Cfr. J.-D. BEAUDIN, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *La Troade. Tragédie*, a cura di J.-D. BEAUDIN, Paris, Champion, 1999, pp. 7-36: 18-20.

Car un ardent amour, bourreau de mes mouëlles,
 Me devorant sans fin sous ses flames cruelles,
 Avoit esté commis par quelque destinee
 Des Dieux jaloux de moy, afin que terminee
 Fust en peine et malheur ma pitoyable vie,
 D'heur, de joie et de biens paravant assouvie. [...]
 Depuis ce seul moment je senti bien ma playe
 Descendre par l'œil traistre en l'ame encore gaye¹¹⁷.

Isole di “douceur” linguistica alla Petrarca si ritrovano però anche nelle austere tragedie regolari “romane” di Garnier, Jodelle e altri – e ciò sebbene col termine “douceur” si tendesse programmaticamente a designare una qualità che non avrebbe dovuto affatto essere attribuita a Petrarca (si veda *supra*). Quello della “douceur” era un punto delicato dal punto di vista teorico. Se da un lato Jean Vauquelin de la Fresnaye, fautore piuttosto severo della separazione degli stili, prescrive ad esempio nell’*Art poétique* il rispetto di uno stile tragico alto («ne faut reciter en vers priez et bas | De Thieste sanglant le plorable trespas»)¹¹⁸, dall’altro egli, nello stesso passo, attenua questo *diktat* postulando la necessità di una variazione stilistica proporzionale, secondo il principio del *decorum*, al grado gerarchico di personaggi e materie trattate («Le Tragicque souuent de bouche humble et petite, | Bassement sa complainte aux échaffauts recite»)¹¹⁹. Scavalcando queste differenziazioni interne, che dapprima escludono, ma poi includono nuovamente i livelli stilistici più bassi, Vauquelin de la Fresnaye raccomanda inoltre un dettato drammatico che sia latore nel complesso e in ogni sua parte di “douceur”:

¹¹⁷ ÉTIENNE JODELLE, *Cléopâtre captive*, in *Œuvres complètes*, vol. II, a cura di E. BALMAS, Paris, Gallimard, 1968, pp. 91-147 (p. 95; atto I, scena 1).

¹¹⁸ JEAN VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *L’art poétique*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 38.

¹¹⁹ *Ibidem*.

«Non, ce n'est pas assez de faire vn bel ouurage, | Il faut qu'en tous endroits doux en soit le langage»¹²⁰.

In tal modo, anche nell'ambito della dottrina "senecana" della tragedia si apre una porta alla "dolcezza" linguistica di cui Petrarca era rappresentante. Questa porta sarebbe stata poi spalancata nel XVII secolo. Il lirismo melico (e sulla sua scorta l'eco della *Canace*) ottiene nuovamente cittadinanza nel genere tragico, e ciò avviene attraverso almeno due strade:

(a) Sul piano linguistico, attraverso l'infiltrazione della *galanterie* nella drammaturgia tragica. La ricezione produttiva del petrarchismo lirico porta il dettato petrarchista a permeare la pragmatica sociale del discorso galante. Così André Gendre, nel suo *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, ha potuto annoverare tra i risultati di tale ricezione il fatto che «tout le langage galant du XVII^e siècle, aux métaphores et aux figures de plus en plus lexicalisées» sia in fondo uno sviluppo dello stile petrarchista¹²¹. La manifestazione drammaturgica di una simile penetrazione si rinviene nella "tragédie galante", per cui può fungere da esempio il *Timocrate* di Thomas Corneille (1656). L'opera, che è incentrata sulla procrastinazione di una felice unione tra la principessa argiva Ériphile e il suo amante Cléomène – Cléomène coincide in realtà con il re di Creta Timocrate, in guerra contro Argo, e cambia continuamente fronti e ruoli –, trabocca di una retorica galante d'amore e sentimento dai connotati chiaramente petrarchisti: se il discorso verte costantemente su «ces doux sentiments, | Qui d'un feu sans espoir amusent les tourments»¹²² e su domande

¹²⁰ Ivi, pp. 38 ss.

¹²¹ A. GENDRE, *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, «Versants», n.s., 7 (1985), pp. 37-65. Cfr. ivi, pp. 54-60, lo sguardo d'insieme sugli stilemi e i motivi caratteristici del petrarchismo francese.

¹²² Battuta di Nicandro in *Timocrate* I, IV, vv. 463-64 (edizione di riferimento: THOMAS CORNEILLE, *Timocrate. Tragédie*, a cura di Y. GIRAUD,

come «Quelle amertume, ô Dieux, versez-vous sur ma joye?»¹²³, allo stesso modo la retorica petrarchista delle antitesi e degli ossimori si infittisce nel personaggio di Ériphile, ad esempio quando questa, a metà del dramma (atto terzo, scena prima), pronuncia un monologo sul suo dissidio interiore:

Quel sentiment confus et d'espoir et de crainte
Tient mes vœux tour à tour dans mon cœur suspendus?
De quel bizarre sort l'injurieuse atteinte
Se plaist à les voir confondus?
[...]
La justice veut que j'espère.
Mais parce que j'aime, je crains.
Tu l'emportes, ô crainte, et ma raison te cède etc.
(vv. 873-76, 880-82)

I petrarchismi della *galanterie* continuano ad agire nella tradizione di genere della tragedia francese fino a Racine, che soprattutto nelle sue prime opere concede ancora un notevole spazio al vocabolario d'amore galante, prima di ridurlo gradualmente¹²⁴. Quest'aspetto è stato visto con occhio piuttosto severo da Leo Spitzer:

non si può negare che Racine, soprattutto nelle prime tragedie, ha ceduto troppo al gusto esteriore dell'antitesi, ovvero che si è compiaciuto del gioco ingegnoso dei contrasti caro al petrarchismo anche laddove la scelta dell'antitesi non è giustificata da un criterio strutturale di caratterizzazione di un personaggio, di una scena, di

Genève, Droz, 1970). Cfr. ad es. anche I, iv, p. 83; II, i, pp. 88 ss.; II, ii, pp. 90 ss.; IV, vii, pp. 138 s.; V, v, p. 152; V, viii, p. 157.

¹²³ Battuta della Reyne in *Timocrate*, III, v, v. 1087.

¹²⁴ Cfr. nel dettaglio A. BLANC, «Ab! qu'en termes galantes...». *Du langage de la galanterie à celui de la passion dans le théâtre de Racine*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXIII, 64 (2006), pp. 125-36.

un dualismo tra visioni del mondo contrapposte o da altre ragioni di questo genere¹²⁵.

Queste parole ricordano la critica mossa da Gibaldi al dettato irto di antitesi della *Canace* di Speroni, che era incorsa proprio in una simile disgiunzione petrarchista tra *res* e *verba*. Spitzer ha scorto nel petrarchismo addirittura il filtro stilistico che orienta l'intero rapporto di Racine con i testi dell'antichità¹²⁶, e nell'ambito della psicologia della passione le analisi dell'animo di Racine sembrano aderire strettamente a concezioni petrarchesche/petrarchiste che scandagliano con lenticolare finezza introspettiva la frustrazione e l'autoreferenzialità di un desiderio isolato nell'intimo dell'individuo e autoalimentato da immaginazioni illusorie¹²⁷.

(b) Sul piano dei generi, attraverso l'integrazione del dramma pastorale nella tragedia. Se si segue Karl Maurer¹²⁸ – che però non dedica quasi nessuna attenzione alla tragedia del XVI secolo da noi discussa e perciò trascura la linea “senecana”, a cui si contrappone solo in seguito la linea “pastorale” –, allora lo sviluppo della tragedia francese nel XVII secolo, a partire

¹²⁵ «Es ist nicht zu leugnen, daß Racine der äußerlichen Antithesenfreude besonders in den ersten Tragödien zu viel geopfert hat, d.h. daß er an dem geistreichen Spiel mit Gegensätzen, wie es der Petrarkismus liebt, auch dort Geschmack findet, wo nicht das Konstruktionsprinzip einer Figur, einer Szene, eines weltanschaulichen Dualismus u. dgl. die Wahl der dualen Antithese rechtfertigt» (L. SPITZER, *Die Klassische Dämpfung in Racines Stil*, in ID., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, vol. I, Marburg, N.G. Elwert, 1931, pp. 135-268: 201).

¹²⁶ Ivi, p. 255.

¹²⁷ Cfr. K. STIERLE, *Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*, in *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, a cura di F. NIES e K. STIERLE, München, Fink, 1985, pp. 81-133: 107 ss. Cfr. in questo contesto M. BONFANTINI, *Racine lettore del Petrarca*, «L'Approdo Letterario», LXVII-LXVIII (1974), pp. 49-52 sulla lettura dei *Rerum vulgarium fragmenta* da parte di Racine.

¹²⁸ Cfr. MAURER, *Die verkannte Tragödie*.

dall'accoglienza entusiastica riservata all'*Aminta* di Tasso, si configura – con la grande eccezione dell'«anti-pastorale» Pierre Corneille¹²⁹ – come una prosecuzione e trasformazione del dramma pastorale italiano, che a sua volta aveva incorporato creativamente il modello della *Canace*. Già nella *Sophonisbe* di Mairet (1634) sarebbe in atto una destoricizzazione della tragedia (uno «svuotamento della storia nel neonato genere letterario»)¹³⁰ che, malgrado i tentativi di Corneille in senso contrario, ridurrebbe il tema drammatico ad un conflitto amoroso individuale, ad «un gioco intorno al corteggiamento, al divieto e alla realizzazione dell'amore» che sarebbe stato «preparato dalla favola pastorale paratragica»¹³¹.

Secondo Maurer, il dramma pastorale comincia a scomparire dalla scena del teatro parlato in Francia proprio nel momento in cui la tragedia è in grado di riassorbirne sempre di più le funzioni¹³². In quest'ottica, l'evoluzione successiva della tragedia francese, che sfocia in un gioco d'amore e nella messa in scena di affetti più tenui e smorzati, si verifica fino a Racine sotto il segno della pastorale. Con le parole di Maurer: «il *melos* lirico che era veicolato dal dramma pastorale italiano ritorna con Racine nella tragedia»¹³³. Quanto detto prima sulla dimensione linguistica, che si può applicare sia alla «tragédie galante» che a Racine, conferma questo processo, che non sa-

¹²⁹ Ivi, p. 254 («Corneilles hartnäckiges, wenn auch letztlich erfolgloses Bestreben, die neuentstandene klassizistische französische Tragödie von ihrem pastoralen Ursprungskontext abzulösen», 'il tentativo ostinato, anche se in definitiva fallimentare, di Corneille di emancipare la tragedia classicista francese appena sviluppata dal suo contesto pastorale originario').

¹³⁰ Ivi, p. 239 («Entwesentlichung der Historie in der neuentstandenen Gattung»).

¹³¹ Ivi, p. 241.

¹³² Ivi, p. 256.

¹³³ Ivi, pp. 271 ss. («Das lyrische Melos, das die italienische dramatische Pastorale trug, kehrt bei Racine in die Tragödie zurück»).

rebbe pensabile senza quell'integrazione galante del discorso petrarchista nel linguaggio drammatico del tempo. Tutto ciò significa però che nel corso del XVII secolo la tragedia francese, dopo i suoi inizi senecano-giraldiani, si sposta sempre più in direzione della linea tracciata dalla *Canace*. Al termine di questo processo di evoluzione, essa aveva completamente aderito a questa linea, allontanandosi del tutto dal polo tipologico opposto, quello rappresentato dall'*Orbecche*. Se inizialmente poteva valere il motto "sempre Seneca, mai Petrarca", questo rapporto si era ora invertito.

Si può così compendiare a grandi linee oltre un secolo di storia del dramma francese nella polarizzazione concettuale tra due tipologie paradigmatiche rivali che hanno preso forma prima della metà del XVI secolo in Italia e la cui contrapposizione non può essere adeguatamente compresa senza prima aver messo in luce la relazione costitutivamente intricata tra petrarchismo e tragedia. L'eredità di Petrarca continua ad agire in ambiti più tardi della letteratura europea che egli stesso – malgrado tutta la sua brama di gloria e il suo slancio ideale verso la *posteritas* – non aveva probabilmente in mente nel momento in cui componeva i suoi testi.

Il presente saggio analizza la relazione difficile tra, da una parte, la tragedia del Cinquecento come nuovo genere letterario che si basa su contemporanee riflessioni teoriche e il petrarchismo “ortodosso” fondato da Pietro Bembo dall'altra parte. La *Poetica* di Aristotile presuppone che la letteratura debba essere prodotta servendosi di uno stile gradevole, “dolce”. Questo presupposto si riferisce a tutti i generi letterari, dunque anche alla tragedia. Per autori e teorici della letteratura nel Cinquecento italiano uno stile “dolce” era inevitabilmente uno stile petrarchesco. Perciò da un punto di visto aristotelizzante la tragedia del Cinquecento doveva essere, stilisticamente, una tragedia sotto il segno del petrarchismo. Scrittori di tragedie come Giraldi e Speroni lottavano con questa situazione, offrendo diverse soluzioni del dilemma che stile petrarchesco e soggetto tragico non si combinano facilmente. Solo il dramma pastorale avrebbe offerto i mezzi per risolvere questo nodo gordiano.

This article deals with the complex interrelation between Cinquecento tragedy as a newly established literary genre, strongly based on contemporary poetological reflexion, and the “orthodox” petrarchism founded by Pietro Bembo. Aristotle’s *Poetics* presuppose that literature must be written in an agreeable “sweet” style. This postulation applies to all literary genres including tragedy. For Italian Cinquecento authors and literary theorists, “sweet” style was inavoidably Petrarchan. Therefore Cinquecento tragedy would need Petrarchan diction to be “correctly” written from an Aristotelianizing point of view. Writers of tragedy, including Giraldi and Speroni, struggle with that situation, offering different solutions of the dilemma that Petrarchan style and tragic subject are not easily combinable. Only in the pastoral drama would this Gordian knot be solved.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall’Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno v, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.55-104

ALESSANDRA TRAMONTANA

UMANESIMO IN SICILIA: SCUOLE E *HUMANAE LITTERAE* A
MESSINA AL TEMPO DI ANTONELLO

Che il passaggio dall'età medievale a quella moderna costituisca uno snodo delicatissimo della storia, ma pure della cultura e delle arti, in cui vecchi schemi mentali e nuovi ideali classicheggianti convivono e al contempo si oppongono, è dimostrato dal fatto che a lungo esso abbia costituito oggetto di dibattito¹.

Nel caso specifico della Sicilia, poi, e dunque pure di Messina, la situazione è ancora più magmatica, poiché, malgrado gli innegabili progressi degli studi critici degli ultimi qua-

¹ Per il superamento della tradizionale contrapposizione di matrice burckhardtiana tra i secoli bui del Medioevo e un'armonica rinascita della cultura a partire dal Quattrocento: K. BURDACH, *Riforma, Rinascimento, Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderne*, trad. it. di D. Cantimori, Firenze, Sansoni, 1935; J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1953; C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967 (in particolare i saggi *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 25-54 e *Discorso sull'umanesimo italiano*, pp. 179-99) e in parte pure H. HAYDN, *Il Controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967. Un'efficace ricostruzione del dibattito in C. VASOLI, *Il concetto di Rinascimento nel pensiero contemporaneo*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. BRANCA, C. GRIGGIO e altri, Firenze, Olschki, 1982, pp. 19-43.

rant'anni, la posizione indubbiamente periferica della città in rapporto ai grandi centri culturali del continente e la frammentaria documentazione trasmessa hanno fatto sì che alcuni nodi restino da sciogliere e rimangano ancora diverse zone d'ombra e questioni aperte².

L'interrogativo da cui pare opportuno prendere le mosse è se negli anni del pittore Antonello (1430-1479) esistesse a Messina una cultura umanistica³. Senza avere la presunzione

² Frutto di una rinnovata impostazione storiografica, oltre alla collettiva *Storia della Sicilia* in 10 vol., diretta da R. ROMEO, Palermo, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1979-81 (per il periodo in oggetto soprattutto i vol. III, IV, VI), si vedano almeno C. TRASELLI, *Siciliani tra Quattrocento e Cinquecento*, prefazione di R. ROMEO, Messina, Intilla editore, 1981; ID., *Da Ferdinando il Cattolico a Carlo V. L'esperienza siciliana 1475-1525*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1982, 2 vol.; H. BRESC, *Un monde méditerranéen: économie et société en Sicile 1300-1450*, Roma - Palermo, École française de Rome e Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, 1986, 2 vol.; V. D'ALESSANDRO, *La Sicilia dal Vespro a Ferdinando il Cattolico*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, vol. XVI, Torino, Utet, 1989, pp. 1-95; G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, ivi, pp. 97-261; S. TRAMONTANA, *Il mezzogiorno medievale. Normanni, svevi, angioini, aragonesi nei secoli XI-XV*, Roma, Carocci, 2013; S. BOTTARI, *Città, mutamento sociale e cultura del Rinascimento in Sicilia tra Quattrocento e Cinquecento: il caso di Messina*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*. Catalogo della mostra (Taormina, 29 dicembre 2015- 1 maggio 2016), a cura di G. MUSOLINO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 29-38.

³ Un quadro generale sulla Sicilia nel catalogo della mostra antonelliana (Messina, 20 febbraio - 7 marzo 1982) *La cultura in Sicilia nel Quattrocento*, Roma, De Luca editore, 1982; della letteratura volgare si è occupato F. BRUNI, *La cultura e la prosa volgare nel '300 e nel '400*, in *Storia della Sicilia*, vol. IV, Palermo 1980, pp. 179-279 (la sezione relativa al '400 comincia a p. 238). Per la città di Messina, oltre alla disamina di G. LIPARI, *Per una storia della cultura letteraria a Messina (dagli Svevi alla rivolta antispagnola del 1674-78)*, «Archivio storico messinese», XXXIII (1982), pp. 65-187 (in part. pp. 99-131) e a una sezione del volume di G. SANTANGELO, *Letteratura in Sicilia da Federico II a Pirandello*, Palermo, Flaccovio Editore, 1986,

di risolvere qui tale questione, credo sia importante evidenziare i molteplici chiaroscuri che caratterizzano gli anni di Antonello (e quelli immediatamente prima e immediatamente dopo) attraverso una complessiva ricognizione dei dati scientifici finora raccolti, che metta a frutto anche i risultati di miei precedenti contributi sull'umanesimo isolano⁴.

Del *milieu* culturale della città dello Stretto in quegli anni si sono occupati specialisti di diverse discipline, forse in realtà più storici, studiosi di diritto e critici dell'arte piuttosto che filologi e storici della letteratura, e i quadri che sono emersi hanno di fatto assunto connotati piuttosto rigidi se non addirittura contrapposti. Nel rispondere alle precipue domande sull'esistenza di una scuola pittorica messinese al momento in cui appare Antonello e dalla quale egli potesse prendere le

pp. 33-42, si legga M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, I, *La Sicilia sotto Ferrante Gonzaga 1535-1546*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 10-12. Un taglio socio-politico ed economico, ma con riferimenti specifici a Messina e al clima in cui opera Antonello, presenta il saggio di C. TRASELLI, *Sulla economia siciliana del Quattrocento*, «Archivio storico messinese», XXXIII (1982), pp. 5-29; vd. pure lo studio di S. BOTTARI, *Messina tra Umanesimo e Rinascimento. Il "caso" Antonello, la cultura, le élites politiche, le attività produttive*, *Postfazione* di G. GIARRIZZO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.

⁴ A. TRAMONTANA, *In Sicilia a scuola con Persio. Le lezioni dell'umanista Tommaso Schifaldo*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000; *Nelle scuole siciliane di Tommaso Schifaldo*, in *I classici e l'Università umanistica*, Pavia, 22-24 novembre 2001, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 673-92; *Polemiche linguistiche in Sicilia tra Nicolò Valla e Lucio Cristoforo Scobar*, in *Classico e moderno. Scritti in memoria di Antonio Mazzaarino*, a cura di G. RANDO e M. G. ADAMO, Reggio Calabria, Falzea editore, 2011, pp. 479-503; *L'eredità di Costantino Lascari a Messina nel primo '500*, in «*In nobili civitate Messanae*». *Contributi alla storia dell'editoria e della circolazione del libro antico in Sicilia*, Seminario di studi, Montalbano Elicona, 27-28 maggio 2011, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2013, pp. 121-63 e, in corso di stampa, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine» di Bernardino Rizzi*.

mosse, e soprattutto sulla capacità degli apparati culturali della città del Faro, una volta conclamata la genialità dell'artista anche al di là dello Stretto, di prendere coscienza dell'eccezionalità della sua opera, la storiografia si è divisa. Secondo una linea di ricerca erano assai angusti i contributi che la comunità di artisti peloritani poteva trasmettere al giovane Antonello e inadeguati gli strumenti di cui la compagine cittadina del suo tempo disponeva per comprendere tale ingegno, sia in vita che da morto⁵. Altri studiosi, invece, asseriscono che di certo non mancavano a Messina modelli artistici significativi e dunque utili alla formazione di Antonello; in ogni caso con l'artista peloritano si assiste alla *renascentia* della città e anzi il pittore costituisce proprio la cartina tornasole di quell'epoca⁶.

In Sicilia il momento storico che coincide con l'età antonelliana è delicatissimo. L'invasione dei Martini stronca in maniera traumatica la feudalità siciliana e va definendo una nuova classe dirigente costituita in prevalenza da signori pro-

⁵ È la linea sostenuta da R. LONGHI, *Frammento siciliano*, «Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura», XLVII, 4 (1953), pp. 3-44 (soprattutto pp. 20-21; 37), da S. TRAMONTANA, *Antonello e la sua città*, Palermo, Sellerio, 1981 e da F. CAMPAGNA CICALA, *Quattrocento a Messina: l'ambiente e la cultura artistica al tempo di Antonello*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia*, pp. 123-68 (alle pp. 139-41; 145-49). Di una «città dei poveri» a proposito della Messina quattrocentesca scrive E. PISPISA, *Messina Medievale*, Galatina, Congedo editore, 1996, p. 86, che tuttavia nel più recente saggio *Il messinese Antonello*, in *Antonello a Messina*, a cura di G. MOLONIA, Messina, Edizioni Di Nicolò, 2006, pp. 37-46, ne sottolinea certa vivacità culturale rispetto alle altre città siciliane, grazie soprattutto ai contatti con Napoli e alle attività commerciali con Venezia e con le Fiandre, determinanti anche per la diffusione dell'arte fiamminga.

⁶ L'espressione, che si ricollega a GIARRIZZO, *La Sicilia*, pp. 116-17, è di BOTTARI, *Messina tra Umanesimo e Rinascimento*, p. 22; ma si legga per intero l'argomentazione dello studioso alle pp. 17-41. Una singolare condizione di sviluppo messinese tra XV e XVI secolo in rapporto agli altri centri urbani dell'isola scorge TRASELLI, *Da Ferdinando il Cattolico a Carlo V*, pp. 12-15.

venienti dall'Aragona e dalla Catalogna, ma pure da ceti locali emergenti grazie al denaro accumulato: nell'isola, dunque, il passaggio dal Medioevo al Rinascimento coincide con la progressiva trasformazione del Regno in Vicereame (1415)⁷. Il processo tuttavia appare tutt'altro che indolore e a Messina, in particolare, intorno alla metà del secolo XV si coagulano preoccupanti tensioni sociali, non di rado destinate a risolversi in vere e proprie rivolte. Il progressivo depauperamento delle risorse economiche, infatti, riconducibile a ricorrenti carestie, pestilenze e terremoti, ma pure ai contraccolpi seguiti alla caduta di Costantinopoli, accentua sempre più la distanza tra le classi sociali, creando terreno fertile per insidiosi e diffusi malumori. È del resto naturale che in condizioni di dissesto finanziario i *populares*, cioè gli artigiani e i professionisti delle arti liberali, percepiscano sempre più come iniqui e illegittimi i saldi privilegi dei *nobiles*, ceto dirigente costituito da aristocratici, ma pure da feudatari, alti funzionari e prelati. Sicché alla morte di Alfonso il Magnanimo, nel 1458, si rompono definitivamente gli apparenti equilibri e gli anni seguenti, almeno fino al 1466, sono investiti da feroci lotte di classe, culminanti con il fallimentare moto popolare del 1464, capeggiato dall'*artium et medicine doctor* Giovanni Mallone⁸.

⁷ F. GIUNTA, *Aragonesi e catalani nel Mediterraneo. I. Dal Regno al Vicereame in Sicilia*, Palermo, Manfredi editore, 1953 e S. TRAMONTANA, *Prefazione*, in C. TRASELLI, *La "Questione sociale" in Sicilia e la Rivolta di Messina del 1464*, Messina, Intilla editore, 1990, pp. X-XI.

⁸ Sulla situazione in Sicilia e a Messina a metà del '400 si rimanda a TRASELLI, *La "Questione sociale"* e a F. MARTINO, «*Messana nobilis Siciliae caput*». *Istituzioni municipali e gestione del potere in un emporio del Mediterraneo*, Roma, Il cigno - Galileo Galilei - edizioni di arte e scienza, 1994; un'analitica ricostruzione della vicenda che ebbe protagonista Mallone in C. M. RUGOLO, *Ceti sociali e lotta per il potere a Messina nel secolo XV. Il processo a Giovanni Mallone*, Messina, Società messinese di Storia Patria, 1990. Sul nesso tra siffatto complesso periodo storico e l'obiettivo ritardo della città sul versante culturale e artistico, rispetto alle regioni continentali,

Che fino a questo momento, in ogni caso, sia stata proprio l'*élite* nobiliare a dettare scelte e indirizzi culturali della comunità siciliana, assumendone le redini e diventandone arbitra, è fatto indiscusso. E anche Messina non fa eccezione. Difficilmente però si tratta di intellettuali: dai documenti parrebbe infatti che soprattutto le alte sfere del clero, i notai e i giudici padroneggiassero la scrittura e la lettura, mentre capitava che parecchi stratigoti (i rappresentanti del vicerè in città) non sapessero neppure apporre la firma sui documenti. Non stupisce, del resto, che l'interesse principale della classe dirigente fosse quello di assicurarsi salde competenze sul versante giuridico, sicché almeno in una prima fase sarà questa la linea culturale più battuta, come attestano ampiamente anche i risultati delle ricerche di Henri Bresc sugli inventari di libri, tanto più che proprio a Messina già nel 1330 era presente una scuola di diritto⁹.

In Sicilia già dalla metà del secolo XV, del resto, pure nello specifico ambito della cultura umanistica si coglie la singolare impronta "politica" dell'*élite* peloritana: forti infatti appaiono le implicazioni di carattere ideologico anche tra i letterati, che

interessanti considerazioni in CAMPAGNA CICALA, *Quattrocento a Messina*, pp. 136-38.

⁹ Sulla cultura prevalentemente giuridica del patriziato urbano messinese nel Quattrocento: G. FERRAÙ, *La vicenda culturale*, in *La cultura in Sicilia*, pp. 17-36: 18. Un'analisi delle caratteristiche del patrimonio librario circolante nell'isola in H. BRESC, *Les livres et la culture à Palerme sous Alphonse le Magnanime*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École française de Rome», LXXXI (1969), pp. 321-86; ID., *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971 e ID., *La diffusion du livre en Sicile à la fin du Moyen-Âge. Note complémentaire*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XII (1973), pp. 167-89. Infine notizie sulla scuola di diritto a Messina in V. DI GIOVANNI, *Notizie sull'insegnamento pubblico in Palermo e sulle provvisori concedute agli studenti dal Comune nei secoli XIV e XV*, «Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo», n.s., IX (1887), pp. 1-10: 3.

fanno proprio il mito della cosiddetta *pervetusta origo* della città dello Stretto. Anche attraverso l'avallo di documenti falsi, esso serviva di fatto a garantire, con il recupero dei presunti fasti della tradizione classica, il prestigio e i privilegi attuali. Tanti sono gli esempi di tale *habitus*, protrattosi nel secolo XVI, che si potrebbero qui citare. Tra tutti paradigmatico è il caso da me indagato del *De urbis Messanae pervetusta origine*, fortunato opuscolo del raffinato letterato messinese Bernardino Rizzo, pubblicato postumo nel 1526¹⁰. Vi si ripercorreva la storia della città, che «coeteras Siciliae civitates imperio et vetustate praecellit»¹¹, dalla fondazione ad opera di Orione alla concessione del famoso decreto di Appio Claudio, «quo civitas nobilis et caput regni declaratur», come si legge nel frontespizio della cinquecentina. Del resto anche il termine *mamertinus*, con cui Rizzo volle denominarsi nella *intitulatio* della sua *Monodia (de obitu Ioannis Aragonis)* [Messina, post 1-12-1497], scritta per la morte di Giovanni d'Aragona, intende ricondurre a quel felice momento della storia della città, cui appunto si lega la concessione del citato decreto di Appio Claudio¹².

¹⁰ TRAMONTANA, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine»*, dove, oltre a delineare il personaggio, si affronta la questione della *pervetusta origo* di Messina (fondata su un presunto decreto di Appio Claudio e con pervicacia sostenuta anche oltre il secolo XVI), intorno alla quale viene costruito l'opuscolo dell'umanista.

¹¹ *De urbis Messanae pervetusta origine et inde ad Appium Claudium consulem cum S.P.Q.R. decreto quo civitas nobilis et regni caput declaratur per magnificum Bernardum Rictium virum eruditissimum*, impressum in nobili civitate Messana per Petrutium Speram sub anno incarnationis dominicae die XXVI mensis Iulii MDXXVI, [A3]r. La stampa è conservata in esemplare unico a Palermo, Biblioteca Comunale (Esp. I B 68).

¹² Sulla *Monodia de obitu Ioannis Aragonis*: C. BIANCA, *Stampa cultura e società a Messina alla fine del Quattrocento*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1988, pp. 339-56 e TRAMONTANA, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine»*. Uguali intenti di propaganda politica ispirano pure

È l'avvio di una scuola pubblica di latino e di greco nel 1404 da parte di Martino il Giovane a costituire certamente il primo atto per un tentativo di rinascita culturale della città di Messina: testimonia il Panormita che lo stesso Alfonso il Magnanimo quando si trovava nella città dello Stretto non mancava di assistere alle lezioni di latino e poi offriva al maestro e ai discepoli una piccola merenda, intrattenendosi con loro mentre si disputava di filosofia¹³. Tra i diversi maestri delle scuole messinesi, la personalità di maggiore spessore operante presso questa scuola tra il 1460 e il 1469 fu senza dubbio il frate domenicano di Marsala Tommaso Schifaldo. Lo si ricorda soprattutto per i suoi commenti agli *auctores* (Persio, Ovidio, Orazio), da cui emerge un'attenzione più ai fatti retorico-grammaticali che ad un'esegesi di stampo ecdotico, ma egli fu pure autore di biografie di illustri domenicani di Sicilia e di un trattatello grammaticale¹⁴.

altri scritti coevi, tra cui la *Laus Messanae* di Angelo Callimaco siculo (BIANCA, *Stampa cultura e società*, p. 15 e TRAMONTANA, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine»*; l'operetta è pubblicata da A. DE STEFANO, *Il «De laudibus Messanae» di Angelo Callimaco Siculo*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», III, 1955, pp. 84-128), e certi versi e argomentazioni di Francesco Faraone e del suo allievo Marco Basilio Panclarenò: *Polemiche linguistiche e L'eredità di Costantino Lascari*.

¹³ «Ministrabat rex sua manu praeceptorum ipsi seu poma seu confectio-nes zaccarias. Condiscipulis vero, purpuratorum maxime post potionem, quaestio proponebatur ut plurimum philosophiae»: ANTHONII PANORMITAE *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum libri quatuor* [...], Basileae, per Ioannem Hervagium et Ioannem Erasmium Frobenium, 1538, p. 112. L'aggettivo mediolatino *zaccaria* deriva dal sostantivo classico *saccharum* / *saccharon* (in greco *σάκχαρον*); come spiega Plinio (*Nat. Hist.* 12, 32, 5) era propriamente un genere di miele estratto dalle canne in uso presso le popolazioni orientali. L'aneddoto è pure confluito in C. D. GALLO, *Apparato agli annali della città di Messina Capitale del Regno di Sicilia* [...], I, Messina, per Francesco Gaipa regio impressore, 1756, p. 79.

¹⁴ Su Schifaldo *magister* si veda p. 107, nota 4. Un aggiornamento anche bibliografico sul personaggio in A. TRAMONTANA, *Schifaldo, Tomma-*

Di gran lunga più complicata la situazione sul versante del greco: la scuola si trovava presso il monastero basiliano del SS. Salvatore dei Greci e l'intento di chi ne aveva sancito l'avvio era quello di rivitalizzare l'arcaica comunità basiliana da tempo in crisi. I primi decenni furono travagliati perché il livello culturale dei monaci era piuttosto mediocre; nel 1421 ne sottolinea il depauperamento linguistico lo stesso Alfonso, precisando come la loro ignoranza «della letteratura e della scienza greca» era tale che «comunemente si dice che molti di loro a stento sanno leggere, disporre e esercitare l'ufficio ecclesiastico»¹⁵. Gli stessi monaci, inoltre, poco e male retribuivano i maestri di greco, che spesso dovevano ricorrere a pubblici poteri per vedere riconosciuti i propri diritti¹⁶.

La presenza a Catania fin dal 1444 del *Siculorum Gymnasium Siciliae Studium Generale*, cioè dell'università, non aiutò del resto Messina a svilupparsi, e anzi la pose in una obiettiva condizione di subordinazione¹⁷: numerosissime nell'arco di tutto il secolo (e anche del successivo) furono le richieste, con per-

so, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 478-80.

¹⁵ «Actendentes ignorantiam licterature et scientie grece, que in abatibus et monacis grecis existit, ita quod comuniter fertur quod multi eorum vix officium ecclesiasticum sciant legere, ordinare ac declarare [...]» (L. PERRONI GRANDE, *La scuola di greco a Messina prima di Costantino La-scari. Notizie e documenti da servire per la storia della cultura in Sicilia nel secolo XV*, Palermo, Scuola tip. Boccone del Povero, 1911, pp. 61-63: 61); vd. pure S. TRAMONTANA, *Scuola e cultura nella Sicilia trecentesca*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LIX- LX (1964-1965), pp. 5-28: 9-11.

¹⁶ S. TRAMONTANA, *Scuole, maestri, allievi*, in *La cultura in Sicilia*, p. 52.

¹⁷ Sullo *Studium* catanese oltre R. SABBADINI, *Storia documentata della R. Università di Catania. Parte prima: l'Università di Catania nel sec. XV*, Catania, C. Galàtola, 1898 (con l'*Appendice* a cura di M. CATALANO-TIRRITO, Catania, Di Mattei & C., 1913), vd. pure BRUNI, *La cultura e la prosa volgare*, p. 241. TRAMONTANA, *Scuole, maestri, allievi*, pp. 46-48, sottolinea la scarsa incisività che tale istituzione esercitò per la crescita culturale della città e, in generale, dell'isola.

vicacia naturalmente osteggiate da Catania, per ottenere uno *Studium* cittadino, che si riuscì ad avviare solo nel 1548, con una bolla di Paolo III. E tuttavia si sarebbe dovuto aspettare il 1597 perché l'università messinese ottenesse un assetto definitivo: finalmente affrancatosi dall'ingombrante controllo politico da parte dei gesuiti, l'ateneo della città dello Stretto poté a quel punto avviare un suo autonomo itinerario formativo¹⁸.

A lungo si è infatti parlato anche per il Quattrocento messinese di un fenomeno oggi di straordinaria attualità: una sorta di emigrazione intellettuale che difficilmente si risolveva, per chi si era allontanato dall'isola, in un ritorno in patria: è il caso di Antonio Beccadelli, il Panormita, a lungo a Napoli presso la corte di Alfonso il Magnanimo, al quale dedicò opere encomiastiche, come il *De dictis et factis Alphonsi regis*, e che lo ricambiò regalandogli il castello palermitano della Zisa¹⁹, o di due altri umanisti, entrambi originari di Noto: Giovanni Aurispa e Antonio Cassarino²⁰. E quando anche un ritorno in

¹⁸ Un breve *excursus* sulla storia della nascita dell'università di Messina in BOTTARI, *Messina tra Umanesimo e Rinascimento*, pp. 53-56.

¹⁹ Un denso profilo sul Beccadelli, oltre alla voce di G. RESTA, *Beccadelli, Antonio, detto il Panormita*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1970, pp. 400-06, in G. VILLANI, *L'Umanesimo napoletano*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 717-21 e, per la bibliografia, p. 760.

²⁰ Il fenomeno è stato studiato da P. VERRUA, *Umanisti ed altri «studiosi viri» italiani e stranieri di qua e di là dalle Alpi e dal mare*, Genève, Olschki, 1924, pp. 13-36; ulteriore bibliografia in FERRAÙ, *La vicenda culturale*, p. 35, nota 8. Un inquadramento generale su Aurispa in E. BIGI, *Aurispa, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1962, pp. 593-95; sulla sua biblioteca: A. FRANCESCHINI, *Giovanni Aurispa e la sua biblioteca: notizie e documenti*, Padova, Antenore, 1976. Un profilo di Cassarino in G. RESTA, *Cassarino, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1978, pp. 442-46; ma vd. pure ID., *Antonio*

patria c'era, come per Giovanni Marrassio, esso era segnato da un cambio di rotta esistenziale, da un progressivo incupimento della vena letteraria²¹, se non addirittura dal silenzio assoluto, come nel caso del poeta Caio Caloria Ponzio²².

Un'ottima bussola per comprendere i parametri culturali della Messina quattrocentesca è lo studio delle raccolte librerie. Non sembra che a quell'altezza ci fosse a Messina una vera e propria biblioteca pubblica, come avveniva per altre città, ma esistevano le biblioteche monastiche ed ecclesiastiche, ad esempio quella di S. Placido di Calonerò, del Capitolo del Duomo e del SS. Salvatore, finalizzate non solo a una fruizione interna. Va da sé che il patrimonio librario di tali biblioteche fosse prevalentemente di carattere religioso, per quanto per personali interessi del curatore o in seguito a donazioni potevano non mancare pure testi giuridici, letterari e scientifici²³; un ruolo non secondario giocavano poi le biblioteche

Cassarino e le sue traduzioni da Plutarco e Platone, «Italia medievale e umanistica», II (1959), pp. 207-83.

²¹ Dopo la stagione “continentale” Marrassio tornò infatti in Sicilia, ove visse malattie e lutti, dettagliatamente descritti nei suoi carmi: un profilo in A. TRAMONTANA, *Marrassio, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata Treccani, 2008, pp. 706-11; e EAD., *Un inedito epigramma di Giovanni Marrassio per Girolamo Forti*, «Studi medievali e umanistici», V-VI (2007-08), pp. 105-23.

²² Dopo la permanenza in diversi centri umanistici della penisola, tornato in Sicilia, la sua vena poetica sparì al punto che «il Giannetti, a nome degli amici [veneziani], inviò al poeta uno scherzoso epigramma (Bibl. Marciana, *Cod. Lat.*, XII 210, c. 26v) per rimproverargli la pigrizia epistolare»: E. PISPISA, *Caloria, Caio, detto Ponzio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1973, pp. 809-11.

²³ I testi di diritto risultavano utili alla buona amministrazione dei beni della chiesa o del monastero, ma capitava che ci fossero pure grammatiche, se la biblioteca funzionava anche come scuola, o classici se essa veniva frequentata come luogo di studio: F. CHILLEMI, *Messina nel Quattrocento. Il problema dell'ambiente culturale di Antonello*, in *Antonello a Messina*, pp. 90-91.

annesse alle chiese, come quella di S. Giovanni Battista di Gerusalemme (ora Chiesa di S. Giovanni Decollato), finalizzata per lo più all'attività liturgica²⁴. E sul versante delle biblioteche private, grazie ai già ricordati studi sugli inventari di Henri Bresc, sappiamo che a Messina erano presenti soprattutto biblioteche professionali, in cui alla cultura giuridica di base però si agganciavano spesso pure libri propriamente umanistici: quindi certamente testi di legge, ma pure latini, greci, scientifici, di letteratura volgare. La situazione nel resto dell'isola non differiva molto: se è vero che una biblioteca privata siciliana del tempo già degna di rispetto poteva contare una ventina di volumi all'incirca, non mancarono tuttavia esempi di raccolte librerie più consistenti, come quella del palermitano Olivo Sottile, che con i suoi cento codici, anche per la tipologia dei testi presenti, per lo più in volgare toscano trecentesco (e mai in lingua siciliana), attesta un evidente processo di rinnovamento culturale ma pure linguistico²⁵.

E a proposito del volgare va registrato un lungo travaglio che, avviato già nel Trecento, avrà una complicata gestazione destinata a durare fino al '500. Si assiste infatti a una sorta di competizione negli atti pubblici e nei testi letterari in un primo tempo tra volgare siciliano e latino; all'interno di questa bipolarità si inserirà poi pure il volgare toscano, il cui ruolo, come le scelte librerie di Olivo sembrano preannunciare, sarà via via più determinante, anche per la sempre più massiccia penetrazione di stampe dal centro-settentrione della penisola. E tuttavia questo percorso, destinato a condurre naturalmente verso una *koinè* ibrida, a partire dagli anni '20-'30 del Cinquecento subirà ancora una singolare e interessantissima battuta

²⁴ Sulle biblioteche religiose in Sicilia: G. BOTTARI, *Le antiche biblioteche delle comunità religiose siciliane*, Messina, Tip. Zona, 1972.

²⁵ G. CUSIMANO, *Biblioteche pubbliche e private*, in *La cultura in Sicilia*, pp. 57-72.

d'arresto, per mano del letterato Claudio Mario Arezzo che rivendicherà, nell'ambito di una "Accademia messinese", la tradizione linguistica isolana, avviando una crociata, ovviamente perdente, contro il modello di Bembo²⁶.

Questa situazione, come si vede abbastanza chiaroscurale, è soggetta a un processo di accelerazione a partire dalla fine degli anni '60 del Quattrocento, certo in concomitanza con due nuovi fattori: l'arrivo di Costantino Lascari nella città del Faro alla guida della scuola di greco e l'introduzione della stampa a caratteri mobili.

Il dotto bizantino, emigrato dall'Oriente dopo l'instaurarsi dell'impero ottomano, aveva già avuto diverse esperienze come maestro di greco in Italia prima di approdare a Messina nel 1468, grazie all'intervento del cardinale Bessarione, per fermarvisi, quasi senza interruzioni, fino alla morte, nel 1501²⁷. Giunto nella città dello Stretto, dà un notevole impulso alla sonnolenta scuola basiliana della città: stabilisce come fulcro della sua attività la già menzionata biblioteca del SS. Salvatore, risveglia la tradizione greca, rimettendo in circolazione gli *auctores*, avvia una scuola di copisti. Mette insieme, inoltre, una – per i tempi e per l'ambiente – notevole collezione libraria di testi vergati da lui stesso e dagli allievi, oppure reperiti sul posto, che alla sua morte verrà inglobata nella biblioteca

²⁶ Le sue *Osservantii dila lingua siciliana*, pubblicate assieme alle *Canzoni inlo proprio idioma* nel 1543, sono infatti una sorta di grammatica di un volgare "non toscano": TRAMONTANA, *L'eredità di Costantino Lascari*, pp. 139-42.

²⁷ Sulla data di arrivo nella città siciliana: T. MARTÍNEZ MANZANO, *Constantino Láscaris. Semblanza de un humanista bizantino*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1998, p. 17. Un aggiornamento anche bibliografico sull'umanista bizantino in TRAMONTANA, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine», passim*.

del Capitolo del Duomo²⁸. Qui rimarrà custodita fino alla repressione e alle spoliazioni seguite alla rivolta antispagnola, quando nel 1679 tutti i volumi furono traslati a Madrid, dove oggi sono conservati.

Se è un dato di fatto dunque che, al di là di due viaggi a Napoli, egli rimase sempre a Messina, rifiutando anzi proposte alternative, come quella che nel 1488 gli dava l'opportunità di tornare a Milano²⁹, il rapporto di Lascari con la città siciliana non fu tuttavia sempre idilliaco. Soprattutto il primo periodo dovette essere, al contrario, piuttosto difficile: i documenti attestano che più volte il viceré fu costretto a sollecitare i vari monasteri a pagare al bizantino lo stipendio dovuto e fino al 1497 sappiamo di esplicite lagnanze del maestro sempre in relazione allo stesso motivo³⁰. A comprova resta pure una lettera spedita all'amico Giovanni Pardo, da cui traspare la forte amarezza per l'ingrato trattamento subito³¹.

È fatto indiscutibile, di contro, che Lascari instauri sicuramente molto presto ottimi rapporti con il patriziato messinese, se si fa egli stesso divulgatore di quelle glorie municipalistiche della città, tese a giustificare – si è detto – su parametri eziologici e storici il prestigio e la preminenza di Messina sulle altre *urbes* siciliane³². Non va escluso, pertanto, che anche l'essere

²⁸ Sono documentati, tra gli altri, un'*Iliade*, un'*Odissea*, un Esiodo, confluiti in cattedrale grazie alla donazione di Ludovico Saccano: CUSIMANO, *Biblioteche pubbliche*, p. 71.

²⁹ MARTÍNEZ MANZANO, *Constantino Láscaris*, pp. 19-20; nella città lombarda era stato circa trent'anni prima pubblico insegnante di greco e precettore di Ippolita Sforza: *ivi*, p. 9.

³⁰ TRAMONTANA, *Scuole, maestri, allievi*, p. 52.

³¹ E. LEGRAND, *Bibliographie hellénique [...]*, I, Paris, Ernest Leroux editeur, 1885, pp. LXXIX-LXXXI.

³² Sulla propensione lascariana a falsificazioni storiografiche interessanti osservazioni in N. RODOLICO, *Il municipalismo nella storiografia siciliana*, in *Saggi di storia medievale e moderna*, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 299-316: 306-07; vd. pure LIPARI, *Per una storia della cultura letteraria*, pp. 110-11 e

vezzeggiato dalla classe dirigente, che certo gli garantiva fama pure nel continente, abbia influito sulla scelta di rimanere tanti anni nella città dello Stretto.

Preme sottolineare a questo punto come a lungo un insistito confronto con figure di intellettuali greci coevi operanti in continente, quali il Gaza, l'Argiropulo, lo stesso Bessarione, abbia nuociuto al Lascari, per troppo tempo giudicato uomo di grammatica e di scuola più che dotto in senso proprio³³. In realtà da studi recenti emerge il profilo di un umanista bizantino poliedrico, la cui pubblica attività didattica costituisce solo un aspetto del suo composito programma culturale, che si delinea con ampiezza anche attraverso la sua biblioteca privata. I circa 150 codici greci a lui attualmente riconducibili denunciano infatti forti interessi nell'ambito della storia, dell'astrologia, della musica, della matematica, delle scienze iniziatiche di matrice neoplatonica e di quelle iatrosofiche³⁴.

E che il suo magistero abbia lasciato traccia è d'altronde attestato dal nome di alcuni suoi allievi illustri, venuti nella nostra città dal continente proprio per seguire le sue lezioni: il caso più noto è certo quello di Pietro Bembo che soggiornò a Messina dal maggio 1492 al 1494, ma pure dopo essere tornato a Venezia, e dopo la morte del maestro bizantino, mantenne rapporti epistolari con famiglie messinesi, come quella dei

FERRAÙ, *La vicenda culturale*, pp. 28-30. Nelle sue *Vitae illustrium philosophorum Siculorum et Calabrorum* compaiono ad esempio Orfeo, definito «camarinensis» (cioè nato a Santa Croce Camerina, in provincia di Ragusa), e il poeta greco Focilide, che da μιλῆσιος diviene addirittura «milacinus», ossia originario di Milazzo: A. COHEN-SKALLI, *Les «Vitae Siculorum et Calabrorum» de Constantin Lascaris: le texte et ses sources*, «Revue d'histoire des textes», n.s., XI (2016), pp. 135-62: 150 e 152.

³³ È questa la prospettiva di FERRAÙ, *La vicenda culturale*, p. 28.

³⁴ Un elenco dei manoscritti autografi del bizantino in MARTÍNEZ MANZANO, *Constantino Láscaris*, pp. 31-48, che indaga pure i vari campi del sapere da lui coltivati.

Faraone, e con lo stesso Francesco Maurolico³⁵. A quello di Bembo può aggiungersi il nome di Angelo Gabrieli con cui egli affrontò il viaggio e poi di Lucio Cristoforo Scobar e di Urbano Bolzanio, intellettuali però per lo più destinati a lasciare Messina, una volta terminato l'apprendistato presso Lascari³⁶. C'è tuttavia un gruppo di dotti locali, in buona parte provenienti proprio dall'*entourage* costituito dagli allievi di Lascari, futura classe dirigente della città, che si adopererà a continuare il percorso avviato dal maestro greco. Penso per esempio al copista e poeta Francesco Giannelli³⁷, al già menzionato Bernardino Rizzo, al nobile Ludovico Saccano, esperto di greco ma pure millantatore di glorie cittadine e familiari³⁸, a Francesco Faraone, umanista – quest'ultimo – a

³⁵ Si veda a proposito R. MOSCHEO, *Fermenti religiosi e vita scientifica a Messina nel XVI secolo*, in *Sciences et religions de Copernic à Galilée (1540-1610)*. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, en collaboration avec l'École nationale des chartes et l'Istituto italiano per gli studi filosofici, avec la participation de l'Università di Napoli «Federico II» (Rome, 12-14 décembre 1996), Roma, École française de Rome, 1999, pp. 295-349; ID., *Francesco Maurolico tra Rinascimento e scienza galileiana. Materiali e ricerche*, Messina, Società messinese di Storia Patria, 1988 e TRAMONTANA, *L'eredità di Costantino Lascari*, pp. 121-25.

³⁶ Sull'intellettuale spagnolo e la polemica che intraprese con gli umanisti Giovanni Faraone e Nicolò Valla: TRAMONTANA, *Polemiche linguistiche*. Tra i contributi più recenti su Urbano Bolzanio, autore della prima grammatica greca interamente in latino (Venezia 1497-98), P. SCAPECCHI, *Vecchi e nuovi appunti su Frate Urbano*, in *Umanisti bellunesi tra Quattro e Cinquecento*. Atti del Convegno di Belluno (5 novembre 1999), a cura di P. PELLEGRINI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 107-18 e A. ROLLO, *La grammatica greca di Urbano Bolzanio*, ivi, pp. 177-209.

³⁷ Autore, tra l'altro, di una lunga *Sylva* studiata da P. MEGNA, *Per l'ambiente del Lascari a Messina: una «Sylva» di Francesco Giannelli*, «Studi umanistici», IV-V (1993-94), pp. 307-47.

³⁸ FERRAÙ, *La vicenda culturale*, p. 30; dell'umanista si è occupata di recente G. ALBANESE, *Lo storico Ludovico Saccano e la sua biblioteca: umanesimo meridionale e ritorno dei classici*, in *Il ritorno dei classici nell'Umanesimo. Studi in*

lungo maestro a Messina, le cui *Institutiones grammaticae* saranno destinate ad ampia fortuna e verranno utilizzate anche nei secoli successivi dalle scuole gesuitiche³⁹. Ed altri ancora si potrebbero citare, come Angelo Callimaco, Carlo Curro, Giovan Pietro Appulo⁴⁰.

L'altro elemento che contribuisce a far decollare la città, rendendola almeno fino alle soglie del Cinquecento di sicuro la più vivace tra le città siciliane sotto il profilo culturale, è l'introduzione della stampa⁴¹. Se già nel 1478 la città dello Stretto è pronta ad avviare un'impresa commerciale dai risvolti organizzativi certo non semplici (bisognava provvedere – sottolinea Concetta Bianca⁴² – al reperimento dei torchi, della carta, del tipografo, di operai qualificati, di finanziamenti iniziali e al contempo era necessario poter contare su un mercato librario, almeno locale, di una certa consistenza), è soprattutto grazie alla presenza di una classe dirigente in cui cultura giuridica e cultura umanistica sono giunte a una matura fusione, e presso la quale un ruolo giocarono sicuramente i già sottolineati interessi ideologici e municipalistici, tesi a diffondere il mito della *pervetusta origo* di Messina. E questo, si consideri, avveniva in una città che non era ancora sede universitaria, com'era invece la vicina Catania.

È quindi doppiamente significativo che quell'«impressor Henricus nomine» di cui parlano i documenti, tipografo tede-

memoria di Gianvito Resta, a cura di G. ALBANESE, C. CIOCIOLA, M. CORTESI e C. VILLA, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 3-53.

³⁹ Per un aggiornamento sul personaggio: TRAMONTANA, *Polemiche linguistiche* e EAD., *L'eredità di Costantino Lasconi*.

⁴⁰ Un profilo di questi ed altri umanisti messinesi in LIPARI, *Per una storia della cultura letteraria*, p. 112 ss.

⁴¹ Si rimanda all'importante lavoro di BIANCA, *Stampa cultura e società*, che fa seguire a un'ampia introduzione, volta a delineare le condizioni che resero possibile la nascita della stampa nella città del Faro, la disamina dei ventitré incunabuli messinesi oggi consultabili.

⁴² Ivi, pp. 18-19.

sco venuto in Sicilia nel 1471 in cerca di fortuna (probabilmente da identificare con il primo tipografo messinese Enrico Alding), dopo un primo tentativo fallito, avviato proprio a Catania, probabilmente scelta appunto perché sede di università, abbia poi optato per Messina, cui giovava anche la felice posizione geografica, favorevole per lo smercio dei libri⁴³. Anche in questa occasione si deve ipotizzare l'intervento delle autorità cittadine, che sicuramente garantirono copertura finanziaria all'Alding. E non c'è dubbio che pure nella definizione delle scelte editoriali l'*élite* peloritana abbia fatto sentire il proprio peso.

I ventitré incunabuli giunti fino a noi vengono divisi dalla Bianca in quattro ambiti tematici. Il primo, su cui ci si è già soffermati, è relativo a libri stampati a fini ideologici: non a caso formula ricorrente nel *colophon* di tali edizioni era: «In nobili civitate Messanae»⁴⁴; il secondo gruppo comprende testi editi in occasione di manifestazioni e cerimonie cittadine; il terzo concerne libri pubblicati in funzione dell'insegnamento, quindi di argomento giuridico o grammaticale, ma anche classici latini; infine nell'ultima sezione rientrano edizioni in volgare, rivolte a un pubblico di livello medio, e per questo destinate a consumo e fruizione più rapidi⁴⁵.

È pressoché assente la produzione di testi specialistici (libri di teologia, scienze, filosofia), che potevano reggere la concorrenza solo in centri provvisti di università; anche la pur ampia circolazione di testi giuridici proveniva da torchi non

⁴³ Dopo l'esperienza catanese, tra il 1476 e il 1478 esercitò la sua attività tipografica a Napoli: *ivi*, p. 21.

⁴⁴ La stampa di tali testi (come la *Protesta dei messinesi*, databile al 1478) diventava per la classe dirigente strumento per sancire la superiorità di Messina sulle altre città siciliane, in base a presunti decreti antichi: si veda a proposito quanto già detto *supra*, pp. 110-11 e TRAMONTANA, *Il «De urbis Messanae pervetusta origine»*.

⁴⁵ BIANCA, *Stampa cultura e società*, pp. 21-26.

messinesi, così come, malgrado l'indubbia tradizione legata al monastero basiliano e alla scuola, nella città del Faro mancavano tipografie fornite di caratteri greci: Lascari stesso, infatti, inviava i propri volumi a specializzati centri veneziani⁴⁶.

Per quanto eterogeneo e pur sempre con connotati municipalistici appaia – si è visto fin qui – il panorama culturale della Messina quattrocentesca, è comunque un dato di fatto che, soprattutto a partire dall'ultimo trentennio del secolo, si assiste a una curva ascendente di sviluppo tale da indurre Aldo Manuzio, all'inizio del secolo XVI, nella prefazione alla sua edizione della grammatica del Lascari, a parlare di Messina come di una “seconda Atene per gli studiosi di lettere greche”⁴⁷.

Torniamo adesso, per tentare di chiudere il cerchio, al quesito iniziale, ma riproponiamolo in altri termini: in che misura Antonello assorbe l'inquieto e un po' contraddittorio *milieu* culturale che connota la città del Faro a metà del XV secolo?

Il pittore, formatosi fuori dalla sua città⁴⁸, opera in essa

⁴⁶ Ivi, pp. 35-37.

⁴⁷ Si legge infatti nella dedica ad Angelo Gabrieli: «[...] erat enim eo tempore Messana studiosis literarum graecarum Athenae alterae propter Constantinum»: Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, intr. di C. DIONISOTTI, testo latino con traduzione e note a cura di G. ORLANDI, I, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1975, p. 37; si veda pure TRAMONTANA, *L'eredità di Costantino Lascari*, p. 122.

⁴⁸ Sembra ormai condivisa la tesi che vuole il giovane Antonello apprendista a Napoli presso la bottega di Colantonio. Al denso profilo del pittore messinese nella voce curata da F. SRICCHIA SANTORO, *De Antonello, Antonello (Antonello da Messina)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1987, pp. 309-15, si aggiungano tra gli studi più recenti almeno: EAD., *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986; TRAMONTANA, *Antonello; Antonello da Messina, l'opera completa*. Catalogo della mostra (Roma, 18 marzo-25 giugno 2006), a cura di M. LUCCO, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006; T. PUGLIATTI, *Antonello da Messina. Rigore ed emozione*, Palermo, Edizioni d'Arte Kalós, 2008; M. LUCCO, *Antonello da Messina*, Milano, 24 Ore Cultura, 2011; *Antonello da Messina*. Catalogo della mostra (Rovere-

proprio negli anni in cui Messina, alla ricerca di un nuovo equilibrio dopo la fine dell'indipendenza, vive un incremento delle attività mercantili e della circolazione di denaro⁴⁹. Appannaggio della classe patrizia, che – si è detto – difende con tenacia i propri privilegi di fronte alle richieste dei *populares* di una maggiore giustizia sociale, siffatta crescita economica si accompagna a una maggiore sensibilità verso le rappresentazioni estrinseche del potere: monumenti, oggetti di lusso, opere d'arte cominciano ad arrivare in città attraverso i sempre più assidui traffici commerciali e ad abbellire le dimore private e l'intero paesaggio urbano⁵⁰. La città dello Stretto dunque avrà avuto senz'altro a metà del Quattrocento un suo ruolo nella circolazione di artisti e nello scambio di oggetti d'arte,

to, Museo d'arte moderna e contemporanea, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014), a cura di F. BOLOGNA e F. DE MELIS, Milano, Electa, 2013; *Around Antonello da Messina. Reintegrating Quattrocento Culture*. Proceedings of the international conference held at the Dutch University Institute for Art History (Florence, 19-20 October 2012), a cura di M. W. KWAKKELSTEIN e B. TALVACCHIA, Firenze, Centro Di, 2014; *Palazzo Ciampoli tra arte e storia*, F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello: i suoi mondi il suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017.

⁴⁹ La Sicilia perdeva definitivamente la sua autonomia in seguito al compromesso di Caspe del 1412, con cui, pur in assenza dei delegati di Sardegna e di Sicilia, si designava re d'Aragona e di Sicilia Ferdinando di Trastámara: TRAMONTANA, *Il mezzogiorno medievale*, pp. 131-36.

⁵⁰ Il rapporto tra sviluppo socio-economico, esercizio del potere e tessuto urbano della città di Messina nel Quattrocento è indagato da M. G. MILITI, *Vicende urbane e uso dello spazio a Messina nel secolo XV*, in *Antonello a Messina*, pp. 59-72 e da A. IOLI GIGANTE, *L'organizzazione dello spazio urbano e periurbano a Messina tra Quattro e Cinquecento*, ivi, pp. 73-78; ma il nesso tra tali fattori emerge con forza pure dalla lettura di TRAMONTANA, *Antonello*. Sulle variazioni subite dall'assetto urbano messinese tra XV e XVI secolo: BOTTARI, *Messina tra Umanesimo e Rinascimento*, pp. 74-83.

pur secondo parametri ancora lontani dai grandi e già consolidati centri umanistici del continente⁵¹.

In base alla pur scarsa documentazione in nostro possesso, può dirsi che Antonello, figlio d'arte (suo padre era scalpellino⁵²), appartenesse alla classe degli artigiani e la sua famiglia avesse a disposizione un piccolo patrimonio⁵³. Intorno al 1455, quando verisimilmente fece ritorno in città dopo l'apprendistato napoletano, aprì una sua bottega e, come attestano i documenti, acquisì il titolo di *discretus magister*, cioè artigiano «collocato nella sfera bassa del ceto medio»⁵⁴. Solo più tardi, agli inizi degli anni '70, Antonello appare nelle fonti come *honorabilis magister*, qualifica «di solito riservata ai notai, ai ricchi mercanti e a quanti, senza essere ancora inseriti nei ranghi del patriziato, godevano di prestigio e di solidità economica»⁵⁵. Sulla formazione culturale e spirituale del pittore, fino alla morte assai vicino all'Osservanza francescana, come attesta pure il suo testamento⁵⁶, il poco che si può ricostruire va ricavato dal materiale d'archivio superstite e dalle sue stes-

⁵¹ Si veda il già menzionato PISPISA, *Il messinese Antonello*, pp. 37-46.

⁵² Sulla figura del *magister maczonus* (o *mazonus*) nella Messina del '400: TRAMONTANA, *Antonello*, pp. 63-64.

⁵³ Una ricostruzione della fisionomia sociale e culturale della famiglia di Antonello *ivi*, p. 76 ss.

⁵⁴ PISPISA, *Il messinese Antonello*, p. 44.

⁵⁵ TRAMONTANA, *Antonello*, p. 106; vd. pure PISPISA, *Il messinese Antonello*, p. 45.

⁵⁶ Da esso, scoperto da Gaetano La Corte Cailler nel 1903 e pubblicato la prima volta da G. DI MARZO, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina con 25 documenti*, Messina, Libreria editrice Trimarchi, 1905, doc. XVII, pp. 124-35 (sulla polemica tra i due studiosi relativa alla «primogenitura dell'invenzione»: G. MOLONIA, *Gaetano La Corte Cailler: note biografiche*, «Archivio storico messinese», XXXII, 41, 1983, pp. 17-25), traspare pure certa insofferenza e addirittura una sorta di distacco manifesto nei confronti del clero messinese non osservante (DI MARZO, *Nuovi studi ed appunti*, pp. 130-31): TRAMONTANA, *Antonello*, pp. 88-89 e PISPISA, *Il messinese Antonello*, pp. 42-44.

se opere d'arte, comprese le firme e le datazioni ivi presenti. Sebbene sia abbastanza prevedibile, per estrazione sociale e per formazione familiare, la sua estraneità agli ambienti umanistici prettamente letterari e malgrado l'assenza di riferimenti a materiale librario, forse assegnato al figlio, nell'inventario di beni lasciati in eredità alla vedova del pittore⁵⁷, proprio dai quadri di Antonello traspare una discreta conoscenza di certa tipologia di libri. Se è vero, infatti, che dietro il linguaggio pittorico dell'artista ferve un'ormai consolidata tradizione europea, che con forza incide di certo sulle scelte figurative del maestro, qualche riflessione tuttavia può indurre la ricorrente presenza dell'oggetto libro (per lo più aperto e nell'atto di esser letto) nell'iconografia sacra antonelliana. Si pensi alle tavole dei «Dottori della Chiesa», un trittico smembrato custodito presso Palazzo Abatellis a Palermo, in cui Sant'Agostino [Fig. 1], San Gregorio Magno [Fig. 2] e San Girolamo [Fig. 3] vengono rappresentati con un volume in mano, i primi due intenti alla lettura, il terzo con il libro semichiuso quasi meditabondo su quanto appena letto; oppure si osservi nella «Pala di San Cassiano» [Fig. 4] la rappresentazione di San Nicola, che regge un raffinato libro chiuso con tre palle d'oro⁵⁸, e quella di San Domenico, intento a leggere un volume di pari eleganza, con le fibbie pendenti e due fogli appena sollevati. Anche il San Benedetto del «Polittico di San Gregorio» [Fig. 5] tiene un libro aperto, su cui sembra intravedersi addirittura la rigatura del foglio [Fig. 6]. Ma il libro, già dall'età medievale emblema

⁵⁷ L'ipotesi è di CHILLEMI, *Messina nel Quattrocento*, p. 91.

⁵⁸ È allusione alla *Praxis de tribus filiabus*, secondo cui il santo donò a tre fanciulle povere somme di denaro avvolte in un panno (simbolicamente rappresentate nell'iconografia da palle d'oro), tramandata da tre fonti (e versioni) diverse: una bizantina, riconducibile a Michele Archimandrita (VIII sec.), una sinaitica (di Anonimo, fra il VI e l'VIII sec. circa), una etiopica, presente nel Sinassario (X-XIII sec. circa).

della verginità⁵⁹, è un elemento costante pure nelle sue Madonne. Totalmente assorta nella lettura di un volume appare intanto la «Madonna di Baltimora» [Fig. 7], pur nel momento solenne in cui degli angeli stanno per posarle sul capo una corona, al pari dell'«Annunciazione di Siracusa» [Fig. 8], che contempla con serafica serenità il volume aperto sul leggio, in cui si scorgono rubricature. La «Vergine Annunziata» di Monaco [Fig. 9], invece, rivolge l'attenzione altrove, lontano dal libro (anche in questo caso poggiato aperto sul leggio); e ancor più distante e concentrato appare lo sguardo impenetrabile della «Vergine» di Palazzo Abatellis a Palermo [Fig. 10], mentre ritorna la rappresentazione di un volume dai fogli quasi in movimento e anche qui con rubricatura, collocato su leggio.

Sui libri dipinti nel celeberrimo «San Girolamo nello studio» [Fig. 11] molto si è scritto, sottolineando da più parti come l'ambiente in cui opera il santo non abbia più i precipui connotati di una biblioteca monastica, bensì risponda già alla concezione di uno studio umanistico, un ambiente di lavoro cioè in cui i libri vengono certo custoditi, ma pure consultati e studiati (non a caso molti sono aperti)⁶⁰. Nella singolare for-

⁵⁹ TRAMONTANA, *Antonello da Messina. Le immagini e la storia*, in *Antonello a Messina*, p. 36 e note, che precisa come tale simbologia fosse legata soprattutto al libro chiuso o appena dischiuso, ricorda a tal proposito l'«Annunciazione» di Giotto (Padova, Cappella degli Scrovegni), l'«Annunciazione» di Simone Martini (Firenze, Galleria degli Uffizi) e l'«Annunciazione» di Piero della Francesca (Arezzo, Chiesa di S. Francesco).

⁶⁰ Sottolinea però Vincenzo Fera (*Lo Studio del "San Girolamo" di Antonello*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», CXXVI-CXXVII, aprile-luglio 2007, pp. 105-14: 109), come, seppur «l'impianto e la concezione della libreria siano certamente umanistici», nessun elemento della ventina di libri raffigurati nella tavoletta (appunto il loro esiguo numero, la paginazione, le rubricature) possa ricondurre alla cultura profa-

ma e posizione della libreria, come pure nella composita distribuzione dei volumi tra banco e scaffali vanno già affiorando, infatti, i contorni di una società e cultura moderne, che proprio nell'incremento della produzione, della circolazione e del consumo librario riponeva una delle sue maggiori prerogative, come appunto stava accadendo a Messina, ineludibile punto di riferimento dell'universo pittorico di Antonello⁶¹.

Suggestiva a tal proposito l'analisi che Vincenzo Fera ha condotto sugli oggetti presenti nel quadro della National Gallery, sfrondandoli della pesante simbologia di cui sovente sono stati caricati⁶². E a proposito dei libri ivi rappresentati lo studioso ha sottolineato come senz'altro di manoscritti cartacei, e non pergamenei, debba trattarsi⁶³. Lo specchio di scrittura limpido e con margini puliti, cioè privi di postille, e l'assenza di miniature riflettono poi i caratteri dei libri poveri, destinati a uno studioso di umili origini, in relazione a precise

na: si tratta al contrario di libri religiosi sui quali il prelado fa esercizio di meditazione.

⁶¹ Si legga a questo proposito l'analisi di TRAMONTANA, *Antonello da Messina*, pp. 35-36.

⁶² Numerosi, anche tra i saggi più recenti, gli esempi di una lettura dell'opera "stratificata", come quella condotta da L. PUPPI, *Antonello da Messina. San Girolamo nello Studio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003 (poi riproposto, con revisione e correzioni, con il nuovo titolo *Il San Girolamo di Antonello. Esercizio di lettura di un ritratto "nascosto"*, in *San Girolamo nello studio. Antonello da Messina*, a cura di G. BARBERA, Napoli, Electa, 2006, pp. 21-30). Operazione, questa, sui cui rischi di autoreferenzialità avverte M. LUCCO, *San Girolamo nello studio*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, pp. 212-15, quando osserva come un «"ritratto nascosto" sia esattamente la negazione degli scopi e delle funzioni di un ritratto, creato per ricordare l'effigie e i meriti di un personaggio» (p. 214).

⁶³ Aspetti materiali percepibili attraverso la tavola dipinta (ad esempio il colore e la tenuta dei fogli, ma pure le rubriche e le stesse imperfezioni) vanno in questa direzione: FERA, *Lo Studio del "San Girolamo"*, pp. 109-11.

richieste della committenza oppure – si può azzardare – specchio di abitudini e inclinazioni dello stesso Antonello⁶⁴.

Una certa consuetudine con la scrittura documentano poi i cartigli presenti in alcuni suoi quadri: il pittore vi appone la firma in latino e pur trattandosi di una gotica bastarda, tipica appunto dei ceti artigiani, essa presenta un *ductus* elegante che lascia trapelare qualcosa sulla sua cultura. È d'altra parte indicativo il fatto che quando si firmava nei quadri, Antonello sostituiva al nome con cui è denominato negli atti notarili che lo riguardano (cioè «Antonius de Anthonio», o «Antonellus de Anthonio») quello grecizzante di «Antonellus messaneus»: scelta che ben riflette il senso di appartenenza del pittore alla sua città⁶⁵.

Pur viaggiando spesso per la Sicilia, ma anche nei centri più vivaci della penisola (Napoli, Venezia, forse Milano), il legame di Antonello con Messina resta indissolubile. E ciò avviene non certo – si è detto – perché la città dello Stretto offra più stimoli dei grandi centri umanistici del continente; e non solo per motivi economici: per quanto numerose, soprattutto negli anni della maturità, le committenze da parte del patriziato locale e delle potenti gerarchie ecclesiastiche mai potevano eguagliare eventuali introiti provenienti dalle corti italiane⁶⁶. Il fortissimo legame del pittore con la sua città appare piuttosto di natura squisitamente interiore e affettiva, e, in assenza di opportuna documentazione, lo si può scorgere,

⁶⁴ Anche nei volumi delle «Vergini Annunziate» lo studioso individua la *facies* di manufatti cartacei: *ibidem*.

⁶⁵ Su questi aspetti: TRAMONTANA, *Antonello*, pp. 15-16 e 95.

⁶⁶ Salvatore Tramontana (*Antonello*, pp. 102-07) dimostra come i compensi del pittore messinese non riuscissero a eguagliare neppure quelli di pittori coevi attivi nel palermitano; ma si vedano a proposito le opportune osservazioni di BOTTARI, *Messina tra Umanesimo e Rinascimento*, pp. 30-34.

come in pagine suggestive ha fatto notare Enrico Pispisa⁶⁷, ancora una volta osservando proprio i suoi quadri. Una chiave di lettura sembrano offrire infatti, oltre ai ritratti⁶⁸, soprattutto i paesaggi che fanno da sfondo ai grandi drammi sacri: una personalissima visione di luoghi, colori, atmosfere della terra messinese definisce i contorni di un mondo reale e al contempo puramente “soggettivo”, che annulla le distanze e con innovativa capacità di sintesi tutto intende contenere in uno sguardo. Costante è infatti la presenza delle chiese messinesi assieme ad elementi delle fortificazioni e delle porte cittadine, del porto con la sua falce che crea il tipico spazio a mezzaluna, del braccio di mare dello Stretto, della campagna e delle colline peloritane, della peculiare macchia mediterranea, non di rado accompagnata da secchi arbusti, del profilo della Calabria sull'altra sponda del mare. Tanti esempi si potrebbero fare, ma è forse la «Crocifissione» di Sibiu [Fig. 12] il dipinto che più di tutti, in una sapiente organizzazione prospettica che gioca pure con piani obliqui e scorci allusivi, “forza” mirabilmente l'oggettività del paesaggio della città del Faro, attraverso una singolare combinazione di spazi e tonalità, di “vuoti” e di “pieni”, di luci e di ombre, e in più con l'introduzione di un ulteriore elemento: al centro, tra la sponda siciliana e quella calabrese, appaiono infatti le isole Eolie, nella realtà non visibili da tale prospettiva⁶⁹.

⁶⁷ PISPISA, *Il messinese Antonello*, pp. 39-41.

⁶⁸ Sulla fisionomia degli uomini e delle fanciulle rappresentate da Antonello molto si è detto. Al di là delle valutazioni “tecniche” degli esperti, ricordo soltanto, tra i più recenti contributi, le osservazioni di PISPISA, *Il messinese Antonello*, pp. 39-40 e 45-46, a proposito della “sicilianità” del pittore messinese nei suoi ritratti, e la proposta di identificazione relativa ai «Ritratti d'uomo», custoditi a Torino e alla Galleria Borghese di Roma di F. P. TOCCO, *Proposta identificativa di due ritratti di Antonello*, in *Antonello a Messina*, pp. 47-52.

⁶⁹ Per un'analisi del quadro, l'identificazione di ambienti precisi (il monastero del SS. Salvatore e il forte di Matagrifone o Rocca Guelfonia)

Una rappresentazione della terra natia dunque, quella di Antonello, in cui nulla è inventato, anzi ogni elemento appare perfettamente riconoscibile, ma ogni cosa al contempo viene trasfigurata dalla peculiare sensibilità del pittore messinese, che, in virtù della sua straordinaria modernità, armonizza gli ormai acquisiti parametri pittorici europei con la perspicuità mediterranea del luogo di origine. A pensarci, siffatta realtà visiva era l'estrinsecazione di un'irrequietezza diffusa, che permeava pure i letterati suoi concittadini: ognuno di loro, con le armi che meglio sapeva maneggiare, non faceva che interpretare tra speranze e timori il magma indecifrabile di un mondo in rapida trasformazione verso quella che sarebbe stata di lì a poco la stagione del Rinascimento. Solo così, magari inconsapevolmente, veniva codificata una personalissima dichiarazione di identità e si sanciva appieno l'appartenenza a un luogo.

e il significato che può attribuirsi alla cura dei dettagli nella rappresentazione dei luoghi si rimanda alla scheda di M. LUCCO, *Crocifissione*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, pp. 142-44.

ALESSANDRA TRAMONTANA

APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1 ANTONELLO DA MESSINA, *Sant'Agostino* (c. 1472-73)
Palermo, Palazzo Abatellis



Fig. 2 ANTONELLO DA MESSINA, *San Gregorio Magno* (c. 1472-73),
Palermo, Palazzo Abatellis



Fig. 3 ANTONELLO DA MESSINA, *San Girolamo* (c. 1472-73),
Palermo, Palazzo Abatellis



Fig. 4 ANTONELLO DA MESSINA, *Pala di San Cassiano* (1476),
Vienna, Kunsthistorisches Museum

ALESSANDRA TRAMONTANA



Fig. 5 ANTONELLO DA MESSINA, *Polittico di San Gregorio* (1473),
Messina, Museo regionale



Fig. 6 ANTONELLO DA MESSINA, *San Benedetto*,
particolare del *Polittico di San Gregorio*,
Messina, Museo regionale



Fig. 7 ANTONELLO DA MESSINA, *Virgine leggente* (c. 1460-62)
Baltimora, The Walters Art Museum



Fig. 8 ANTONELLO DA MESSINA, *Annunciazione* (1474),
Siracusa, Palazzo Bellomo

ALESSANDRA TRAMONTANA



Fig. 9 ANTONELLO DA MESSINA, *Vergine annunciata* (1473),
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Fig. 10 ANTONELLO DA MESSINA, *Vergine Annunciata* (c. 1476),
Palermo, Palazzo Abatellis

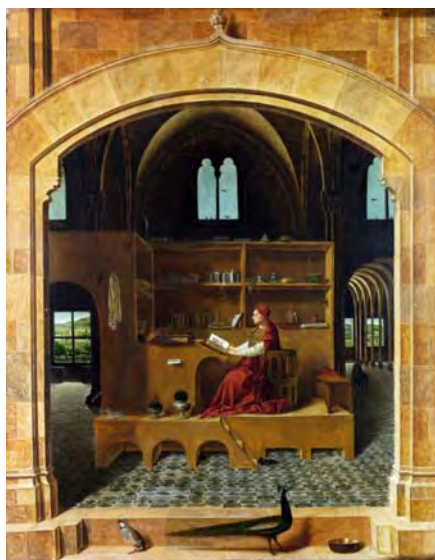


Fig. 11 ANTONELLO DA MESSINA, *San Girolamo nello studio* (1474-75), Londra, National Gallery



Fig. 12 ANTONELLO DA MESSINA, *Crocifissione di Sibiu* (c. 1460), Sibiu (Romania), Muzeul National Brukenthal

ALESSANDRA TRAMONTANA

Il saggio intende riflettere sul rapporto tra la Messina quattrocentesca e l'attività del pittore Antonello, che nacque e operò soprattutto nella città dello Stretto. A questo scopo si delinea il panorama politico-culturale della città peloritana, ponendo l'accento in particolar modo sullo stato delle scuole e dell'insegnamento del latino e del greco, sulla presenza di biblioteche, sullo sviluppo della stampa. Ne deriva un quadro piuttosto chiaroscurale che induce a ritenere che l'ambiente messinese non abbia potuto supportare e comprendere un genio come Antonello. Il quale mantiene ad ogni modo un legame fortissimo con la città natale, e ciò emerge da taluni aspetti dei suoi dipinti, soprattutto legati al paesaggio.

This paper intends to reflect on the relationship between fifteenth century Messina and the activity of the painter Antonello, who was born and operated in the so-called "city of the Strait". To this end, Messina's political and cultural landscape will be outlined by focusing in particular on the context of schools and the teaching of Latin and Greek, on the presence of libraries and on the development of printing. The ensuing contrasting picture gives evidence to the fact that the environment in Messina was not suitable to support and understand a genius such as Antonello. He nonetheless kept an intense bond with his native city, as it emerges from some aspects of his paintings, mainly linked to landscape.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.105-138

ANDERSON MAGALHÃES

VITTORIA COLONNA, DONNA DI GOVERNO E MECENATE AL
CASTELLO ARAGONESE D'ISCHIA

Nell'ampio e variegato panorama culturale del Rinascimento italiano, la figura di Vittoria Colonna¹ spicca soprattutto quale voce del petrarchismo femminile², come espo-

¹ Una precisa messa a fuoco degli studi più recenti dedicati alla poetessa romana è offerta da N. VOLTA, *Vittoria Colonna e gli orientamenti della critica. Un bilancio degli ultimi anni (2016-2017)*, «Riforma e Movimenti religiosi», III (2018), pp. 251-76. Per un efficace profilo biografico della marchesa di Pescara, cfr. A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di D. ROBIN, A. LARSEN e C. LEVIN, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, pp. 87-91; si veda altresì la recente biografia proposta da R. TARGOFF, *Renaissance Woman. The Life of Vittoria Colonna*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2018.

² Entro il vasto panorama bibliografico sul tema, ci si limita a segnalare solo alcuni fra i più recenti contributi: D. ZAFARANA, *Vittoria Colonna: donna icona del Rinascimento tra arte, fede e poesia*, in *La donna nel Rinascimento: amore, famiglia, cultura e potere*. Atti del XXIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20-22 luglio 2017), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 455-62; M. CAJELLI, *Una declinazione del petrarchismo nel Cinquecento: le "Rime spirituali" di Vittoria Colonna*, «Petrarchesca», VI (2018), pp. 103-25; G. TOSSANI, *Poesia al femminile nell'Italia del primo Cinquecento: Vittoria Colonna*, «Riscontri», XXXVII-XL, 1 (2018), pp. 135-43; M. S. SAPEGNO, *Oltre Petrarca: Vittoria Colonna da Boccaccio a Dante*, «Critica del testo», XXI, 1 (2018), pp. 131-39;

nente del dissenso religioso nei confronti della Chiesa di Roma³, nonché per il saldo legame di amicizia che intrattenne con Michelangelo Buonarroti⁴; d'altro canto, il profilo pubblico della marchesa di Pescara, che prese forma nella sua attività politico-diplomatica e nell'azione mecenatesca ad essa correlata, costituisce ancora un fertile campo di indagine.

Si propone pertanto in questa sede una ricognizione della biografia della nobile romana, articolata in quattro sezioni. Si tratterà in primo luogo di delineare la dimensione del ruolo di governo ricoperto da Vittoria Colonna negli anni del duraturo soggiorno presso la corte dei d'Avalos al Castello Aragonese d'Ischia⁵, mediante soprattutto l'impiego di dati emersi dalla

C. MAZZONCINI, «*Dentro più de l'usato arde e lampeggia*»: quattro sonetti commentati di Vittoria Colonna, «*Filologia e critica*», XLII, 2 (2017), pp. 285-301.

³ Nell'ambito della nutrita trattazione riguardo a questo argomento, basti il rinvio alla bibliografia contenuta in G. FRAGNITO, «*Per lungo e dubbioso sentiero*»: l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M. S. SAPEGNO, Roma, Viella, 2016, pp. 177-213.

⁴ Cfr. il volume di A. MORONCINI, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, New York, Routledge, 2017 (con ampia appendice bibliografica alle pp. 147-65). Si veda inoltre T. R. TOSCANO, *Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, «*Critica Letteraria*», CLXXV, 2 (2017), pp. 211-37.

⁵ Si propone in calce al presente contributo un'immagine del Castello Aragonese quale doveva effettivamente presentarsi ai tempi del soggiorno di Vittoria Colonna: un'imponente cittadella inespugnabile posta su un isolotto tidale. Si tratta di un dettaglio proveniente dagli affreschi che decorano la volta della seconda sala della Torre del Guevara, anch'essa ubicata sull'isola partenopea. Allo stato attuale della ricerca non si conosce l'identità dell'autore degli affreschi, i quali pare siano stati realizzati su disegno del pittore fiammingo Jan (Hans) Vredemann de Vries. Il particolare raffigurante la baia di Cartaromana, ove si stagliano la stessa Torre del Guevara, posta a sinistra del dipinto, e a destra il Castello Aragonese, riveste notevole importanza per la conoscenza storica della realtà paesag-

consultazione di carte manoscritte appartenenti all'Archivio Colonna, custodito presso la Biblioteca del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, nonché di taluni testi epistolari poco noti agli studiosi. Ci si prefigge in particolare di gettare nuova luce riguardo ai fatti che furono alla base della nomina di Vittoria a luogotenente del consorte Francesco Ferrante d'Avalos nel governo del ducato di Benevento, al fine di precisare la durata e la collocazione cronologica di siffatta mansione politica.

Si analizzerà in seconda istanza il mecenatismo della marchesa di Pescara, onde far emergere il netto cambiamento che la sua immagine pubblica subì in seguito alla scomparsa del consorte, al punto che il già diffuso profilo paradigmatico di donna ideale sarebbe stato integrato da un'ulteriore connotazione, quella di vedova virtuosa e addolorata, dedita alla celebrazione della memoria del consorte attraverso le rime proprie e altrui⁶. Testimonianza di questa evoluzione, oltre che dal *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*⁷ di Paolo

gistica e architettonica dell'isola, tanto da essere nominato la "cartolina" d'Ischia nel Rinascimento. Come si potrà notare, il Castello Aragonese appare nell'affresco ben diverso rispetto al suo stato attuale: ridotto a un'esile parte della maestosa struttura originaria, a causa della consistente distruzione dovuta ai cannoneggiamenti di cui fu oggetto nel 1809, nell'ambito delle guerre napoleoniche. Per approfondimenti su tali affreschi, cfr. R. DE LAURENTIIS, *La Torre del Guevara di Ischia. Ischia nel '400 e '500: storia delle famiglie d'Avalos e Guevara*, Napoli, Doppiovoce, 2015. Sull'evoluzione storica del Castello Aragonese, si veda I. DELIZIA, *Ischia, l'identità negata*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1987.

⁶ Il tema dell'esemplarità in Vittoria Colonna costituisce il filo conduttore dello studio di V. COX, *The Exemplary Vittoria Colonna*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, edited by A. BRUNDIN, T. CRIVELLI and M. S. SAPEGNO, Leiden-Boston, Brill, 2016, pp. 467-501.

⁷ Ci si avvale, sia per il testo che per la traduzione italiana, di PAOLO GIOVIO, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus / Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, introduzione, testo critico e traduzione a cu-

Giovio (soprattutto il III libro), è offerta dall'opera di Girolamo Britonio e di Matteo Bandello, di cui si prenderà in esame la produzione favorita e condizionata dalla marchesa di Pescara, prima e dopo la vedovanza. Infine si procederà a una riconsiderazione critica della consueta definizione della corte di Vittoria Colonna al Castello Aragonese come "cenacolo" letterario, nell'obiettivo di evidenziare come il rapporto tra la poetessa romana e gli intellettuali da lei ospitati presso la sua corte non fosse limitato a una *sodalitas* umanistica, ma rispondesse a istanze ben più complesse, prendendo forma in un contesto fortemente gerarchizzato al suo interno, con implicazioni di tipo clientelare e intenti di carattere politico-propagandistico.

1. «Sua Santità de mio governo se sente ben contenta et servita per lettere»: prime indagini sul profilo politico di Vittoria Colonna alla corte d'Ischia.

La lunga permanenza di Vittoria Colonna presso la corte dei d'Avalos sull'isola partenopea è riconducibile all'unione dinastica raggiunta per mezzo del suo matrimonio, celebrato con «reale apparato»⁸ nella chiesa del Castello Aragonese, il 27 dicembre 1509⁹, con Francesco Ferrante d'Avalos, condot-

ra di F. MINONZIO, Torino, Nino Aragno editore, 2011, 2 vol. (d'ora in poi *Dialogus*). Cfr. altresì PAOLO GIOVIO, *Notable Men and Women of Our Time*, edited and translated by K. GOUWENS, Cambridge, Massachusetts, London, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2013.

⁸ L'espressione è tratta da *La vita di Ferrando Davalo marchese di Pescara, scritta per Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera. Et tradotta per M. Lodovico Domenichi*. In Fiorenza, Appresso Lorenzo Torrentino, 1551, p. 25.

⁹ Sul matrimonio contratto tra Vittoria Colonna e Francesco Ferrante d'Avalos, cfr. T. CRIVELLI, *Fedeltà, maternità, sacralità. Reinterpretazioni del legame matrimoniale nell'opera di Vittoria Colonna*, in *Doni d'amore. Donne e*

tiero di spicco delle truppe imperiali, marchese di Pescara e titolare di estesi domini feudali nel Regno di Napoli.

Nelle famiglie aristocratiche del tempo, avveniva spesso che anche le donne prendessero parte all'amministrazione del patrimonio e alle strategie tese a promuovere l'espansione e il consolidamento del potere della casata d'origine e di quella del coniuge, avendo ricevuto a tal proposito una consona istruzione che non escludeva la formazione politica¹⁰. Non deve pertanto stupire come la nascita nobiliare avesse portato Vittoria Colonna a far proprio il *modus operandi* di un principe feudale, acquisendo gradualmente sensibilità e polso, nonché la capacità di declinare queste qualità in funzione della tutela degli interessi familiari e del governo dei territori che le furono affidati.

A corroborare tale quadro giunge una preziosa e attendibile testimonianza offerta da Paolo Giovio nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, composto su sollecitazione della Colonna stessa, allorché accordò protezione allo storico comasco presso la corte isolana, dopo che egli aveva lasciato Roma nel corso del Sacco perpetrato dalle truppe di Carlo V. Nel libro III del dialogo ischitano, l'autore tratteggiò il profilo della marchesa di Pescara quale donna capace di

rituali nel Rinascimento, a cura di P. LURATI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 171-79.

¹⁰ Per approfondimenti in merito, cfr. almeno M. T. GUERRA MEDICI, *Donne di governo nell'Europa moderna*, Roma, Viella, 2005 e *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco (1442-1734)*, a cura di M. MAFRICI, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012. Sulla formazione che veniva impartita alle donne aristocratiche nel Cinquecento, si vedano E. NOVI CHAVARRIA, *L'educazione delle donne tra Controriforma e riforme*, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», XIV (2007), pp. 17-28 e G. ZARRI, *Le istituzioni dell'educazione femminile*, in *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 145-200.

esercitare la signoria di Stati feudali con la medesima saldezza, competenza e avvedutezza all'epoca attribuite al genere maschile:

Sed quid proferre opus est e domestica disciplina consilium eius, prudentiam, rationem, quae multo clarioribus exemplis enituerit, quum Samnites, Picentinos, Aquinates, Arpinatesque regeret, et quae in Latio sunt paterna oppida in pace ac officio temperata legum aequitate contineret, talisque esset ad quietem atque opulentiam iis populis parandam, ut cum saepius clementia et lenitate esset dulcis, aliquando ad exactam iusticiam virili severitate, asperior ab inquietis atque maleficis sentiretur [...]»¹¹.

Le considerazioni del Giovio riguardo la funzione di governo attuata dalla Colonna appaiono fondate e trovano un fedele riscontro documentario, in quanto risulta dimostrabile come, in assenza del consorte, ella avesse svolto l'attività di gestione degli assetti patrimoniali del marchese, frequentemente impegnato in imprese belliche, come attesta la procura conferita a Vittoria da parte di Francesco Ferrante d'Avalos, datata al 25 novembre 1523 e oggi conservata a Subiaco, presso l'Archivio Colonna¹².

¹¹ «Ma perché dedurre dal governo della casa, il senno, l'accortezza, la razionalità di lei? Virtù che rifulsero da esempi molto più chiari, quando governò Benevento, e i territori di Gauro, di Aquino e di Arpino, e mantenne in una condizione di pace e di ubbidienza i borghi fortificati del Lazio, eredità paterna, governati con una equa applicazione delle leggi e rispetto allo scopo di garantire a quei popoli serenità e ricchezza, tale fu il suo comportamento che, benché più spesso mostrasse il suo lato dolce ispirato alla clemenza e alla mitezza, di tanto in tanto usava una virile severità nell'applicazione puntuale della giustizia, e faceva sentire la sua sprezza agli inquieti e ai farabutti [...]» (*Dialogus*, vol. I, pp. 454-55).

¹² Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III BB 53 52. Si tratta di una pergamena schedata con la dicitura *Procura di don Ferdinando Francesco de Davalos marchese di Pescara in persona di Vittoria Colonna sua*

Giova precisare come alcuni mesi prima di tale formalizzazione del ruolo di luogotenente ricoperto da Vittoria, per mezzo della suddetta procura, ella si fosse già cimentata in questioni relative all'amministrazione dei beni del coniuge. Una missiva della Colonna indirizzata a Federico II Gonzaga, scritta da Arpino, l'8 maggio 1523¹³, attesta come una somma di quattromila ducati fosse stata accordata dal d'Avalos al marchese di Mantova; la nobildonna vi rivendicava, seppur con le opportune formule retoriche tese ad attenuare il disagio dell'interlocutore-debitore, il recupero di tale prestito, con parole dalle quali trapela una forte urgenza da parte della marchesa di Pescara, che ci lascia intendere come ella amministrasse liquidità e beni feudali secondo il proprio giudizio:

[...] li scrivo et li supplico manda pagarli, ché certo con grandissima difficoltà ho fatto intertenere per vinti di el vendere un castello. Et per certo se la necessità fosse minore [...] non me saria posto ad scriverlo¹⁴.

Ritornando al brano del *Dialogus* gioviano poc'anzi riportato, urge sottolineare come da esso emerga un'altra sfaccettatura del profilo di governo della Colonna, quella di signora di feudi quali possedimenti della famiglia avita: vi si legge, accanto alla citazione del complesso feudale del d'Avalos (riconoscibile nei «Picentinos, Aquinates, Arpinatesque»), il riferimento ai territori nel Lazio retti dalla nobildonna romana («in Latio sunt

consorte e di Giacomo Nomitita da Napoli per esercitare tutta l'amministrazione del patrimonio, essendo egli occupato "magis arduis negotiis".

¹³ Cfr. VITTORIA COLONNA, *Carteggio*, a cura di F. FERRERO e G. MUELLER, seconda edizione con supplemento raccolto da D. TORDI, Torino, Loescher, 1892 (d'ora in poi, per brevità, *Carteggio*), pp. 1-2.

¹⁴ Ivi, p. 2.

paterna oppida»). Si trattava del lascito testamentario del genitore Fabrizio, scomparso nel 1520: se di prassi la dote escludeva la donna dai diritti ereditari, il principe Colonna non solo accordò alla figlia una cospicua dote¹⁵, ma volle conferirle altresì nel proprio testamento¹⁶ alcuni beni feudali, come scrisse Vittoria stessa al nipote Fabrizio il 25 novembre 1544: «quando mio padre lasciò alla morte sua qualche cosa più, tutto me lo diede in regno»¹⁷. Risulta opportuno precisare che, nel ricordare i territori laziali, il Giovio intendeva quelli (del Lazio meridionale e orientale) allora compresi nel Regno di Napoli, mentre il riferimento ai «Samnites» è riconducibile alla reggenza del ducato di Benevento, *enclave* pontificia nello

¹⁵ La Colonna portò al matrimonio una dote di 14.000 ducati; come osserva opportunamente Tatiana Crivelli, risulta «difficile stabilire equivalenze monetarie precise, ma si consideri che il marchese D'Avalos pagava ai suoi fanti 15 ducati al mese e che all'epoca con 10 ducati circa si poteva comprare un cavallo. La dote di Vittoria è dunque, con parametri odierni, una dote milionaria». Cfr. CRIVELLI, *Fedeltà*, p. 179, nota 2.

¹⁶ Il testamento di Fabrizio Colonna è attestato da un documento conservato a Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III BB 55 16, recante la data 23 febbraio 1520, del quale chi scrive sta preparando un'edizione critica. Ulteriore testimonianza dell'eredità paterna di Vittoria è costituita da una pergamena, ubicata presso il medesimo archivio, II BB 50 26 (25 settembre 1533): il *Transunto del regio assenso di Carlo V, sui lasciti di Fabrizio Colonna alla figlia Vittoria marchesa di Pescara, per ciò che concerne cose feudali*. Appare opportuno ricordare che tra i feudi retti da Vittoria Colonna risulta quello di Pescocostanzo in Abruzzo, all'epoca pertinente al Regno di Napoli, al cui governo restano molti riferimenti nel carteggio della nobildonna. Si vedano in merito: L. PATETTA, *Vittoria Colonna, feudataria, anticipatrice di riforme sociali e urbanistiche*, in *La donna nel Rinascimento*, pp. 463-70; N. ALBANELLI, *Vittoria Colonna poetessa a Ischia, feudataria a Pescocostanzo*, «La Rassegna d'Ischia», III (1995), pp. 35-42.

¹⁷ *Carteggio*, pp. 283-89: 286.

Stato napoletano¹⁸, esercitata dalla Colonna per conto del d'Avalos, aspetto, quest'ultimo, della biografia della nobile romana che appare a tutt'oggi irrisolto da parte della critica e pertanto meritevole di opportune indagini¹⁹. Secondo la ricostruzione storiografica operata dal cardinale Stefano Borgia (egli stesso governatore di Benevento dal 1759 al 1764, nonché autore di una monumentale storia della città) la nomina pontificia di Francesco Ferrante d'Avalos al governo del ducato beneventano avvenne successivamente alla battaglia di Pavia, dato che fino al maggio del 1525 tale carica era stata ricoperta dal protonotario apostolico Fabiano de Lippi²⁰.

¹⁸ Per approfondimenti su ruoli e apparato di governo dello Stato feudale di Benevento e sulla sua particolare condizione giuridica, si rinvia agli studi svolti da A. MUSI, *Benevento tra il sovrano pontefice e il Regno di Napoli: questioni storiche e storiografiche*, «Rivista storica del Sannio», terza serie, I, 2 (1994), pp. 35-45 e ID., *Benevento tra Medioevo ed Età moderna*, Manduria, Lacaita, 2004.

¹⁹ Al «silenzio delle fonti», a proposito delle dinamiche attraverso cui la Colonna ottenne la reggenza del ducato di Benevento, fa riferimento M. D'AMELIA, *L'orgoglio delle origini. Prestigio e interessi familiari in Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia*, pp. 85-116: 86. Incertezze su tali vicende erano già state espresse da B. FONTANA, *Nuovi documenti vaticani attorno a Vittoria Colonna*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», X, 1-2 (1888), pp. 595-628, a p. 597: «Non ci è noto se nessuno abbia mai saputo qualmente il marchese di Pescara, a cui apparteneva quel governo di Benevento, avesse lasciato lei a reggerlo, partendo per la guerra nella quale egli fu causa della prigionia di Francesco I».

²⁰ Cfr. *Memorie storiche della pontificia città di Benevento dal secolo VIII al secolo XVIII*, divise in tre parti, raccolte ed illustrate da Stefano Borgia, Segretario della Sagra Congregazione delle Indulgenze, e Reliquie, e già Governatore della medesima, Parte III, vol. I, Roma, Dalle stampe dei Salomoni, 1769, pp. 470-71. In particolare il Borgia riferisce che Clemente VII aveva nominato Fabiano de Lippi a governatore del ducato sannita il 17 maggio 1524, ma dato che il suo operato non aveva prodotto «il bramato effetto» (p. 470), il pontefice dovette nominare ben tre commissari allo scopo di sedare i conflitti intestini in corso in quel periodo, fino

Mediante la lettera indirizzata al Consiglio della città di Benevento (scritta da Milano il 18 giugno 1525)²¹ lo stesso d'Avalos dichiarava di essere impossibilitato a recarsi in terra sannita per esercitare il governo dell'*enclave* pontificia e che pertanto vi inviava come proprio luogotenente Loysio Catalaint. Dalla chiusa di questa missiva si deduce che a coadiuvare il Calataint nella funzione affidatagli fosse proprio la Colonna, visto che il d'Avalos precisava di aver già dato disposizioni alla consorte affinché provvedesse a quanto risultasse necessario al servizio del pontefice:

[...] ho scripto a la mia signora marchesa mia Consorte che lasse omne altra cosa da provedere ad tucto quella che sia lo utile et honore vostro e al servizio de Sua Santità²².

Sebbene non si conoscano gli sviluppi della supplenza del Calataint, essa fu di durata piuttosto breve, come attestato da

ad affidare il governatorato della città a Francesco Ferrante d'Avalos, il quale «non potendo di persona amministrarlo, con sue lettere date in Milano ai 18 di Giugno 1525, ne diede le veci a Loiso Calataint» (ivi, p. 471). Risulta da rivedere, dunque, la diversa prospettiva di Giorgio Patrizi (*Colonna, Vittoria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1982, pp. 448-57: 449), il quale colloca la nomina del d'Avalos in epoca precedente alla battaglia di Pavia e anticipa la reggenza della Colonna al momento della partenza del consorte per la guerra. Su Stefano Borgia (1731-1804), cfr. H. ENZENSBERGER, *Borgia, Stefano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1971, pp. 739-42.

²¹ Si tratta dell'epistola citata dal Borgia (vedi nota precedente). Sfuggita all'attenzione degli studiosi di Vittoria Colonna, essa si conserva a Benevento, Biblioteca Capitolare, *Regestum Privilegiorum Favagrossa*, n. 143, ed è stata pubblicata da A. ZAZO, *Maria d'Aragona governatrice di Benevento in alcuni documenti inediti*, «Archivio storico per le province napoletane», LXVIII (1942), pp. 133-56: 145-46.

²² ZAZO, *Maria d'Aragona*, p. 146.

un'epistola di Vittoria (scritta dal «Castel de Ischia, a' v de ottobre 1525»²³), al datario apostolico di Clemente VII, da cui si apprende che, a distanza di circa tre mesi dall'incarico conferito al Calataint, ella avesse già assunto *de facto* le redini del governo di Benevento e come fosse ben consapevole di quanto il pontefice si compiacesse della gestione da lei attuata («Sua Santità de mio governo se sente ben contenta et servita per lettere»²⁴). Dal medesimo testo epistolare si evince anche come la Colonna conducesse tale reggenza nell'incertezza dovuta all'assenza di un riconoscimento formale da parte della Santa Sede, necessario in frangenti di tensioni e disordini interni che pare fossero in corso in quel periodo in merito all'amministrazione del feudo pontificio²⁵, tanto da essere indotta a sollecitare l'emanazione di un breve papale che la confermasse *de iure* e approvasse formalmente il suo ruolo di «general procuratrice et locutenente del Marchese mio S.^{re} in lo governo de dicta città»²⁶. La nomina della Colonna a reggente nel governo del ducato di Benevento per conto del consorte venne formalizzata da Clemente VII mediante il breve del 14 ottobre 1525²⁷, in cui il pontefice, consapevole dell'informale affidamento dell'amministrazione della città sannita da parte del d'Avalos alla moglie, confermava la

²³ La lettera è stata rinvenuta all'Archivio Vaticano e pubblicata da P. D. PASOLINI, in appendice all'opuscolo, *Tre lettere inedite di Vittoria Colonna marchesa di Pescara*, Roma, Loescher, 1901, alle pp. 27-28.

²⁴ Ivi, p. 27. Si è scelto di sciogliere l'abbreviatura («S. S.^{tas}») conservata nell'ed. cit.

²⁵ Ivi, p. 28 e più ampiamente su questi aspetti BORGIA, *Memorie istoriche della pontifizia città di Benevento*, parte III, vol. I, pp. 470-71.

²⁶ *Tre lettere inedite*, p. 28.

²⁷ Il testo del breve fu edito per la prima volta da FONTANA, *Nuovi documenti vaticani attorno a Vittoria Colonna*, pp. 606-07 e successivamente in *Carteggio*, pp. 32-33.

fiducia nell'operato della marchesa e ufficializzava espressamente quanto da lei richiesto:

[...] tu etiam facere, gerere et exercere possis eiusdem auctoritate et tenore concedimus et indulgemus gesta que sic per te plenam roboris firmitatem obtinere decernimus, non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis stilo palatii, iuribus statutisque dictae civitatis, etiam iuramento vel confirmatione apostolica roboratis, ceterisque contrariis quibuscumque²⁸.

La morte del d'Avalos, avvenuta a Milano, il 3 dicembre 1525, comportò per Vittoria Colonna la conseguente cessazione di siffatta attività politica: con un breve del 17 gennaio 1526, Clemente VII conferiva il governatorato dell'*enclave* pontificia al conte Roberto Boschetti²⁹. In sostanza, la reggenza del ducato di Benevento da parte della nobildonna romana, a cui sembra si fosse applicata con impegno e diligenza, ebbe ufficialmente una durata di poco superiore a tre mesi.

La scomparsa del coniuge comportò per la Colonna un momentaneo distacco da questioni di ordine politico, tanto che espresse il desiderio di ritirarsi dalla vita pubblica, per prendere i voti e trascorrere la propria esistenza in un convento, decisione tuttavia ostacolata da Clemente VII, convinto che una scelta di tale rilevanza non potesse essere fatta in un

²⁸ Ivi, p. 33 (si cita il testo con minimi interventi interpuntivi, proponendone una nostra traduzione): '[...] concediamo e accordiamo che anche tu possa fare, condurre ed esercitare con l'autorità e la continuità di lui [del d'Avalos] medesimo e decretiamo che le azioni così compiute da te ottengano piena efficacia, non essendovi costituzioni e ordinamenti apostolici in contrasto con la prassi del governo, con le leggi e gli statuti della detta città, consolidati anche con il giuramento e con la conferma apostolica, e non essendovi altri elementi ostativi?.'

²⁹ Cfr. BORGIA, *Memorie istoriche della pontificia città di Benevento*, parte III, vol. I, p. 471.

momento segnato da profonda sofferenza³⁰; nonostante tale condizione, ella non si sarebbe di lì a breve sottratta alle responsabilità derivate dalla propria appartenenza dinastica. A maggior ragione, dato il carattere estremamente difficile e scontroso del fratello Ascanio, Vittoria dovette assurgere a paladina della propria famiglia, facendo pesare il proprio prestigio sociale allo scopo di perorare presso i potenti del tempo la causa del suo casato.

L'epistolario della nobildonna offre infatti chiara testimonianza di quanto, anche in seguito al lungo soggiorno ischitano, giunto a termine nel 1534³¹, ella si fosse impegnata sia in intricate questioni legate al governo dei propri feudi³², sia nella mediazione per conto di casa Colonna con personaggi di spicco della scena politica europea coeva, tra cui si annoverano l'imperatore Carlo V, pontefici e alti prelati, nonché diversi principi e uomini d'arme italiani³³.

³⁰ R. TARGOFF, *La volontà segreta di Vittoria Colonna: una lettera smarrita a Clemente VII*, in *Al crocevia della storia*, pp. 217-24: 222.

³¹ Vittoria Colonna soggiornò stabilmente sull'isola partenopea dal 1509 al 1534, salvo qualche breve interruzione. Cfr. I. DI MAJO, *Vittoria Colonna, il Castello d'Ischia e la cultura delle corti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*. Catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre, 2005, Firenze, Mandragola, pp. 19-32: 19.

³² Cfr. i già citati contributi di PATETTA, *Vittoria Colonna, feudataria, anticipatrice di riforme sociali e urbanistiche* e di ALBANELLI, *Vittoria Colonna poetessa a Ischia, feudataria a Pescocostanzo*.

³³ Cfr. V. COPELLO, *Vittoria Colonna a Carlo V: 6 dicembre 1538*, «Studi italiani», XXIX, 1 (2017), pp. 87-116; D'AMELIA, *L'orgoglio delle origini*, pp. 85-116; G. MORO, *Vittoria Colonna e i Farnese nel 1540: conflitti d'interesse e sospetti sull'ortodossia (documenti e congetture)*, «Schifanoia», XXXVI-XXXVII (2009), pp. 187-96; D. TORDI, *Vittoria Colonna in Orvieto durante la guerra del sale*, «Bollettino della Società Umbra di Storia Patria», I, 3 (1895), pp. 473-533.

In definitiva, Vittoria Colonna costruì il proprio potere attraverso l'esercizio di attività diplomatiche e di governo, legando indissolubilmente il proprio destino alle altalenanti sorti della propria casata, ma anche, come si vedrà di seguito, per mezzo di una ben calcolata propaganda della propria immagine, mediante opere di stampo encomiastico commissionate a eruditi che spiccavano sulla scena culturale dell'epoca.

2. La cultura delle corti e la protezione accordata a Girolamo Britonio al Castello Aragonese d'Ischia.

Come consueto per gli esponenti di rilievo della nobiltà cinquecentesca, il mecenatismo divenne per Vittoria Colonna parte integrante della sua attività politica, giacché da quest'ultima scaturiva la necessità di creare e diffondere un'immagine esemplare di sé per mezzo delle arti figurative³⁴ e della letteratura, quali strumenti di propaganda e legittimazione del proprio potere. La consapevolezza delle potenzialità della promozione di attività culturali e della protezione accordata a intellettuali fu trasmessa a Vittoria, fin dalla prima giovinezza, soprattutto dalla madre Agnese di Montefeltro, figlia di Federico, duca di Urbino: in linea con la politica mecenatistica intrapresa dalla famiglia avita, la principessa urbinata era riuscita a trasformare la residenza colonnese di Marino da *castrum* in una piccola corte rinascimentale che ospitò letterati, celebri architetti e personaggi di spicco del panorama politico coevo³⁵.

³⁴ La rappresentazione e promozione della propria immagine fu attentamente curata dalla Colonna anche attraverso opere d'arte. Si veda in merito G. FREULER, *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 237-69.

³⁵ Oltre all'approfondita e documentata voce di A. SERIO, *Montefeltro, Agnese di*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2002, pp. 35-38, si vedano A. LUCARELLI,

Al suo approdo alla corte d'Ischia, Vittoria Colonna poteva vantare dunque una formazione culturale di primo piano che si sarebbe ulteriormente affinata presso i d'Avalos. L'azione mecenatesca da lei intrapresa al Castello Aragonese, oltre a rispondere a intenti personali, si inseriva in un disegno di più ampio respiro avviato nell'ultimo scorcio del Quattrocento da Costanza d'Avalos (contessa di Acerra, principessa di Francavilla e zia del consorte di Vittoria)³⁶, consistente nel far assur-

Agnesina di Montefeltro castellana di Marino, in *Rinascimento nel Lazio*, Roma, F.lli Palombi, 1980, pp. 493-502 e M. MONTAGNANI, *Il palazzo Colonna di Marino*, «Castelli romani», XL, 2 (2000), pp. 40-51.

³⁶ Molti furono i letterati che godettero della liberalità di Costanza d'Avalos e che attraverso le proprie opere fecero della sua figura un mito. Fra gli altri si possono annoverare i due massimi esponenti della scena culturale partenopea dell'epoca, Jacopo Sannazaro e Benet Gareth, detto il Cariteo. A distanza di alcuni decenni dalla scomparsa della munifica mecenate (avvenuta nel 1541), è significativo il ritratto di Scipione Ammirato, che ricordava la saggezza della nobildonna di ascendenza spagnola, nominata da Carlo V «per i proprj meriti [...] Principessa di Francavilla», sottolineandone le doti eccezionali per una donna (SCIPIONE AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, parte seconda, in Firenze, per Amadore Massi da Furlì, 1651, p. 98. La prima parte dell'opera era stata pubblicata vivente l'autore nel 1580). Per approfondimenti sulla figura di Costanza d'Avalos, si vedano: V. COPELLO, *Costanza d'Avalos (1460-1541): «detras» e «valor guerrero» alla corte d'Ischia*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», CXXXI, 2 (2019), in corso di stampa sul sito: <https://journals.openedition.org/mefrm/>; G. TOSCANO, «*El simulacro et retracto de sua divina immagine*». Scambi di doni tra Costanza d'Avalos e Isabella d'Este, in *La donna nel Rinascimento meridionale*. Atti del convegno internazionale Roma, 11-13 novembre 2009, a cura di M. SANTORO, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 287-310; E. PAPAGNA, *Tra vita reale e modello teorico: le due Costanza d'Avalos nella Napoli aragonese*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. ARCANGELI e S. PEYRONEL, Roma, Viella, 2008, pp. 535-74; R. COLAPIETRA, *Costanza d'Avalos e il mito d'Ischia*, in ID., *Baronaggio, Umanesimo e Territorio nel Rinascimento meridionale*, Napoli, La città del sole (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici), 1999, pp. 103-25; R. DE VIVO,

gere la corte d'Ischia a centro di produzione e irradiazione della cultura umanistico-rinascimentale³⁷, in linea con il prototipo offerto da altre prestigiose corti di Stati signorili del tempo.

A testimonianza del rilievo che Vittoria Colonna rivestì nell'ambito della civiltà delle corti, è opportuno ricordare il suo ruolo nella genesi del *Libro del Cortegiano* del Castiglione, opera manifesto della cultura delle corti cinquecentesche. Discendente di due grandi casate quali i Montefeltro d'Urbino e i Colonna, la marchesa di Pescara, forse proprio in virtù della

La biblioteca di Costanza d'Avalos, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXVIII, 2 (1996), pp. 287-302; M. T. GUERRA MEDICI, *Intrecci familiari, politici e letterari alla corte di Costanza d'Avalos*, in *Donne e scrittura dal XII al XVI secolo*, a cura di C. FIOCCHI, M. T. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI e R. FRIGENI, Bergamo, Lubrina, 2009, pp. 115-62; M. C. ADDESSO, *La prima farsa di Iacopo Sannazaro? La "Laus coniugii" per le nozze di Costanza d'Avalos (1477)*, «Studi Rinascimentali», IX (2011), pp. 89-97; N. VOLTA, *Fonti e fortuna dei miti metamorfici di Inarime e Sebeto nelle «Metamorfosi» di Cariteo*, «Filologia e Critica», XLIII, 1 (2018), pp. 15-33.

³⁷ Accanto a Costanza d'Avalos e a Vittoria Colonna, anche Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, giocò un ruolo di primo piano nella promozione di attività culturali e nella protezione di letterati alla corte ischitana. Cfr. in proposito T. R. TOSCANO, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Lofredo, 2000 e G. DE LA TORRE ÁVALOS, *Garvilaso y Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto*, in *Contexto latino y vulgar de Garvilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, a cura di E. FOSALBA e G. DE LA TORRE ÁVALOS, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 221-47. Più in generale sul mecenatismo promosso dalla potente famiglia di ascendenza spagnola, cfr. *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*. Catalogo della mostra tenutasi a Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994 - 22 maggio 1995, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994 e P. LEONE DE CASTRIS, *I d'Avalos: clima culturale e committenza artistica alla corte di Ischia*, «La Rassegna di Ischia», XIX, 1 (1998), pp. 17-26.

consapevolezza del suo rango sociale, fu indotta a sollecitare al conte Castiglione, pare in modo abbastanza velato, la composizione di un trattato che fissasse per l'appunto i canoni di una corte ideale e che delineasse un codice comportamentale pertinente alla condotta dei cortigiani e dei principi, così come delle donne di palazzo. Tale intento si riscontra nella celebre epistola del Castiglione alla Colonna, datata Madrid, 21 marzo 1525, nella quale, dopo aver annunciato la stesura del *Libro del Cortegiano*, l'autore lasciava intendere che l'idea dell'opera gli fosse stata suggerita dalla marchesa stessa:

Ché, se havendo Vostra Signoria havuto desiderio che qualcuno scrivesse il Cortegiano, senza ch'ella me lo dicesse, pur accennasse, l'animo mio, come presago o proporzionato in qualche parte a servirla, così come essa a comandarmi, lo intese e conobbe, et fu obedientissimo a questo suo tacito commandamento³⁸.

Le note vicende correlate al manoscritto del *Cortegiano*, che l'autore inviò alla poetessa romana allo scopo di sottoporlo al vaglio di una donna, per di più dotta, dunque esponente di spicco del pubblico femminile³⁹, rivelano come il trattato le fosse piaciuto, al punto che ella non solo ne conservò a lungo il manoscritto presso di sé, ma ne diede addirittura diffusione. Tale circostanza avrebbe sollecitato l'autore ad accelerare la pubblicazione del *Cortegiano* per via dei timori di edizioni clandestine; questi fatti furono resi pubblici dal Castiglione nella dedica dell'opera, rivolta all'ecclesiastico portoghese Miguel da Silva, nella *princeps* del 1528.

³⁸ Cfr. *Carteggio*, pp. 26-27.

³⁹ Sulla vicenda del manoscritto del *Cortegiano*, trattenuto da Vittoria Colonna e inutilmente reclamato dal Castiglione, si veda A. QUONDAM, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 67-73.

Sul piano dell'organizzazione interna della corte ischitana, preme ricordare che, secondo una consolidata prassi delle corti rinascimentali, alle mogli dei signori feudali veniva assegnato un seguito personale che si collocava in uno spazio cortigiano a sé stante, quantunque annesso alla più ampia corte ufficiale del consorte⁴⁰; si pensi a titolo esemplificativo che all'arrivo di Lucrezia Borgia a Ferrara, in seguito al matrimonio contratto con il principe Alfonso d'Este, celebrato alcuni anni prima rispetto a quello della Colonna, il duca Ercole I le assegnò un *entourage* di ben «centoquarantasei persone di servizio»⁴¹ che dovevano costituire la corte personale della figlia di papa Alessandro VI e futura duchessa estense. Sebbene il rango sociale di Vittoria non possa essere equiparato a quello della figlia del capo dello Stato pontificio, giova ricordare tuttavia che l'ascendente dinastico della marchesa consorte di Pescara la inseriva appieno nel sistema delle corti del primo Cinquecento e la funzione politica da lei assunta alla

⁴⁰ Si vedano in proposito i contributi che costituiscono i volumi miscellanei *Donne di potere nel Rinascimento*, cit. e *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secoli*, a cura di G. CALVI e R. SPINELLI, Firenze, Polistampa, 2008, 2 vol.

⁴¹ Cfr. *Diario ferrarese dell'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. PARDI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, VII, 1, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 367. La «Lista de la compagnia de la soprascripta illustrissima signora madona Lucrecia estense de Borgia, duchessa consorte de lo illustrissimo don Alphonse, fiolo del duca nostro, per lo viaggio ha facta, partendose da Roma che fu il dì de la Epiphania del presente anno 1502, e gionse a Ferrara con la comitiva a dì 1° de febraio circha hore 24, como sopra hè notato» è riportata ivi, VII, 2, 1934, pp. 333-38. Sull'ingresso trionfale di Lucrezia Borgia a Ferrara, si rinvia alla bibliografia contenuta nello studio di J. BENAVENT, *Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. ROMERA PINTOR e J. LL. SIRERA, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 27-39.

corte d'Ischia, anche in merito al governo dei feudi colonnesi ereditati dal genitore, le poteva dunque assicurare un'autonomia economica tale da poter sovvenzionare una corte personale composta da domestici, dame di compagnia, personale di cancelleria, fra cui tesorieri e segretari addetti alla gestione dei feudi, nonché da intellettuali di diversa formazione culturale.

Un esempio concreto del patronato della Colonna alla corte isolana è da ricercarsi nelle vicende del letterato lucano Girolamo Britonio, giunto a Ischia attorno al 1512 su richiesta di Costanza d'Avalos, per entrare poi al servizio di Vittoria, dalla quale gli fu accordata ampia e munifica protezione, tale che egli poté soggiornare alla corte della marchesa, assieme ai numerosi fratelli, nonché ripristinare in breve tempo l'equilibrio economico della propria famiglia, già pesantemente indebitata a causa delle guerre, come testimoniato dal coevo umanista Francesco Pescennio Nigro⁴² nell'opera *Cosmodystychia*:

[...] ad Victoriam nostram, nescio quibus fatis cogentibus quae hominem homini temperant, propensior effectus [*sc.* Britonius], ad sanctissimum eius servitium seque fratresque suos omnes exhilari fronte deducens in tantam eius gratiam devenit, ut non multo post temporis spatio tantae divinae beneficio et munificentia res domesticas bellorum incursione cadentes mirifice instaurarit. Unde effectum est ut rebus pacatis, Neapoli tantum, priscae

⁴² L'umanista veneziano entrò al servizio di casa d'Avalos in concomitanza con l'approdo del Britonio a Ischia, ovvero attorno al 1512, in qualità di precettore dei figli di Innigo d'Avalos e Laura Sanseverino. Sul profilo biografico dell'autore lucano, cfr. G. BALLISTRERI, *Britonio, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1972, pp. 347-49; rettifiche a questa voce si devono a M. GRIPPO, «*La Gelosia del sole*» di *Girolamo Britonio*, «*Critica Letteraria*», XXIV (1996), pp. 5-55: 10-16, dove l'autrice inoltre fornisce nuovi elementi riguardo la biografia del Britonio.

penitus patriae oblitus, pedem fixerit, et modo poëticae suae, modo caeteris artibus libero viro dignis, sub nostrae quandoque institutionis auspiciis, operam navarit; ubi in maximam et laudabilem frugem eductus, a multis licet principibus requisitus foret, solius tamen Victoriae suae servitio addici voluit, cui tandem in primaeva adhuc aetate constitutus opus dityrambicum perpolitum sane et volupe dedicavit [...]⁴³.

Frutto emblematico del rapporto mecenatesco instauratosi tra la Colonna e il Britonio risulta il corposo canzoniere che egli diede alle stampe, a Napoli, nel 1519, presso i torchi degli eredi dell'editore tedesco Sigismund Mayr⁴⁴, col titolo di *Gelosia del Sole*⁴⁵. Si presume che l'opera abbia goduto di una

⁴³ Traduzione nostra: '[...] reso più vicino alla nostra Vittoria, non so sotto quali destini incombenti che regolano i rapporti umani, recandosi con volto gioioso al santissimo servizio di lei con tutti i fratelli, [Britonio] conseguì un tale favore da parte di lei che dopo non molto tempo, con il beneficio e la munificenza di una così divina donna restaurò in modo mirabile il patrimonio familiare in dissesto a causa dell'urto delle guerre. Ne risultò che, pacificata la situazione, egli si fermò soltanto a Napoli, del tutto dimentico dell'antica patria, e si applicò con zelo ora alla sua arte poetica, ora alle altre arti degne di un uomo libero, talvolta sotto gli auspici della nostra istituzione; dove, approdato a un grandissimo e lodevole esito, sebbene fosse richiesto da molti principi, tuttavia si volle consacrare alla sola sua Vittoria, alla quale, essendo stato al suo servizio fin dall'età giovanile, infine dedicò ragionevolmente e volentieri la propria opera poetica rifinita [...]'. La *Cosmodystychia* (ms. Vat. lat. 3971) è stata edita da G. MERCATI, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, 2 vol., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939, II, pp. 2*-40*; la citazione si trova a p. 31*.

⁴⁴ Sulle attività di questo importante editore tedesco trapiantato nel Regno di Napoli, cfr. T. R. TOSCANO, *Mayr, Sigismund*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2008, pp. 454-57.

⁴⁵ Per tutte le citazioni tratte da quest'opera, ci si avvale della recente edizione GIROLAMO BRITONIO, *Gelosia del Sole*, edizione critica e commento a cura di M. ROMANATO, Genève, Droz, 2019. Abbiamo consul-

certa risonanza, tanto da essere ristampata, con qualche lieve variante, a Venezia, presso l'editore Melchiorre Sessa, nel 1531. Nella dedica⁴⁶, indirizzata in entrambe le edizioni alla sua benefattrice, l'«illustrissima madonna Vittoria Davala di Colonna Marchesana di Peschara»⁴⁷, il Britonio si allineava all'artificio retorico dell'esaltazione della mecenate («magnanima e generosa madonna») e al *topos* dell'opera incolta⁴⁸, offerta come contraccambio dei benefici ricevuti e come testimonianza della propria devozione verso la nobildonna romana, qui prefigurata come nume tutelare dell'opera medesima:

[...] che sotto la pregiata ombra del vostro sì chiaro nome mi persuado che da malivolo giudizio non si vedrà immeritamente biasmare. Però non vi sdegnate, quando di maggiori pensieri scarca vi troverete, legger di lei qualche parte, e se non per merito d'essa incoltissima opra, almen per ricordanza della antica servitù che v'ho portata e porterò finch'io mi viva, ad V. S mi raccomando⁴⁹.

tato inoltre l'edizione offerta da M. MARROCCO, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

⁴⁶ Nell'edizione di M. Romanato la dedica si trova alle pp. [97]-98. Sull'epistola dedicatoria in età moderna si rinvia alla monografia di M. PAOLI, *La Dedicata. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, prefazione di L. BOLZONI, Lucca, Pacini Fazzi, 2009. Sul sistema delle dediche nel Cinquecento, risultano un ineludibile punto di riferimento gli studi svolti dal compianto maestro Marco Santoro, di cui si vedano almeno: *Uso e abuso delle dediche. A proposito del «Della dedicatione de' libri» di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006; *Libri, edizioni, biblioteche tra Cinque e Seicento, con un percorso bibliografico*, Manziana, Vecchiarelli, 2002; *Nulla di più ma neppure nulla di meno: l'indagine paratestuale*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di M. SANTORO e M. G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. I, pp. 3-13.

⁴⁷ GIROLAMO BRITONIO, *Gelosia del Sole*, ed. cit., p. 97.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, pp. [97]-98.

L'imponente canzoniere britoniano, obbedendo anche a istanze di stampo celebrativo⁵⁰, fornisce una significativa testimonianza sia in merito all'attività poetica di Vittoria che allo sviluppo dell'azione mecenatistica da lei attuata al Castello Aragonese d'Ischia. Alcune liriche della raccolta confermano, infatti, come il cortigiano lucano dovette essere uno dei primi testimoni dell'impegno della marchesa di Pescara nella protezione di letterati, avviatosi già prima del 1519⁵¹, nonché della sua personale esperienza poetica⁵² che si veniva sviluppando,

⁵⁰ Costituito da ben 454 liriche (345 sonetti, 43 canzoni, 20 sestine di cui 7 doppie, 37 madrigali, 7 ballate, 2 terze rime di cui una con settenario al mezzo), organizzate secondo «una selezione rigida di metri di solida tradizione petrarchesca, con alternanza tra metri lunghi e brevi, in linea con le esperienze di Cariteo e Sannazaro [...]» (MARROCCO, *Introduzione alla Gelosia del Sole*, ed. cit., p. 18), il canzoniere del Britonio si snoda in una trama discontinua, intorno a un triangolo immaginario tra l'io lirico-amante, la donna amata e il Sole, dapprima fedifrago e poi geloso della donna stessa. Al di là della suggestiva interpretazione proposta da Marcella Grippo, che individua in tali personaggi rispettivamente il Britonio, Vittoria Colonna e Francesco Ferrante d'Avalos (GRIPPO, «*La Gelosia del sole*» di *Girolamo Britonio*, p. 36), risulta plausibile leggere la volontà del Britonio di selezionare alcuni nuclei metaforici petrarcheschi e svilupparli, amplificandoli e inserendoli in una raccolta fedele ai *Rvf* per struttura e forme metriche, ma rispondente a istanze cortigiane (cfr. MARROCCO, *Introduzione alla Gelosia del Sole*, ed. cit., pp. 5-19).

⁵¹ Notizie riguardo ai primi letterati che lodarono la marchesa di Pescara nei loro componimenti si trovano in R. DE VITO, *Vittoria Colonna e gli umanisti napoletani*, in *Napoli vicereame spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, a cura di M. BOSSE e A. STOLL, Napoli, Vivarium, 2001, pp. 37-55; M. SCALA, *Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna*, «Periodico della Società Storica Comense», LIV (1990), pp. 97-112; C. RANIERI, *Vittoria Colonna, dediche, libri e manoscritti*, «Critica Letteraria», XLVII (1985), pp. 249-70.

⁵² Cfr. T. R. TOSCANO, *Introduzione* a VITTORIA COLONNA, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII. G. 43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di T. R. TOSCANO, Segrate

quantunque ella ambisse a mantenere le proprie rime circoscritte a una ristretta cerchia di lettori⁵³.

Il primo esplicito riferimento all'esercizio poetico della marchesa⁵⁴ è offerto proprio dall'autore lucano, più specificamente nel sonetto 276 della *Gelosia del Sole*, nel quale la competenza e l'ispirazione poetica di Vittoria venivano segnalate come doti straordinarie per una donna, la quale esercitava il proprio fascino per il suo ingegno non meno che per la bellezza, tanto da meritare di essere tratteggiata, con un'immagine di gusto classicistico, come pupilla delle Muse:

Quando odo il vostro stil di tanta istima
tal meraviglia intorno l'alma infonde
ch'io dico e con silenzio meco: «or donde
piove in cor femminil sì dolce rima?

Ben da Parnaso in l'una e l'altra cima
ebbe costei tal grazia e non altronde,
dove le Muse placide e gioconde
nudrita l'hanno da l'età sua prima».

Ma il cor, che nota il suon delle parole,
dentro arde e tace e per troppa dolcezza
si strugge quasi, come un ghiaccio al sole.

Poi s'empie d'amorosa alta vaghezza
e per vero idol suo v'adora e cole,

(Milano), Editoriale Giorgio Mondadori, 1998, p. 10. Ci si avvale di questa edizione per tutte le citazioni tratte dalla raccolta di *Rime Amoroze* della Colonna.

⁵³ Sulla diffusione manoscritta delle rime colonnesi, cfr. A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna in Manuscript*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 39-68.

⁵⁴ Gli esordi della sua produzione si collocano intorno al 1512, data cui riconduce la *Pistola* in terza rima («Excelso mio Signor, questa ti scrivo»), basata sull'avvenimento bellico noto come la rotta di Ravenna, in cui furono coinvolti il padre e il marito della Colonna. Cfr. VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di A. BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 53-56. Per la battaglia di Ravenna: S. SPADA, *La battaglia di Ravenna: il gran fatto d'arme*, Cesena, Il ponte vecchio, 2011.

per ingegno non men che per bellezza.

Il riferimento alla dimora delle Muse è riscontrabile anche nei sonetti 138 e 174, rispettivamente in merito alla «fama onesta» (v. 2) della nobildonna e all'apporto da lei offerto allo sviluppo della cultura letteraria del tempo. Nel primo di questi componimenti, oltre a ricorrere al consueto *topos* classico della potenza eternatrice della poesia (unico strumento capace di sottrarre il personaggio lodato all'oblio del tempo: «che contra il tempo, ch'ogni cosa fura, | sol dai santi poeti si ripara», vv. 10-11), il letterato lucano esplicitava come le virtù della Colonna avessero indotto un gran numero di poeti a celebrare la sua figura, descritta come famosa fra le due sommità del monte sacro alle Muse:

Si forte in vario stil rimbomba e suona
 il sommo onor di vostra fama onesta,
 c'oggi in cantar di voi si move e desta
 ogn'alto spirito, ogni gentil persona;
 e tal di voi si scrive e si ragiona,
 ch'el suon di vostra lode il sol arresta,
 vedendola sì nota e manifesta
 tra l'uno e l'altro colle d'Elicona (138, vv. 1-8)

A completare il ritratto di donna ideale della società del tempo, giunge il sonetto 174, con il quale il Britonio istituiva una relazione analogica tra lo scoglio su cui si erge il Castello Aragonese e il monte sede delle Muse, esortando l'umanista Pietro Gravina a recarsi a Ischia, ove avrebbe potuto riconoscere tanto gli elementi naturali peculiari del luogo, quanto le affinità con il monte Parnaso, nonché una corte che si configurava come una nuova culla del sapere: «Così invaghito d'aria più serena, | dirai Vettoria aver converso il monte | un novo a noi Parnaso, un'altra Atena» (174, vv. 12-14). Dalla lettura di questi due sonetti, si evince come nel periodo in cui si articola la composizione del canzoniere britoniano, ovvero tra il 1513 e

il 1519⁵⁵, dovevano già essere in corso l'attività mecenatistica della marchesa e la conseguente circolazione dei componimenti encomiastici da lei presumibilmente commissionati.

Se con la *Gelosia del Sole* il Britonio diffondeva un ritratto paradigmatico della marchesa di Pescara, alcuni anni più tardi egli non avrebbe mancato di elogiarne il consorte Francesco Ferrante d'Avalos⁵⁶ nel *Triumpho delo Britonio nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del Gran Marchese di Pescara*⁵⁷. In questo poemetto, costituito da 682 versi in terza rima⁵⁸, l'io

⁵⁵ Cfr. M. GRIPPO, "La *Gelosia del sole*" di Girolamo Britonio, p. 27.

⁵⁶ Nel sonetto 411 della *Gelosia del Sole*, mediante il ricorso a immagini mitologiche, il marchese è segnalato come modello di nobiltà, acume e valore militare, ma soprattutto ritenuto fortunato per avere in moglie Vittoria, «onor d'inchiostri e carte» (v. 8), con la quale formava una «coppia felice et d'alto magisterio» (v. 12).

⁵⁷ Uscito a Napoli, l'8 marzo 1525, dai torchi dell'editore Matteo Evangelista di Presenzani di Pavia (nel colophon si legge: «Stampa in Napoli nela Stampa di M. Evangelista di presenzani di Pavia Ali VII del Mese di Marzo. M. D. XXV»). Per un'edizione moderna del poemetto, cfr. *Poesia volgare a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, testi di GIOVANNI COSENTINO, ANONIMO, GIROLAMO BRITONIO, a cura di F. SICA, Salerno, Edisud, pp. 95-136. Più ampiamente sul *Triumpho* del Britonio, cfr. T. R. TOSCANO, *Carlo V nella letteratura e nella pubblicistica napoletana (1519-1536)*, in *Carlos V. Europeísmo y Universalidad*, a cura di J. L. CASTELLANO e F. SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 5 vol., I, pp. 265-81. Il contributo è stato parzialmente ripreso in ID., *L'occasione fa il libro. La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero di Carlo V e rivolta del 1547*, ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018, pp. 251-76: 261-65.

⁵⁸ La parte più cospicua dell'operetta si articola attorno a questioni di carattere politico-militare: gli eventi che segnarono il passaggio dall'età aragonese a quella vicereale spagnola (vv. 91-207); le vicende belliche di Carlo V, che si intrecciano con l'esaltazione del condottiero d'Avalos (235-85); e infine l'analisi della situazione politica e militare

lirico passa in rassegna le eroiche gesta compiute dal marchese in Liguria, Lombardia, nell'assedio di Marsiglia, culminanti nella battaglia di Pavia, dove, con l'abile tattica dell'apparente ritirata, trasse in inganno «quel gran Francesco re, pien d'onte e furia» (v. 53), tanto da condurlo alla disfatta e alla conseguente prigionia in Spagna. Solo nella parte conclusiva dell'operetta l'io lirico svela la propria identità, dichiarandosi la sirena fondatrice di Napoli («Nacque a tua patria il nome da mia Tomba [...] | Parthenope fui detta [...]»), vv. 521 e 532); da qui scaturisce il tema sotteso al poemetto, ovvero il pressante invito della sirena rivolto al marchese di Pescara a fare ritorno nelle sue terre natie prima dedicarsi ad altre imprese gloriose:

Ritorna homai, immortal mio novo Marte,
Ché tua patria fia intenta a' tuoi tropei
Per far sua gloria chiara in mille carte (vv. 541-43).

[...]
Dunque a Napol tua bella hor fa ritorno,
a Theti anchor che del tuo honor t'accenna,
ch'io più bel canto harrò nel dì sì adorno
e altri più lodata e dotta penna (vv. 679-82).

L'auspicato ritorno del d'Avalos a Napoli, caldamente espresso dalla sirena Partenope, sotto la cui maschera si celava

europea, con particolare riguardo al contesto italiano, focalizzata sulla figura dell'imperatore asburgico, sulla sua esaltazione e sull'invito al sovrano a scendere in Italia e rivolgere il proprio sguardo a Roma, resa deplorabile a causa della corruzione della Chiesa; una riflessione che ricalcava chiaramente quanto già espresso da Dante nel VI canto del *Purgatorio*, su cui M. L. MENEGHETTI, *Canto VI, La parabola di un avatar*, in *Lectura Dantis romana, Cento canti per cento anni. II. Purgatorio, 1. Canti I-XVII*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 147-78.

la moglie Vittoria Colonna, non poté realizzarsi, in quanto, come già accennato, egli morì a Milano, il 3 dicembre 1525.

3. «[...] la cagion di vostr'amare doglie»: la celebrazione della memoria di Francesco Ferrante d'Avalos e l'immagine di vedova esemplare nelle rime di Matteo Bandello.

In seguito alla scomparsa del consorte, al quale non aveva dato eredi, la Colonna adottò un'austera condotta di vita, in linea con l'umiltà francescana⁵⁹ e in conformità con i costumi che all'epoca si addicevano allo stato viduale⁶⁰. A tale proposito ancora una volta il Giovio offre una pertinente attestazione nel suo *Dialogus*, delineando il profilo della vedova d'Avalos, sempre intenta a tutelare il proprio buon nome e la castità, per non lasciare spazio ai detrattori, a maggior ragione in una *civitas* sospettosa e incline alla facile diceria:

Propterea et tum quum in summo luxu viveret, et humanis deliciis in praeclara luce frueretur, et nunc quum orbata coniuge, reiectis omnibus vitae blandimentis, vix unis tantum tenuioribus alimentis vitam sustentet, nihil superstitiose, nihil simulanter, nihil inepte facit ut castitatis decus sollicitè tueri videatur, quando alias nullum

⁵⁹ Cfr. in proposito V. COPELLO, «*La signora marchesa a casa*»: tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica, «*Testo*», LXXIII (2017), pp. 9-45.

⁶⁰ Sulla figura della vedova nel Cinquecento, si possono utilmente consultare: P. PUCCI, *Finalmente libera, ma non per molto: la vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo*, «*Rivista di Studi Italiani*», XXXIII, 1 (2015), pp. 187-214; C. EVANGELISTI, *Angela Vallerani, vedova (1559-1600 ca.)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. NICCOLI, Bari, Laterza, 1991, pp. 197-236; I. CHABOT, *Lineage Strategies and the Control of Widows in Renaissance Florence*, in *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di S. CAVALLO e L. WARNER, London - New York, Longman, 1999, pp. 127-44; C. CASAGRANDE, «*La donna custodita*» in *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di C. KLAPISCH-ZUBER, Bari, Laterza, 1990, pp. 88-128.

in suspiciosa et facile maledica civitate locum sermoni obtrectorum omnino reliquerit⁶¹.

In questa condizione di rigorosa condotta vedovile, la poetessa romana non mancò di celebrare nelle proprie rime la memoria dell'eroico d'Avalos e di farla immortalare da autori di spicco del suo tempo. L'intento di conferire gloria imperitura al nome del defunto condottiero viene apertamente enunciato dalla Colonna nel sonetto proemiale del suo canzoniere amoroso, ove ella dichiara di poter vantare il primato del «duob» (v. 14), ma non dello stile, impiegando il *topos* dell'inadeguatezza muliebre nei confronti della scrittura⁶²: «per altra voce e più saggi parole | convien ch'a morte il gran nome si toglia» (I, vv. 7-8).

Siffatto proposito di una più degna celebrazione del d'Avalos è riscontrabile in altri componimenti della sua produzione vedovile, in particolare nei sonetti XVIII e LXIV. Nel primo di questi, la Colonna immagina quanta più gloria sarebbe venuta ad autore ed eroe decantato, qualora Virgilio in persona avesse potuto celebrare la prodezza del d'Avalos. Ma forse ancora più significativo risulta il celebre sonetto

⁶¹ «Per questa ragione sia allorquando viveva nello sfarzo più estremo, e godeva delle piacevolezze umane in una luce gloriosa, sia ora quando, rimasta priva dello sposo, rigettati da sé tutti gli allettamenti della vita, si sostenta nutrendosi solo con gli alimenti più semplice e leggeri, non fa nulla di pedantesco, nulla di affettato, nulla di inopportuno, sì da sembrare che la tutela dell'onore della castità sia in cima alle sue preoccupazioni, poiché, in una città sospettosa e maledica, non ha mai lasciato alcuno spazio ai discorsi dei detrattori» (*Dialogus*, vol. I, pp. 458-59).

⁶² Si veda in merito, P. VECCHI GALLI, *Donna e poeta. Metamorfosi cinquecentesche*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. CHINES, Roma, Bulzoni, 2007, 2 vol., I, pp. 189-216: 199.

LXIV («Ah, Quanto fu al mio Sol contrario il fato!»⁶³), indirizzato al Bembo⁶⁴, in cui il poeta viene invitato a rivolgere la propria attenzione non alla vedova marchesa, bensì alla memoria del grande Francesco Ferrante. Vi si ripropone il motivo della mancata occasione di glorificazione reciproca tra poeta e condottiero, arricchito però, nel confronto tra la poetessa stessa e l'autorevole letterato veneziano, da una nota di modestia personale, virtù annoverata fra quelle su cui si fondava il prestigio sociale femminile del tempo⁶⁵.

Appare evidente che la marchesa di Pescara abbia voluto coerentemente rinnovare la propria attività mecenatistica, ora volta a celebrare, come già ricordato, «per altra voce e più saggi parole» (I, v. 7) la memoria del grande condottiero; è opportuno osservare come nei versi celebrativi commissionati dalla Colonna l'immagine eroica del d'Avalos risulti sovente associata al profilo di Vittoria stessa, ritratta come vedova adolorata e devota alla memoria del condottiero.

⁶³ Sulla tradizione di questo sonetto: T. CRIVELLI, *The Print Tradition of Vittoria Colonna's «Rime»*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, pp. 69-139: 69.

⁶⁴ All'apostrofe colonnese il poeta veneziano rispose col sonetto: «Cingi le costei tempie de l'amato | da te già in volto humano arboscel, poi | ch'ella sorvola i più leggiadri tuoi | poeti col suo verso alto et purgato; | et se 'n donna valor, bel petto armato | d'honestà, real sangue, honorar vuoi, | honora lei, cui par, Phebo, non puoi | veder qua giù, tanto dal ciel l'è dato. | Felice lui, ch'è sol conforme obietto | a l'ampio stile, et dal beato regno | vede amor santo quanto pote et vale; | et lei ben nata, che sì chiaro segno | stampa del marital suo casto affetto, | et con gran passi a vera gloria sale.». Si cita da PIETRO BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno editrice, 2008, 2 vol., I, pp. 343-44.

⁶⁵ Cfr. T. CRIVELLI, «*Mentre al principio il fin non corrisponde*». Note sul canzoniere di Vittoria Colonna, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di S. CALLIGARO e A. DI DIO, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 117-36: 125.

Il proposito di diffondere un cammeo dell'ancora giovane marchesa in tali vesti rispondeva, con ogni probabilità, a un intento programmatico teso a garantire onore immutato tanto alla famiglia d'origine quanto a quella del defunto consorte. Alla realizzazione di siffatto progetto concorsero, oltre a Paolo Giovio col già citato *Dialogus*⁶⁶, Lodovico Martelli⁶⁷, Bernardo Tasso⁶⁸, Ludovico Ariosto⁶⁹, Francesco Berni⁷⁰, Matteo

⁶⁶ Il profilo della Colonna quale donna e vedova esemplare emerge in particolare dal libro III del *Dialogus*, segnatamente dalle pp. 438-65.

⁶⁷ Si vedano le sue *Stanze [...] alla illustriss. Sig. la. S. Vittoria Marchesa di Pescara In morte de lo Illustriss. Marchese suo Consorte* (edite nella raccolta postuma LODOVICO MARTELLI, *Le rime volgari*, Roma, Antonio Blado d'Asola, 1533, cc. 95^v-116^v).

⁶⁸ Sui rapporti tra Vittoria Colonna e Bernardo Tasso alla corte ischitana si rinvia (anche per la bibliografia) a A. MAGALHÃES, «*Salda Colonna, alto sostegno e fido*»: Bernardo Tasso e il mecenatismo di Vittoria Colonna alla corte d'Ischia, in *Donne, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studio, organizzato dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, a cura di C. REALE, Napoli, Ischia, 2-6 maggio 2017, Pisa, Roma, Fabrizio Serra (in corso di stampa).

⁶⁹ Sull'immagine di vedova esemplare che il grande letterato dipinse della marchesa (*Orlando furioso*, XXXVII 18-20): N. ORDINE, *Vittoria Colonna nell'«Orlando furioso»*, «Studi e problemi di critica testuale», XLII, 1 (1991), pp. 55-92 e (per una lettura complessiva del canto XXXVII) E. B. WEAVER, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di G. BALDASSARRI e M. PRALORAN, 2 vol., II, a cura di A. IZZO e F. TOMASI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 367-84.

⁷⁰ Due delle ottave aggiunte dal Berni nell'edizione del 1545 del suo *Rifacimento dell'Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo celebrano l'immagine eroica del d'Avalos e l'onorevole condotta vedovile di Vittoria Colonna (*Orlando Innamorato composto già dal S. Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano, Et hora rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni*. [...]. *Aggiunte in questa seconda editione molte stanze del autore che nelaltra mancavano*, Venezia, presso gli eredi di Lucantonio Giunta, 1545, canto I, ottave III e IV, c. Aij).

Bandello⁷¹ e altri. Nel quadro di tale produzione, le liriche bandelliane presentano una rilevanza tematica che le rende particolarmente significative in ragione dei richiami e dei rimandi alla persona e alla produzione della committente stessa: esse, prendendo avvio proprio da un componimento della Colonna, costituiscono un piccolo nucleo poetico celebrativo tanto della memoria del d'Avalos, quanto della dignità viduale e dell'indiscutibile qualità poetica della marchesa.

Allo stato attuale della ricerca, non vi è testimonianza di rapporti diretti tra la Colonna e il Bandello, a maggior ragione in assenza di tracce di un soggiorno di quest'ultimo presso la corte della nobildonna a Ischia, sicché le loro relazioni appaiono piuttosto riconducibili alla rete clientelare articolata attorno ai membri del lignaggio principesco a cui la marchesa di Pescara apparteneva. Come è noto agli studiosi della civiltà delle corti cinquecentesche, la diffusa prassi dell'intermediazione culturale era intrinseca al mecenatismo, in quanto propiziava i rapporti a distanza tra il *patronus* e il *cliens*, rendendo possibile la commissione di opere artistiche e letterarie⁷². Alcune dediche della raccolta di novelle del Bandello attestano la protezione accordata dai Colonna tanto al novelliere, quanto a suo padre: quest'ultimo, dopo aver lasciato la Lombardia in seguito alla caduta della signoria sforzesca, si era rifugiato a Roma, dove trovò protezione presso i cugini di Vittoria, ovvero presso il condottiero Prospero e il futuro cardinale Pompeo Colonna, come

⁷¹ Sul Bandello risulta un ineludibile punto di riferimento il corposo studio offerto da A. C. FIORATO, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979. Ulteriori indicazioni bibliografiche verranno fornite ove opportuno nel corso di questo intervento.

⁷² Cfr. J. COLE, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, Olschki, 2011, 2 vol., I, p. 3.

dichiarava il Bandello stesso nella dedica a quest'ultimo della novella LII della prima parte della sua raccolta⁷³:

Ma che dirò poi de l'accoglienza che a Roma faceste a quello sfortunato bandito Giovanfrancesco Bandello mio padre carissimo, quando egli dal Fieramosca vi fu condotto in camera a farvi riverenza? Se il signor Prospero aveva usato de la solita sua larga liberalità con esso mio padre, voi non voleste esser in modo alcuno da lui superato. E nondimeno io stimo molto più quelle onorate parole che a mio padre di me diceste che se mi fosse stata donata una città. Onde mi sento così fatti lacci avvinti al collo de l'obbligo e riverenza ch'io debbo a la gloriosa ed immortal Colonna avere, che eternamente le resto servitore e quella chino, onoro e riverisco⁷⁴.

Ancora più significativa appare la dichiarazione di devozione e deferenza cortigiana espressa dal Bandello nella dedica «al valoroso signor Muzio Colonna capitano» premessa alla novella XXIV della prima parte della raccolta⁷⁵, dove l'autore dichiarava la propria fedeltà e soggezione alla casata dei Colonna in ragione dei benefici ricevuti in prima persona, ricambiati con la garanzia di ubbidienza e pronto impiego della propria penna:

Sarà adunque questa [novella] per testimonio a chi dopo noi verrà de l'osservanza mia verso voi e tutta l'illustrissima casa Colonna, essendo tutto il dì molti i favori e beneficii che dagli eroi Colonesi ricevo, i quali da me d'altro che d'una prontissima

⁷³ Per tutte le citazioni tratte dalle dediche del novelliere bandelliano, ci si avvale dell'edizione MATTEO BANDELLO, *Lettere dedicatorie*, a cura di S. S. NIGRO, Palermo, Sellerio editore, 1994, 2 vol. La dedica in questione si trova ivi, I, pp. 194-96.

⁷⁴ Ivi, pp. 194-95.

⁷⁵ Ivi, pp. 117-18.

volontà d'ubidire, armata d'una vera fede e di non troppo ben purgato inchiostro, non si ponno pagare [...]»⁷⁶.

Come si evince dal brano appena riportato, Vittoria Colonna poteva dunque avvalersi della mediazione dei membri del suo casato per ottenere dal Bandello componimenti idonei alla celebrazione della memoria del defunto consorte e alla raffigurazione della propria immagine in veste di talentuosa poetessa e vedova esemplare. Per la marchesa di Pescara lo scrittore compose sei delle sue *Rime* (CCXI-CCXVI):⁷⁷ si tratta di un nucleo compatto di componimenti che attraverso richiami intratestuali disegnano un preciso percorso narrativo, tanto da risultare necessario offrirne di seguito una lettura integrale.

Date le sfortunate vicende editoriali cui andarono incontro le liriche del Bandello⁷⁸, non risulta possibile datare con certezza questi componimenti, ma, come suggerisce Massimo Danzi, curatore dell'edizione delle *Rime* bandelliane, il *terminus post quem* coincide con la data della morte del d'Avalos, 3 dicembre 1525; più circoscritta è l'epoca del sonetto CCXI, in quanto in relazione con il già ricordato «Ah, Quanto fu al mio Sol contrario il fato!» della Colonna, cui rispose il Bembo verosimilmente nel maggio 1530⁷⁹. Il sonetto colonnese appena citato creò un'occasione di corrispondenza tra poeti, se si considera che oltre alla risposta del Bembo, vi furono

⁷⁶ Ivi, p. 118.

⁷⁷ Cfr. MATTEO BANDELLO, *Rime*, edizione e commenti a cura di M. DANZI, Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 272-77.

⁷⁸ Si veda in merito M. DANZI, *Per l'edizione critica delle Rime di Matteo Bandello: stravaganti inedite e proposte di attribuzione*, «Studi di Filologia italiana», XL (1982), pp. 107-53.

⁷⁹ Cfr. BANDELLO, *Rime*, ed. cit., p. 329.

anche interventi del Berni⁸⁰ e dello stesso Bandello con il sonetto CCXI, «Contrario al tuo bel sol non è mai stato», con il quale si stabilì una sorta di tenzone poetica con la principessa scrittrice:

Colonna, son. LXIV

Ah, Quanto fu al mio Sol contrario il fato!
Ché con l'alta virtù di raggi soi
pria non v'accese, che mill'anni et poi
voi saresti più chiaro, ei più lodato?

El nome suo con lo stil vostro ornato,
che dà scorno agli antiqui, invidia a noi,
a malgrado del tempo avresti voi
dal secondo morir sempre guardato.

Potesse almen mandar nel vostro petto
l'ardor ch'io sento, o voi nel mio l'ingegno
per far la rima a quel gran merto iguale;

ché così temo il Ciel ni prenda a sdegno
voi, perché preso aveti altro soggetto,
me, ch'ardisco parlar d'un lume tale.

Bandello, son. CCXI

Contrario al tuo bel sol non è mai stato,
donna gentil, il ciel, quando tu puoi
portarlo da gli Esperii a i liti Eoi
ed indi alzarlo sovra il ciel stellato;

ché a questo ogn'altro stile è mal limato
e sarà sempre, e sol i versi tuoi
porranlo fra' famosi antiqui eroi
ch'han dopo morte eterna fama a lato.

Né ti scusar ch'a tant'ardor concetto
ti manchi ugual, ch'a quel che tocchi segno
d'i nostri tempi stile ancor non sale.

Dispiega dunque in carte il bel disegno,
fatto da quel felice alto intelletto
che teco il tuo bel sol farà immortale.

La lettura comparata tra i due sonetti può articolarsi in primo luogo sul piano contenutistico, poiché alla Colonna che lamenta l'assenza di versi del Bembo in lode del suo sposo e la propria inferiorità poetica, il Bandello risponde

⁸⁰ Al sonetto della Colonna, Francesco Berni rispose: «Dunque s'il ciel invidioso et empio | il sol, ch'el secol nostro fea giocondo, | n'ha tolto et messo quel valor al fondo, | cui già dicea sacrarsi et più d'un tempio, | voi, che di lui rimasa un vivo exempio | sète fra noi et quasi un sol secondo, | volete in tucto tôr la luce al mondo, | facendo di voi stessa acerbo scempio? | Deh, se punto vi cal de' danni nostri, | donna gentil, stringeti in mano il freno | ch'aveti sì lassato ai dolor vostri; | tenete vivo quel lume sereno, | che c'è rimasto et fate che si mostri | al guasto mondo et di tenebre pieno» (COLONNA, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos*, ed. cit., p. 121).

affermando come nessuna voce fosse più adatta all'elogio del d'Avalos di quella della vedova marchesa. Il poeta già dalla prima quartina istituisce un'opposizione simmetrica rispetto ai versi della poetessa romana. Nel sonetto colonnese il Bembo è implicitamente apostrofato, giacché la gran sfortuna di Ferrante sarebbe stata quella di non aver acceso «con l'alta virtù di raggi soi» (v. 2) l'intelletto del letterato veneziano, atto dal quale sarebbe derivata fama perenne a entrambi (il Bembo poeta e il d'Avalos condottiero); la prima quartina del sonetto bandelliano esplicita come non vi sia alcuna opposizione del destino al «bel sol» (v. 1) della poetessa, ovvero a Francesco Ferrante d'Avalos, essendo riservato a Vittoria stessa il compito di innalzarlo al cielo e attraverso il suo canto «portarlo da gli Esperii a i liti Eoi» (v. 3), fuor di metafora, recando il suo "bel sol" da Occidente, ovvero dal momento del tramonto, a Oriente, facendolo risorgere in tutto il suo splendore. Nella seconda quartina Vittoria prospettava la possibilità della reciproca glorificazione dell'alto valore militare del d'Avalos e di quello poetico del Bembo, qualora il letterato veneziano avesse lodato il marchese nei propri versi; per contro il Bandello ribadiva come le doti poetiche della vedova poetessa fossero adeguate ad innalzare il nome dello sposo fra i «famosi antiqui eroi» (v. 7). Nelle terzine Vittoria auspicava che il Bembo potesse provare il medesimo ardore di lei, o quanto meno infonderle il proprio talento poetico, «per far la rima a quel gran merto iguale» (v. 11), al contrario il Bandello la esorta a non scusarsi di non aver «concetto» (v. 9) pari al suo ardore, in quanto ella risultava essere al vertice della poesia coeva, e pertanto la sprona a celebrare le lodi del proprio sposo, destinate a conferirle gloria perenne (v. 14: «che teco il tuo bel sol farà immortale»), replicando così all'auspicio della Colonna di una reciproca glorificazione Bembo-d'Avalos.

Se con il sonetto di apertura del gruppo di rime in esame, il Bandello esortava Vittoria a lodare il proprio sposo, per contro, con il sonetto di chiusura (CCXVI), l'autore invertiva i termini ed apostrofava il defunto Francesco Ferrante, esplicitando come la sua eterna gloria fosse di fatto dovuta alle non comuni virtù della moglie Vittoria e alla sua sublime attività poetica, che le consentivano di innalzarlo al di sopra dei leggendari guerrieri del mondo antico (vv. 9-14):

Ché la tua Dea, la tua Vittoria sacra,
col suo leggiadro stil t'innalza tanto
che tant'alto non è n'Achil n'Ulisse,
perché nel tempio de virtù consacra
al tuo bel nome eterna gloria, a canto
u' 'l chiaro tuo vessillo Marte affisse.

Il sonetto indirizzato dalla Colonna al Bembo funse evidentemente per il Bandello da pretesto per sviluppare un più articolato discorso di stampo encomiastico e consolatorio attorno alle figure della vedova poetessa e del defunto condottiero. Se ci si attiene alla sequenza interna dei sei componimenti, come restituita dalla tradizione manoscritta⁸¹, sembra che il Bandello avesse voluto strutturare una breve storia, creando una distinzione di sapore petrarchesco, incentrata sulla gloria militare di Francesco Ferrante d'Avalos "in vita" e celebrata "in morte" nella sua unicità. Il secondo sonetto di questa serie (CCXII) si apre con l'apostrofe all'amico Lucio Scipione Attellano⁸², dedicatario e personaggio di alcune delle sue novelle, chiamato a testimone, forse proprio perché di origine lom-

⁸¹ Cfr. in proposito BANDELLO, *Rime*, ed. cit., p. 329.

⁸² Sulla presenza di questo personaggio nella raccolta di novelle bandelliane, cfr. C. GODI, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 21-26 e 118-23.

barda, della grandezza raggiunta dal d'Avalos nel «lombardo fertile Paese» (v. 5). In una finzione poetica che vede il prode condottiero ancora in vita, il Bandello afferma come non ci si debba stupire della sua grandiosità poiché «favor il Re d'il ciel gli manda | cui già Vittoria consacrò per moglie» (vv. 13-14). Nel sonetto successivo (CCXIII) la cruda realtà della morte «de l'invitto, gentil, forte Marchese» (v. 2) viene esplicitata con toni iperbolici, che lo vedono pianto dall'esercito intero, dall'impero, personificato nell'aquila di Giove, nonché dalla sua terra d'origine, rappresentata dal fiume Sebeto, e infine da tutta Europa (vv. 8-14). I due componimenti seguenti (CCXIV-CCXV) sono imperniati sull'immagine della tomba di Francesco Ferrante, nonché sulla sofferenza e sul pianto della vedova d'Avalos: per mezzo dell'impiego di luoghi comuni della *consolatio*, il Bandello sollecita Vittoria a prendere atto della grande fama che il marchese conserva e di come vicino a Marte egli «vive nel ciel, e chiaro qui ribomba» (CCXV, 14); da questi versi trapela appunto l'intento del Bandello di confortare la Colonna, vedova profondamente costernata, proprio attraverso l'amplificazione della fama conseguita dalle gesta del d'Avalos, che assicuravano vita perenne al nome del grande condottiero, come si legge nella quartina incipitaria del sonetto CCXIV:

Tanti trofei e tant'eccelse spoglie,
di quanti carco si vedeva ogn'ora
il gran Marchese che, di vita fuora,
più che mai vive e chiara fama coglie (vv. 1-4).

Con i componimenti bandelliani dedicati alla Colonna non solo si consolidava l'emancipazione femminile nei confronti della scrittura poetica, già sancita nelle rime del Britonio, ma si profilava un mutamento ancor più profondo: la donna, non più soltanto oggetto di ispirazione poetica, veniva ora riconosciuta, in virtù del suo valore intellettuale, persino capace di

celebrare e immortalare con i propri versi le gesta eroiche di un grande uomo d'arme.

4. La corte di Vittoria Colonna al Castello Aragonese d'Ischia: un "cenacolo" letterario? Alcune riflessioni conclusive.

Sulla scorta di quanto esposto nelle pagine precedenti, si evince come Vittoria Colonna, durante il lungo soggiorno ischitano, sia stata in grado di coniugare *otium* e *negotium*, azione politica e aspirazione umanistica: la consapevolezza delle responsabilità di governo e del proprio ruolo sociale coesiste in lei con la condizione intellettuale di donna di cultura, poetessa apprezzata dai grandi letterati del tempo, nonché generosa e accorta mecenate. Difatti, alcuni documenti custoditi all'Archivio Colonna segnalano le ingenti somme di denaro percepite dalla nobile romana quale reddito feudale o a titolo di eredità e di *datio in solutum*, in conformità con le disposizioni testamentarie dettate dal consorte⁸³: un'autonomia economica

⁸³ Tale materiale archivistico risulta a tutt'oggi inedito e pertanto meritevole di studio; chi scrive si sta occupando attualmente di curarne l'edizione commentata. Oltre ai documenti già indicati alle note 12 e 16, si segnalano i seguenti atti notarili, sulla scorta dei dati desunti dalla schedatura archivistica: Subiaco, Biblioteca di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III BB 55 23 (3 dicembre 1525): *Copia contemporanea e autentica del testamento del magnifico signor Ferdinando de Avalos de Aquino marchese di Pescara, in cui lascia erede universale il fratello don Alfonso marchese del Vasto [...]; lascia a Vittoria Colonna II sua consorte la dote e tutte le cose a lei cedute, durante il matrimonio, ed "in segno del grandissimo amore che sempre le ha portato" le assegna 10000 ducati in legato, da pagarsi in 10 rate annuali [...];* ivi, III BB 50 22: *Transunto notarile dell'assenso regio in favore di Costanza Davalos di Aquino marchesa di Francavilla e di Alfonso Davalos di Aquino marchese di Vasto [...] e di Vittoria Colonna marchesa di Pescara per una dazione in solutum di 27000 ducati in favore di Vittoria;* ivi, III BB 59 71: *Transunto autentico (1533) di un atto*

che le consentì di sovvenzionare presso la propria corte al Castello Aragonese l'attività intellettuale di eruditi di una certa levatura. Tale realtà è testimoniata in particolare dalle vicende, di cui si è trattato in questa sede, connesse al soggiorno ischitano di Girolamo Britonio e Paolo Giovio, le cui opere difficilmente sarebbero state prodotte in assenza della protezione accordata dalla nobile romana, ma anche dal rapporto con Matteo Bandello, il quale, presumibilmente per mezzo delle pratiche clientelari di casa Colonna, contribuì a amplificare la risonanza dell'appello di Vittoria alla celebrazione della memoria del d'Avalos, esaltando al contempo il profilo della nobildonna quale grande poetessa e vedova esemplare.

La marchesa di Pescara mise dunque in atto una ben calcolata politica dell'immagine, coerente al ruolo pubblico di una donna aristocratica capace di sfruttare le potenzialità del mecenatismo. Queste osservazioni offrono dunque l'opportunità di ritornare sulla definizione di "cenacolo", tradizionalmente attribuita dalla critica in riferimento alla corte di Vittoria Colonna a Ischia. Tale ormai consolidata etichetta⁸⁴

(1527) col quale la duchessa di Francavilla Costanza Davalos e Alfonso Davalos marchese del Vasto soddisfano verso Vittoria Colonna (Davalos) il loro debito di 9000 ducati, secondo le disposizioni testamentarie del defunto Ferdinando consorte di Vittoria e secondo l'istromento del 1523. Tale debito è presumibilmente connesso alla vendita dei feudi di Arpino e Rocca Santopadre da parte della Colonna al consorte, avvenuta il 27 novembre 1523. Cfr. ivi, III BB 24 31: Istromento, col quale, la illustre Vittoria Colonna marchesa di Pescara vende i suoi feudi di Arpino e Rocca Santopadre, per 9000 ducati, al suo consorte Davalos Ferdinando Francesco marchese di Pescara. L'importo di 27000 ducati a cui si fa riferimento nel secondo dei documenti qui citati trae presumibilmente origine dalle disposizioni testamentarie del d'Avalos che prevedevano la restituzione della dote di 14.000 ducati, nonché la conferma dei beni che il marchese aveva donato alla consorte durante il matrimonio.

⁸⁴ Tra i molti studi che vanno in questa direzione, si possono ricordare: S. THÉRAULT, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de*

deriva presumibilmente dalla tendenza da parte della critica a confinare l'immagine della nobildonna, in particolare durante gli anni ischitani della sua esistenza, all'ambito dell'attività poetica, lasciando in secondo piano il profilo della feudataria, donna di potere e magnanima protettrice di letterati, quale doveva effettivamente apparire agli occhi dei suoi contemporanei.

Se non risultano tracce di frequenti e periodiche riunioni di intellettuali alla corte della marchesa di Pescara, che potrebbero dimostrare l'effettiva esistenza di un cenacolo letterario, attività peraltro più pertinente a un contesto di tipo accademico che non a una corte femminile della prima metà del Cinquecento, non mancano invece, come si è visto, le testimonianze coeve dei rapporti di stampo mecenatistico di Vittoria Colonna con alcuni autori del tempo. Eloquenti appaiono le parole di Paolo Giovio nel *Dialogus*, che presenta la marchesa come munifica mecenate:

[...] arce eiectus in Aenariam veni ad Victoriam Columnnam, foeminam cum forma et pudicitia illustrem, tum omni virili laude longe dignissimam. Sciebam enim illam tanta esse animi magnitudine atque virtute, ut nihil praestantius duceret quam naufragio et saevis adversae tempestatis eiectos fluctibus excipere, nec eos ulla fortunae iniuria mergi, pati, ac demum conservatos benigne et liberaliter recreare, et eos quidem, ante alios, qui

Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia, Paris, Didier, Firenze, Sansoni, 1968; E. PESOLE, *Vittoria Colonna: la signora d'Ischia e il suo cenacolo letterario nel Castello Aragonese*, Treviso, Editing, 2006; R. CASTAGNA, *Un cenacolo del Rinascimento sul castello d'Ischia*, Ischia, Imagaenaria, 2007; D. ROBIN, *Ischia and the Birth of a Salon*, in EAD., *Publishing Women. Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 1-40; C. RANIERI, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in *La donna nel Rinascimento meridionale*, pp. 49-65.

aliquam ab optimis litterarum studiis commendationem ac laudem meruissent⁸⁵.

Ancora più emblematiche risultano alcune lettere che Bernardo Tasso indirizzò a Vittoria Colonna, nelle quali sono espliciti il ringraziamento per i «danari»⁸⁶ ricevuti quali frutto remunerativo della produzione di opere encomiastiche da lui composte durante il soggiorno ischitano e il riconoscimento della generosità della nobildonna: «Poiché voi ricca, liberale, et magnanima, in altrui volete, et con larga mano, le vostre ricchezze dispensare»⁸⁷.

La corte personale di Vittoria Colonna al Castello Aragonese d'Ischia assunse, pertanto, le caratteristiche precipue delle corti principesche del tempo, come luogo deputato a una gestione politica ed economica non scevra da una calcolata pianificazione culturale. Giova tuttavia precisare che lo *status* di cui godeva la corte della marchesa consorte di Pescara a Ischia fu quello di uno spazio cortigiano inglobato all'interno di una realtà decisamente più ampia, ovvero quella della corte dei

⁸⁵ «Cacciato dalla fortezza, venni a Ischia presso Vittoria Colonna, donna di eccelsa e pudica bellezza, e ad un contempo, come e più di un uomo, degna di ogni sorta di lode. Sapevo che in lei vi era tanta, e tanto virtuosa, grandezza d'animo da farle preferire, ad ogni alto nobile atto, quello di accogliere i naufraghi sbalzati a riva dai furiosi flutti delle avverse tempeste della vita, di non permettere che subissero violenza dalla fortuna, di salvarli benevolmente e con generosità restituirli alla vita, e che tra di essi, più di tutti gli altri, le erano cari quanti nell'attività letteraria avessero guadagnato una onorevole reputazione» (*Dialogus*, vol. I, pp. [4-5]).

⁸⁶ Cfr. la lettera, priva di data, scritta da Napoli e edita in *Carteggio*, pp. 317-18: 317.

⁸⁷ La lettera fu pubblicata nella raccolta *De le Lettere di tredici huomini illustri*, a cura di DIONIGI ATANAGI, Roma, Valerio Dorico, 1554, pp. 406-07: 407.

marchesi d'Avalos, il che induce a escludere l'eventuale impiego della definizione di una corte "d'Avalos-Colonna": la corte personale che le mogli dei signori feudali costituivano attorno a sé non poteva vantare un'identità politico-culturale autonoma, ma rivestiva sovente un ruolo coadiuvante nella costruzione del prestigio e dell'immagine della corte ufficiale della dinastia del consorte.

In tale prospettiva, appare un proficuo filone di ricerca la ricostruzione della funzione che la corte ischitana rivestì nel catalizzare istanze intellettuali differenti, ai fini della creazione di una propria identità. Rinnovate indagini, condotte sui materiali finora disponibili e su altri ancora poco noti o inediti, potranno contribuire a comprendere la natura e l'articolazione del complesso meccanismo dei rapporti all'interno della corte, la stratificazione e la gerarchia tra gli intellettuali e gli esponenti di casa d'Avalos e di altre importanti casate che, in ragione di intrecci dinastici, soggiornarono presso il Castello Aragonese: oltre a Vittoria Colonna, è opportuno ricordare la presenza delle nobildonne Giovanna e Maria d'Aragona⁸⁸. Inoltre appare fondamentale osservare il ruolo assunto dalla corte d'Ischia nell'ambito del vasto ventaglio di relazioni tra le corti rinascimentali della Penisola⁸⁹, prendendo in esame, in

⁸⁸ Cfr. M. CASSESE, *Giovanna e Maria d'Aragona: due sorelle napoletane «doppio pregio ad una etade» e il rapporto con il potere nel '500*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, pp. 669-707.

⁸⁹ Nell'ampia bibliografia dedicata al sistema delle corti del Rinascimento, cfr. almeno P. MERLIN, *Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea*, «Studi Storici», XXVII, 1 (1986), pp. 203-44; T. DEAN, *Le corti. Un problema storiografico*, in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. CHITTOLINI, A. MOHLO e P. SCHIERA, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 425-47; M. FANTONI, *Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI*, ivi, pp. 449-66; G. MUTO, «*I segni d'honore*». *Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in età moderna*, in *Signori, patrizi, cavalieri in Ita-*

primo luogo, quelle presenti all'interno del Regno meridionale: si pensi ai rapporti politici e agli scambi letterari che la corte isolana intrattene con quella vicereale di Napoli⁹⁰, nonché con altri contesti culturali di rilievo quali la corte di Ferrante Sanseverino a Salerno e quella di Giulia Gonzaga a Fondi⁹¹.

lia centro-meridionale nell'età moderna, a cura di M. A. VISCEGLIA, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 171-92.

⁹⁰ Si veda in proposito, E. FOSALBA, *"Pulchra Parthenope". Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019. Cfr. inoltre i contributi contenuti nel volume *«Di qui Spagna et Italia han mostro / chiaro l'onor». Estudios para Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, a cura di E. FOSALBA e G. DE LA TORRE ÁVALOS, Bellaterra, Servei de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.

⁹¹ Un ruolo di anello di congiunzione tra la corte ischitana e quella del principe di Salerno fu indubbiamente rivestito da Bernardo Tasso, il quale fu al servizio di Alfonso d'Avalos e poi di Vittoria Colonna, attorno al 1533, per entrare successivamente alle dipendenze del Sanseverino, in veste di segretario, mantenendo (e forse favorendo) i rapporti tra le due corti. Cfr. in proposito A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*. Atti del XV Convegno Internazionale di Studio organizzato dal Gruppo di Studio sul Cinquecento francese, Verona, 16-19 ottobre 2009, a cura di R. Gorrís Camos, Fasano, Schena, 2012, pp. 159-218; G. DE LA TORRE ÁVALOS, *«...al servizio de la felice memoria del marchese del Vasto»*. *Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia*, «Studia Aurea», x (2016), pp. 363-92. Sulla corte della nobile mantovana a Fondi: cfr. G. TALLINI, *La "piccola Athene". Giulia Gonzaga e il circolo di Fondi tra letteratura ed eterodossia (1526-1566)*, in *La donna nel Rinascimento*, pp. 303-19.

ANDERSON MAGALHÃES



Autore ignoto, XVI secolo
Ischia, Torre del Guevara
particolare degli affreschi della seconda sala

L'articolo si prefigge di gettare nuova luce sul profilo pubblico di Vittoria Colonna attraverso un duplice percorso di indagine. In primo luogo si procede alla ricognizione delle vicende correlate all'attività di governo sia dei feudi ereditati dal genitore Fabrizio, che degli assetti patrimoniali del consorte Francesco Ferrante d'Avalos, con particolare attenzione ai fatti che furono alla base della reggenza del ducato di Benevento. In seconda istanza, si esaminano le dinamiche connesse al ruolo di Vittoria Colonna quale mecenate, proponendo inoltre una riconsiderazione dell'ormai assodata definizione di "cenacolo" letterario in riferimento alla corte della nobildonna al Castello Aragonese d'Ischia.

The paper aims to shed new light on the public profile of Vittoria Colonna through two different aspects. Firstly, it examines the events related to her governmental activity concerning both the territories inherited from her father Fabrizio, and the patrimonial assets of the consort Francesco Ferrante d'Avalos, with particular regard to the facts that were at the base of the regency of the Duchy of Benevento. Secondly, the paper examines the dynamics connected to the role of Vittoria Colonna as a patron of arts, and furthermore it also proposes a reconsideration of the by now established definition of a literary "cenance" in reference to the court of this noblewoman at the Aragonese Castle of Ischia.

RICCARDO BENEDETTINI

«SATHAN VEUT UNE FRANCHE VOLONTÉ».
ERCOLE CATO TRADUTTORE DELLA
DÉMONOMANIE DES SORCIERS DI JEAN BODIN

J'ai besoin que Dieu me prenne de force, car, si maintenant la mort, supprimant l'écran de la chair, me mettait devant lui face à face, je m'enfuirais (S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, 1948).

1. Nell'epistola dedicata a Chrestofle de Thou, Primo Presidente del Parlamento di Parigi e Consigliere del re Henri III, «epistre» datata 20 dicembre 1579, Jean Bodin decide di aprire la propria *De la démonomanie des sorciers* definendo «l'assemblee des Juges et Advocats de ce Parlement» come il luogo in cui poter apprendere la «vraie prudence», guida e luce della vita umana¹. Come in un «hault theatre», tutte le singole parti di

¹ JEAN BODIN ANGEVIN, *De la Démonomanie des sorciers. A Monseigneur m. Chrestofle de Thou Chevalier Seigneur de Cali, premier President en la Cour de Parlement, & Conseiller du Roy en son privé Conseil, avec privilege du Roy*, Paris, chez Jacques du Puys Libraire Juré, 1580 [marca editoriale: Samaritana al pozzo]. Nostro testo di riferimento per il raffronto con la traduzione italiana è la ristampa in anastatica fornita da Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 1988. Nella trascrizione a seguire del testo si è introdotta l'opposizione tra i grafemi *i/j* e *u/v* e si sono divise (o unite) le parole; si sono sciolte le & e le ß; si sono corretti palesi refusi tipografici; si è conservata invece l'interpunzione cinquecentesca, perché essa ci consente un più rigoroso riscontro con l'edizione francese e offre una testimonianza significativa agli specialisti di storia della lingua. Abbreviamo

questo «beau temple de justice», osserva il Bodin, contribuirebbero a fare luce sulla tragedia della vita, sul corpo, sul mondo sensibile e sui fatti storici. Nel pronunciare ad alta voce il proprio dubbio («JE ME DOUBTE»), il magistrato angevino – che aveva aderito all’ambiente della moderazione monarchica e gallicana dei *Politiques* e che solo tre anni prima, nel 1576, aveva licenziato, sotto i torchi di Jacques du Puys, il suo *magnum opus*, *Les six livres de la République*², opera tradotta in italiano dal genovese Lorenzo Conti per i tipi di Girolamo

d’ora in poi il titolo della resa italiana in *Demonomania* e l’originale in *Démonomanie*, mettendo tra parentesi nel testo, subito dopo la citazione, il numero della pagina cui rimandiamo preceduto, nel caso della *Démonomanie*, dal numero del libro, indicato con numerazione latina, seguito da quello del capitolo espresso con numero arabo. Salvo diversa indicazione, il corsivo nelle citazioni è nostro. Si è consultato inoltre anche JEAN BODIN, *De la démonomanie des sorciers*, édition critique préparée par V. KRAUSE, C. MARTIN et E. MACPHAIL, avec la collaboration de N. P. Des Rosiers et N. Martin Peterson, Genève, Droz, 2016. Sulle numerose edizioni del testo, vd. il contributo di M.-T. ISAAC, «De la Démonomanie des sorciers». *Histoire d’un livre à travers ses éditions*, in *Jean Bodin*. Actes du Colloque Interdisciplinaire d’Angers (24-27 mai 1984), II, Publié avec le concours du Conseil Général de Maine-et-Loire, Angers, Presses de l’Université d’Angers, 1985, pp. 377-401.

² Si è preferito fare ricorso all’edizione rivista e accresciuta dall’autore (1578), di cui un esemplare si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF, Magliabechiano 19.1.3): JEAN BODIN ANGEVIN, *Les six livres de la République. A monseigneur du Faur, seigneur de Pibrac, Conseiller du Roy en son Conseil privé, & President en la Cour de Parlement à Paris, revue, corrigee & augmentee de nouveau*, troisieme edition, avec privilege du Roy, Paris, Chez Jacques du Puys, libraire Iuré, à la Samaritaine, 1578 [marca editoriale: Samaritana al pozzo]. Alle cc. 2r-3v. *Preface sur les six livres de la République. A monseigneur du Faur, seigneur de Pibrac, Conseiller du Roy en son Conseil privé*. Cfr. anche JEAN BODIN, *Les six livres de la République. De Republica libri sex*, Livre premier - Liber I, éd. M. TURCHETTI, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Bartoli nel 1588 —³, accoglie il complesso di credenze che erano all'origine della persecuzione delle streghe, razionalizza la loro fisiologica efflorescenza verbale (quell'insalata di parole di cui parlava Erasmo nel *Moriae Encomium*, l'*Elogio della pazzia*) sostenendo la spontaneità di certe confessioni (la memoria va subito a Jeanne Harvilliers, nativa della zona di Compiègne — terra di eresie, come ricorda l'arresto e la morte sul rogo dell'«eretica, recidiva, apostata e idolatra» Giovanna d'Arco nel secolo precedente —, giudicata nel 1578 colpevole di stregoneria, accusata della morte di numerosi uomini e animali), varca il limite della realtà soggettiva proposta dalla strega per giungere a quella oggettiva sentenziata dall'inquisitore e ci avvicina ai segreti meccanismi della persecuzione, facendoci avventurare in terreni nei quali la comprensione umana sembra fallire a meno che, *sciemment* («scientemente»), non sia portata ad ammettere come dietro ogni cosa si celi il concetto, ed il servizio, di Dio: «Il n'y a que Dieu, qui peut rendre raison de toutes choses» (*préface*, e ij)⁴.

A ben guardare, solo un'emozione collettiva unita all'orizzonte mentale di uomini di cultura nutriti di diritto canonico e civile, o pratici di medicina, poteva assicurare al discorso sulla strega un concatenamento stretto tra le figure della mitologia e la vita sociale dell'epoca, secondo un principio di complementarità che soltanto in un secondo tempo ci è dato riconoscere in ciò che siamo soliti definire come stregoneria eretica.

³ *I sei libri della Republica del sig. Giovanni Bodino, tradotti di lingua francese nell'italiana da Lorenzo Conti gentil'huomo genovese. Con due Tavole, una de' Capi, e l'altra delle cose notabili. Con privilegio del Re Catolico, e della Serenissima Repub. di Genova*, Genova, Girolamo Bartoli, 1588 [marca editoriale: Idra con sei teste, la settima mozzata giace a terra; motto VIRESCIT VULNERE VIRTUS].

⁴ «Mais celui qui adore Sathan ou renie Dieu, (combien que l'un ne peut estre sans l'autre), a mis en effet une chose qui ne peut qu'elle ne soit faicte» (IV, 5, 216r).

È così che, anche in un'ottica di studio della mentalità, si può spiegare la resa italiana di questo testo del Bodin, traduzione dal francese pubblicata a Venezia, per i tipi di Aldo Manuzio, nel 1587, ed effettuata da un cavaliere ferrarese, il gentiluomo Ercole Cato⁵. La *Demonomania de gli stregoni*, con una glossa significativa nel titolo («cioè furori, et malie de' Demoni, col mezo de gli huomini»), dove questo termine di «mezo» è ele-

⁵ Della traduzione italiana abbiamo consultato gli esemplari delle tre edizioni (1587, 1589 e 1592), sempre pubblicate a Venezia, presso Aldo, oggi conservati alla BNCF, con collocazioni rispettive: Palatino 7.7.4.13; Magliabechiano 3.1.486; Magliabechiano 3.1.487. La prima, ed. 1587, risulta essere la più fedele al testo francese ed è quella utilizzata per la ristampa curata da A. SUGGI: *Demonomania de gli stregoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006. In questo nostro contributo le citazioni seguono il testo dell'ed. 1589, «purgata e ricorretta» dal Cato e che risente delle precedenti osservazioni dell'Abbate Marcantonio Maffa: *Demonomania de gli stregoni. cioè furori, et malie de' demoni, col mezo de gli huomini, divisa in libri IIII, di Gio. Bodino francese. Tradotta dal K.^r Ercole Cato. Nel Primo de' quali si tratta, la natura de' Demoni; la comunanza di essi con gli huomini, & de' mezzj Divini, & naturali per sapere le cose occulte. Nel Secondo, si tratta l'arte profana, & i modi illeciti usati da' Sortilegi, oue si scuoprono que' modi, ò trappole, da cui l'huomo si deue guardare. Nel Terzo, si ragiona de' modi leciti, & illeciti, per preuenire, ò cacciare i Sortilegi, malie, & maligni spiriti. Nel Quarto, & vltimo, il modo di far Inquisitione, & forma di proceder contra i Sortilegi, & delle proue requisite per le pene contra di loro ordinate. Con una Confutatione dell'opinione di Gio. Vuier; la quale serue per confermare quanto nell'Opera si contiene, & contra quelli i quali niente credono à così fatte materie. Di nuouo purgata, & ricorretta. Con privilegio, Venezia, Presso Aldo, 1589 [marca editoriale: Ancora con Delfino]. Il catalogo Palatino della BNCF registra anche il testo francese: *De la Démonomanie des sorciers*, A Mons. M. Chrestofle de Thou, Paris, Jacques Du Puys, 1582 (in-4, F.5.6.50). Per un primo inquadramento biografico di Ercole Cato, vd. T. ASCARI, *Cato, Ercole (Cati)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1979, pp. 391-92. Ricordiamo che nel 1581 la *Démonomanie* fu tradotta in latino dal calvinista François Du Jon, con il titolo di *De magorum daemonomania* (Basileae, per Thomam Guarinum), di cui abbiamo consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca universitaria di Pisa (B c. 12. 4).*

mento essenziale la cui definizione sembra produrre un logico legame con l'avverbio «sciemment» che Bodin presenta in quella che è la sua definizione di «Sorcier»⁶), precede, si è detto, la versione in italiano dei *Sei libri della Repubblica*. Buoni conoscitori della lingua di Bodin, il Cato e il Conti realizzano non solo delle traduzioni meticolose e ordinate⁷, ma, rispettivamente, delle opere che sottendono l'organizzazione di una visione del mondo. Una volta riconosciuta tale diversità come inerente ad ogni lingua, entrambe le versioni italiane migliorano la ricezione del pensiero di Bodin nell'Italia di fine secolo, un Bodin che certo non aveva bisogno di una grande pubblicità e la cui obbedienza alla Lega cattolica non faceva temere gli stessi effetti che avrebbe potuto provocare un nome come quello, ad esempio, di François de La Noue. Ma, se la *Repubblica* del Conti sarà subito oggetto di grande attenzione da parte delle autorità religiose – fatto che comporterà una serie di censure al testo fin dall'*editio princeps*, in probabile accordo con l'editore Bartoli⁸ – la prima edizione della *Demonomania*, al contrario, non subisce interventi diretti da parte del suo traduttore, Ercole Cato, presentando invece numerose ed intricate rettifiche, omissioni o tagli, vere e proprie censure nelle edizioni successive, vale a dire in quelle del 1589 («Di nuovo purgata, et ricorretta») e del 1592 («nuova traduttione

⁶ «Sorcier est celui qui par moyens Diaboliques sciemment s'efforce de parvenir à quelque chose» (I, 1, 1^r). Ercole Cato traduce il francese «Sorcier» non solo con «Stregone» ma anche con «Incantatore», «Mago», «Malefico», «Sortilego», «Affascinatore»; «Sorcière» è termine reso con «Strega», «Sortilega». Talvolta, il maschile plurale «Sorcières» è in italiano al femminile, «Streghe» (perché di streghe, e non di stregoni, si trattava nella quasi totalità dei casi), o con il raddoppiamento «Sortilegi, et affascinatori».

⁷ La fedeltà del traduttore al testo di partenza è tale da generare talora fraintendimenti, come nel caso del calco di una lezione erronea del testo francese («ceparalogisme» IV, *réfutation*, 243^v, in luogo di «ce paralogisme») resa meccanicamente con «separalogismo» (406), senza alcun tentativo di congetturare l'originaria forma corretta.

[...] non solo l'abbiamo di nuovo ristampata, ma con diligenza corretta e insieme emendate tutte quelle cose, lequali potevano in qualsivoglia maniera scandalizzare la mente pia de' cattolici, e fedeli di Santa Chiesa: senza però alterare, né tralasciare punto, di quanto fa bisogno alla verità dell'istoria», come hanno evidenziato gli studi di Michaela Valente e Andrea Suggi⁸.

La figura dei «sorciers» e delle «sorcieres», la morte di uomini e bestie per magia, l'attenzione al corpo dei «dæmons», ai mezzi per ovviare gli incantesimi («charmes») e le stregonerie («sorcelleries»), fino ad arrivare ai processi inquisitori (che si occupano ad esempio dei malefici) e alla confutazione delle opinioni del medico Johann Wier⁹ («la maladie melancholique

⁸ M. VALENTE, *Bodin in Italia. La «Démonomanie des sorciers» e le vicende della sua traduzione*, con un saggio introduttivo di D. QUAGLIONI, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1999. Secondo la Valente, la traduzione italiana del Cato non seguirebbe la *princeps* del 1580, di cui si hanno due esemplari, quello di Louvain e di Tournai, come sostiene ad esempio ISAAC, «*De la Démonomanie des sorciers*», bensì la terza ed., quella del 1581.

⁹ Così Bodin: «D'avantage il fait bien à noter que Vuier confessa qu'il estoit disciple d'Agrippa, le plus grand Sorcier qui fut onques de son aage, et non seulement il estoit son disciple, ains aussi son valet et serviteur, beuvant, mangeant, et couchant avec lui» (IV, *réfutation*, 219v). Allievo di Cornelio Agrippa di Nettesheim, Johann Wier (o Weyer) fu medico alla corte del duca Guillaume de Clèves-Juliers dal 1550 al 1578: fu qui che egli scrisse diversi trattati di medicina, come la sua prima opera contro i processi alle streghe, il *De praestigiis daemonum et incantationibus et veneficiis*, testo pubblicato a Basilea nel 1563 e che ottenne un enorme successo, confermato dalle sei edizioni, ogni volta accresciute, che l'autore fece apparire nel 1564, nel 1566, nel 1568 (con il Libro sesto), nel 1577 (edizione definitiva) e nel 1583. Nel 1577 il Wier tornerà sull'argomento con il *De lamis liber* (Basilea, Oporinus). Ad ulteriore conferma della grande ricezione del trattato del Wier è la traduzione francese ad opera di Jacques Grévin (*Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables: des enchantements & sorcelleries. Pris du Latin de Jean Vuier, medecin du Duc de Cleves, & faits François, par Jaques Grévin de Clermont en Beauvoisis, medecin à Paris*, Paris, chez Jaques du Puys, à l'enseigne de la Samaritaine, 1567

[...] voilà la couverture que les ignorans, ou les Sorciers ont prise pour faire evader leurs semblables et accroistre le regne de Sathan», IV, *réfutation*, 225v), divennero senza dubbio aspetti di percettibile interesse nella terra d'origine del cavaliere Ercole Cato, la Ferrara della metà del XVI secolo¹⁰. Sicuramente, la paura concreta e quasi fisica di Satana («Satanasso», nella traduzione del Cato, che talvolta evita la ravvicinata ripetizione «Sathan [...] Sathan», presente nel testo francese, ricorrendo alle forme «Demonio» o «Diavolo»), aveva trovato nella stampa un mezzo di diffusione della scienza demonologica che arrivò ad influire persino sull'apparato giudiziario («les crimes de Sorcelleries», IV, 5, 216v > «i misfatti de' Sortilegij, et malie», 357): l'Inquisizione operò a Ferrara fin dal XIII se-

[avec privilege du Roy, marca: Samaritana al pozzo]. Esemplari utilizzati: Paris, Arsenal, 8 S 1472; 8 S 1473. Si è consultata anche l'edizione del 1569 (esemplare: Arsenal 8 S 1474, accessibile sul sito <https://gallica.bnf.fr>), di cui ci siamo occupati in *Quelques réflexions sur Jacques Grévin médecin et traducteur du «De Præstigijs Dæmonum» de Jean Wier*, comunicazione letta il 31 marzo 2016 durante «The Annual General Meeting of the RSA» di Boston.

¹⁰ Sul ruolo di Wier nella creazione di un immaginario demoniaco, si veda T. MAUS DE ROLLEY, *La part du diable: Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique*, in *Fictions du diable. Démonologie et littérature de saint Augustin à Léo Taxil*, ouvrage dirigé par F. LAVOCAT, P. KAPITANIAK et M. CLOSSON, Genève, Droz, 2007, pp. 109-30. Su Jacques Grévin, già traduttore di Andrea Vesalio e di Nicandro, vd. gli studi di R. GORRIS CAMOS: *La nuit de l'exil: les Muses anglaises de Jacques Grévin*, in *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*. Atti del Convegno di Perugia (29-30 maggio 2014), a cura di M. MIOTTI, Perugia, Aguaplano, 2017, pp. 207-45; EAD., «Un indéfinissable regret»: *Lionello Sozzi et les ailes de l'âme*. Giornata di studi in onore di Lionello Sozzi, Torino, Accademia delle scienze (26 settembre 2015), ora in «Studi Francesi», 178 (2016), pp. 25-55; EAD., «Une Muse perfetie»: *Jacques Grévin entre poésie, science et religion*, in *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, sous la direction de V. FERRER, O. MILLET et A. TARRÉTE, Genève, Droz, 2018, pp. 759-76.

colo ed aveva competenza su tutti i territori dello Stato estense, comprese dunque Modena e Reggio, dove risiedevano i vicari dell'inquisitore ferrarese¹¹. A Ferrara si era inoltre riscontrato un continuo progresso della scienza medica, grazie a maestri di anatomia quali Giovanni Manardi, Gabriele Falloppio, allievo del Brasavola, o Giovan Battista Canani¹². Giovanni Ricci ricorda come, secondo il grande medico ebreo João Rodrigues (Antonio Lusitano), «chiunque desidera essere istruito nella scienza medica, dovrebbe andare a Ferrara, perché i Ferraresi, favoriti da non so quali influssi celesti, sono medici dottissimi»¹³. Ed interessante è che, accanto alla presenza di forze spirituali, proceda la ricerca: nel 1547, aggiunge il Rodrigues, per la dimostrazione delle valvole venose furono aperti in Ferrara «dodici corpi di uomini e di bruti, con gran concorso di dottori e spettatori».

¹¹ Cfr. M. ROBERTI, *Il Libro dei giustiziati di Ferrara. 1441-1557*, Venezia, Officina grafica di Ferrari, 1907, *Libro* il cui codice miniato è conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea (Classe I 404). Si veda anche *ManuScripti. I codici della Biblioteca Comunale Ariostea*, a cura di M. BONAZZA, prefazione di E. SPINELLI, Comune di Ferrara, 2002, p. XVII. Cfr. inoltre M. AL KALAK, *Gli eretici di Modena. Fede e potere alla metà del Cinquecento*, Milano, Mursia, 2008; *De officio inquisitionis: la procedura inquisitoriale a Bologna e a Ferrara nel Trecento*. Introduzione, testo critico e note a cura di L. PAOLINI, Bologna, Ed. Universitaria Bolognina, 1976.

¹² Sulla medicina nella Ferrara estense, tra la Corte e lo Studio, si vedano almeno i contributi riuniti in «Schifanoia», L-LI (2016), a cura di A. GHINATO, con presentazione di M. BERTOZZI, e in particolare (per il Canani, o Canano, conosciuto principalmente per la sua opera incompiuta *Musculorum humani corporis picturata dissectio*, Ferrara, [1541]): M. BRESADOLA, *Giovanni Battista Canani: l'umanesimo medico e la riforma dell'anatomia rinascimentale*, ivi, pp. 13-20.

¹³ G. RICCI, *Tanatologia ferrarese: un'atmosfera per le tragedie del Cinzio?*, *Giovan Battista Giraldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 387-99: 388.

Ma la *Démonomanie* presentava un quadro incisivo di una realtà, e di un gusto per le parole e le immagini, che poteva estendersi anche a dinamiche più propriamente letterarie¹⁴, una «realtà d'allucinazione» che, attraverso la mediazione del Cato, interesserà persino il Tasso¹⁵. Se «la Philosophie a esté adulteree par les Sophistes», scrive Bodin all'inizio del Libro II, *De la magie general, et des especes d'icelle*, se «la Sagesse qui est un don de Dieu, par l'impieté et idolatrie des Payens», anche la «Magie a esté tournée en Sorcelerie Diabolique» (II, 1, 51r). Certo è possibile rintracciare in queste trasformazioni un quadro e un insegnamento ben in linea con il pensiero tanatologico creatosi e sviluppatosi a Ferrara intorno alla metà del Cinquecento¹⁶, come dimostra bene il teatro giraldiano, con quell'infrazione dei tabù corporali che rimanda alla pratica medica del Giraldi, conoscitore della «cruenza del dolore fisico e [del]l'impotenza di fronte alla morte», osservano Irene Romera Pintor e Josep Lluís Sirera¹⁷. Anche l'accresciuta

¹⁴ Sull'immaginario demoniaco, vd. i contributi raccolti in *Fictions du diable*, come già M. CLOSSON, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000. Vd. inoltre S. TOUSSAINT, *Les raisons de la magie. Un coup d'œil philosophique*, «Critique», 673-674 (2003: 2000 ans de Magie), pp. 473-83.

¹⁵ Cfr. E. RAIMONDI, *Tra grammatica e magia* (1955), in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 161-87. Sui rapporti tra il Cato e il Tasso, possibile conoscitore della *Demonomania*, come confermerebbe la corrispondenza tra i due, già dal 1581, intorno a quesiti cosmologico-demonologici, vd. anche E. GRAZIOSI, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2001, p. 31. Cfr. inoltre A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, vol. I, p. 408.

¹⁶ Vd. il trattato di ANTONIO MUSA BRASAVOLA, *Quod nemini mors placeat...*, pubblicato a Lione, presso Sebastiano Grifo, nel 1543. Utile, crediamo, il rinvio a G. LIBONI, *L'«experimentum» nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola*, «Schifanoia», L-LI (2016), pp. 21-33.

¹⁷ I. ROMERA PINTOR - J. LL. SIRERA, *Disinganno e moralizzazione in «La infelice Marcela» di Viruès. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale*, in *Giovan*

chiarezza della coscienza medica porta necessariamente con sé un interesse per la comprensione delle tematiche demonologiche in opere che rinviano alla tradizione, muovendo dal Vecchio Testamento, risalendo a varie culture antiche, e raggruppando le differenti figure demoniache al fine di illuminare la natura di tali fenomeni, in linea con la Controriforma a partire dall'ultimo ventennio del secolo.

E così infatti l'umanista Nicolò Manassi – che nel 1590 stamperà, col segno Aldino dell'Ancora con il Delfino, gli *Oracoli politici cioè sentenze, et documenti nobili, et illustri raccolti da tutti gli antichi, e principali auctori Hebrei, Greci et Latini, per ornamento e conservatione della vita Christiana, et civile. Coi fiori de gli apostemmi di Plutarco*, ritratto di qualità e costumi per formare il Gentiluomo –, osserva, nella dedica ad Agostino Valier del 15 febbraio 1587, che la *Demonomania* tradotta dal Cato è stata scelta proprio perché «la materia è spiegata con tanto bell'ordine, et dottrina», esattamente quell'ordinata procedura delle argomentazioni che, come già era avvenuto per il *Malleus maleficarum*¹⁸, segnerà il successo editoriale anche di quest'opera. Si

Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 53-76: 75. Nello stesso volume, vd. anche R. GORRIS CAMOS, «Jean Baptiste Giraldy Cynthien Gentilhomme Ferrarois», *il Cinthio in Francia*, pp. 77-129. Della stessa studiosa vd. sull'argomento anche *Tragedia come apologo della crudeltà: il caso di «Orbecc-Oronte»*, in *Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, «Studi di Letteratura Francese», XVIII (1990), pp. 48-71 e *La poetica dell'orrore giraladiano: rifrazioni francesi*, «Schifanoia», XII (1992), pp. 201-13.

¹⁸ Già nel *Malleus Maleficarum* (Strasburgo, 1486), testo scritto dai domenicani Henricus Institoris e Jacobus Sprenger, la parte consacrata ai rimedi contro le opere dei *sorciers* si sostiene sul racconto di David e sul potere della musica (ma anche delle erbe) in quanto ricerca di armonia anche se, è noto, i metodi suggeriti non erano certo quelli dell'*Harmonia Mundi*. L'opera, che vide trentaquattro edizioni dal 1486 al 1669, è disponibile *on line* (<http://www.malleusmaleficarum.org/>), ma rinviamo anche alla traduzione inglese a cura di C. S. MACKAY, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

avverte insomma un bisogno di catalogazione, di un'impostazione precisa del problema che possa venire a sostegno di colui che, cardinale di Verona, si trova senz'altro nella situazione di «giudicare così alte materie; si come questa delle Streghe, et far formare inquisitioni, et processi contra così fatte sceleratezze»¹⁹. Il Manassi – di cui poche e incerte sono le notizie, salvo forse per gli intrecci, anche familiari, con i Manuzi²⁰, in relazione soprattutto alla proprietà della tipografia veneziana dopo la partenza di Aldo per Roma («col quale [Aldo] molti anni sono, che essercitiamo di Compagnia, il tanto utile, quanto

¹⁹ Assieme ai cardinali Girolamo Della Rovere, Vincenzo Lauro, Costanzo Boccafuoco da Sarno e Marcantonio Colonna, Agostino Valier farà parte della Congregazione dell'Indice riunita, nel febbraio 1587, da Sisto V. Il Valier sarà autore di un opuscolo, *De cautione adhibenda in edendis libris* (Patavii, 1719), pubblicato postumo e nel quale si sollecita l'applicazione dei decreti della Congregazione contro i libri eretici. Cfr. la lettera dell'ambasciatore veneziano Giovanni Gritti (7 febbraio 1586); *Index des livres interdits*, a cura di J. M. DE BUJANDA, vol. IX, *Index de Rome, 1590-93-96*, avec étude des index de Parme 1580 et Munich 1582, a cura di J. M. DE BUJANDA, U. ROZZO, P. G. BIETENHOLZ e P. F. GRENDLER, Sherbrooke-Genève, CESR, Genève, Droz, 1994. La *Demonomania* fu definitivamente iscritta all'Indice fin dal 1594. Si veda inoltre G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 2015 [1997¹], pp. 143-71.

²⁰ Il 6 aprile 1589 il Manassi subì un processo davanti all'Inquisizione veneziana per possesso di libri proibiti (Venezia, Archivio di Stato, Sant'Ufficio, 64, f. 25r). Su Nicolò Manassi, cfr. A. A. RENOUEAU, *Annali delle edizioni aldine. Con notizie sulla famiglia dei Giunta e repertorio delle loro edizioni fino al 1550*, Riproduzione anastatica dell'ed. francese del 1583, Bologna, fiammenghi, 1953, p. 221 ss.; L. DOREZ, *Requête adressée par l'imprimeur Nicolò Manassi à Domenico Rinaldi, custode de la Vaticane*, «Revue des bibliothèques», IV (1894), pp. 200-02 e ID., *Alde le Jeune et Nicolò Manassi*, «Revue des bibliothèques», VI (1906), pp. 380-86 e XII (1912), pp. 400-19. Cfr. anche C. MARCIANI, *Editori, tipografi, librai veneti nel Regno di Napoli nel Cinquecento*, «Studi Veneziani», X (1969), pp. 457-554: p. 470 ss. Cfr. inoltre A. DEL COL, *La circolazione del libro a Venezia nel Cinquecento: biblioteche private e pubbliche*, «Ateneo Veneto», XXVIII (1990), pp. 117-89.

necessario essercitio di Libreria», leggiamo sempre nella dedica al Valier) – non era nuovo a questo bisogno di catalogazione: nel 1586, in occasione della versione italiana di Camillo Camilli dell'*Essame de gl'ingegni de gl'homini, Per apprendere le Scienze: Nel quale, scoprendosi la varietà delle nature, si mostra, a che professione sia atto ciascuno, et quanto profitto nabbia fatto in essa*, dell'ebreo *converso* Juan Huarte, filosofo naturale che esercitò la professione di medico in Navarra e in Catalogna, il Manassi si sofferma, nella dedica a Federico Pendasio, sull'importanza della fede e dello studio²¹.

I rapporti tra Nicolò Manassi – probabile Cittadino Veneto (C. V., come da sigla presente in un listino dei libri di stampa d'Aldo), agente, compagno o proprietario della ditta aldina – ed Ercole Cato sono indubbiamente di salda amicizia, come possiamo evincere dalla prefazione-dedica «Del Cavalier Ercole Cato Nell'Agricoltura di Carlo Stefano. Al molto Mag. Sig. Nicolo Manassi Amico suo carissimo», scritta a Ferrara il 15 marzo 1581 e che ritroviamo, a dimostrazione del suo rilievo, in una raccolta di dediche edita dal Comino Ventura²².

²¹ *L'Examen de Ingenios para las ciencias* (Prima edizione, 1575) sarà di rilievo per il canonico e poligrafo Tomaso Garzoni, di cui è nota la volontà di ordinare la follia in piani simili a quelli di un *Theatro*, o di una *Piazza*, come abbiamo cercato di mettere in luce in *Chappuys e Garzoni: note sulla traduzione del «Theatro de'vari, e diversi cervelli mondani»*, «Studi francesi», 161, (maggio-agosto 2010), pp. 261-76 e *Dio immortale, quanti cervelli sono al mondo! Una traduzione di Tommaso Garzoni nel Cinquecento: il «Theatre des divers cerveaux du monde» di Gabriel Chappuys*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel '500 europeo*. Atti del Convegno internazionale Università di Groningen, 21-22 ottobre 2010, a cura di P. BOSSIER, H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli editore, 2011, pp. 85-99.

²² *Il primo libro di lettere dedicatorie di diversi: Con le proprie lor Inscrittioni, e titoli de' Personaggi, a' quali son' indirizzate. [...] Al molto Ill. Signor' Ercole Tasso Dedicate*, Bergamo, Comin Ventura, 1601 (21r-22v). Sul Ventura, vd. *Comino*

Il Cato, che ha da poco «tirato compitamente a fine la fatica della traduttione dell’Agricoltura Francese di M. Carlo Stefano, con le postille, tavole, et con tutte l’altre circostanze necessarie», presenta ora questo «parto», grazie alla buona amicizia di Giulio e Andrea Terzani, mercanti ferraresi a Venezia, alle «polite, et accurate stampe» di Nicolò Manassi, quest’ultimo guidato «dalla Compagnia, et giuditio del Sig. Aldo Mannuccio». Lodata, talvolta con tocchi quasi leggendari, la stirpe dei Manassi – di cui sono ricordate le prodezze di Paolo, capitano dell’invitto Scanderbeg (Giorgio Castriota) contro i Turchi, di Domenico, nella difesa di Scutari (città di cui Nicolò era forse originario, almeno secondo il Cato), di Theodoro, colonello del re cristianissimo Henri II, morto nelle guerre del Piemonte e le cui azioni sono continuate dai figli, Cesare e Marchiò –, Ercole Cato esalta Nicolò Manassi che ha scelto di dedicarsi «con spirito più mansueto alle civili operationi, et a essercitare nobilmente la mercatura, et massime nella incetta delle stampe di libri, (in che opera maggiormente l’intelletto, che il corpo)». Scelta, informa ancora il Cato, con la quale Nicolò conserva degnamente gli antichi caratteri della sua «nobiltà»:

Et in questo è da lodare particolarmente lo studio, che ponete per illustrare tuttavia più questa virtuosa professione de libri, con mira sempre (all’opposito di molti altri) di procacciarvi con quelli più tosto honore et fama, che utile ne guadagno (22^v).

Si può dire che lo studio del Manassi, e in particolare questo suo interesse per un’opera riguardante la magia e la stregoneria, sia in linea con l’altro nemico combattuto dai suoi familiari, quello espresso nell’ortodossa lotta all’infedele, al Turco, spesso incarnato col diavolo: e si ricordi che anche il

Ventura. Tra lettere e libri di lettere (1579-1617), a cura di G. SAVOLDELLI e R. FRIGENI, Firenze, Olschki, 2017.

Cato sarà sostenitore dell'utilità dello studio della filosofia e allo stesso tempo delle armi nell'educazione del principe²³.

Utili indicazioni, queste ricavate dalla lettura della dedica, che sembrano poter indirizzare persino le future scelte editoriali dei due amici e collaboratori, Ercole e Nicolò, tra Ferrara e Venezia. Del resto, la stessa conclusione del testo dedicatorio, con l'immagine, letteraria, degli uomini simili a cani rabbiosi pronti a mordere, indirizza ancora il lettore verso la *Demonomania*:

Ma, quando pur (come sono gli huomini assai pronti a mordere, et a detrahere all'altrui nome) questo, a voi, et a me molto più avvenisse; Io sapendo la mia intentione, et attendendo in tanto a studij più gravi, et voi a imprese maggiori, ne terremo quel conto, che dell'importuno abbaire de' cani tiene colui, che d'armi, et d'ardire ben provveduto si sente contro la rabbia, et vani morsi loro.

2. Ma se angelo non sei, né anima felice, che puoi essere?
(Torquato Tasso, *Il messaggero*, 1580)

I commentatori della *Démonomanie des sorciers* hanno spesso sottolineato l'aspetto insolito e problematico di questo scritto nell'insieme della produzione di Bodin («Depuis le travail de Paul Rose, nous savons que l'œuvre de Bodin n'est contradictoire qu'à travers notre prisme moderne. Pour cet homme du seizième siècle, la justice et la politique humaines ne peuvent être comprises que dans le contexte de la justice divine»²⁴),

²³ Nel 1603 il Cato pubblica, sempre a Ferrara, appresso Vittorio Baldini, stampatore dell'Accademia, un suo *Discorso*, tenuto all'Accademia degli Intrepidi, in cui si discute se un principe debba venire educato allo studio della filosofia o a quello delle armi, concludendo come entrambe queste formazioni siano necessarie nell'educazione. Si è consultato l'esemplare conservato presso la BNCF (Palatino Misc. 2.E.24.11).

²⁴ *Introduction* alla *Démonomanie*, éd. 2016, p. 9. In un'ottica per cui la stregoneria rientra nel crimine di apostasia ed è questione politica di lesa

secondo quel dettame biblico per il quale «Non lascerai vivere la strega» (Esodo, 22, 18, nella versione della Nuova Diodati)²⁵. Che Bodin abbia potuto elaborare il suo *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566)²⁶ e allo stesso tempo accanirsi con furore contro le streghe²⁷, sembra andare oltre la domanda, sempre attuale, del Febvre: «Sorcellerie, sottise ou révolution mentale?»²⁸. Questa è l'impressione generale, sulla quale è

maestà, oltre che religiosa, risulta che essa debba essere punita con la morte («Et d'autant que ceux qui en ont escript, interpretent le Sortilege pour haeresie, et rien plus, combien que la vraie haeresie est crime de leze majesté divine, et punissable au feu» IV, 5, 196v). Interessante, crediamo, la diversa visione di Montaigne che, certo pensando a Bodin, sosterrà in «Des boyteux»: «Ces pauvres diables sont à cette heure en prison; et porteront volontiers la peine de la sottise commune: et ne sçay si quelque juge se vengera sur eux, de la sienne», in MICHEL DE MONTAIGNE, *Les Essais*, édition établie par J. BALSAMO, M. MAGNIEN et C. MAGNIEN-SIMONIN, édition des «Notes de lecture» et des «Sentences peintes» établie par A. LEGROS, Paris, Gallimard, 2007, p. 1076. Sull'importanza di questo capitolo negli studi demonologici, si veda B. MENIEL, «Des boyteux» (III, 11) ou l'art de la contre-enquête, in *Lectures du troisième livre des «Essais» de Montaigne*, sous la direction de P. DESAN, Paris, Champion, 2016, pp. 311-30.

²⁵ Molteplici i passi (239v > 395; 242v > 399) in cui Bodin rinvia agli antichi e alla Sacra Scrittura per motivare la pena di morte per le streghe e gli incantatori. Cfr. P. L. ROSE, *Bodin and the Great God of Nature. The Moral and Religious Universe of a Judaiser*, Genève, Droz, 1980.

²⁶ *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, testo latino, traduzione e commento a cura di S. MIGLIETTI, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.

²⁷ Così Bodin: «Nous avons déclaré les moyens doux et medecines aisees à prendre, qui est d'instruire le peuple en la loi de Dieu, ni destourner les Sorciers de leur vie detestable, il y faut appliquer les cauterés et fers chaux, et couper les parties putrifiées, combien que à dire verité quelque punition qu'on ordonne contre eux à rostir, et brusler les Sorciers à petit feu» (IV, 1, 165r-v).

²⁸ L. FEBVRE, *Sorcellerie, sottise ou révolution mentale?*, in *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, pp. 301-09; ID., *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 482.

intervenuto a lungo Igor Melani²⁹. Cesare Vasoli, in alcune sue fondamentali riflessioni sull'opera³⁰, si indirizza verso una tesi che collega la *Démonomanie* alle altre opere di Bodin. Vasoli avanza l'idea che il trattato sarebbe stato composto dal suo autore per sostenere il carattere reale di fenomeni ed operazioni demoniache che in parte gli sarebbero state persino attribuite: tutto avrebbe avuto inizio nel 1567, quando Bodin sembrerebbe aver incontrato per la prima volta il proprio angelo custode, un «benigno demone familiare». L'anno successivo, il giovane procuratore del re a Poitiers, che già si interessava a un processo di stregoneria, è arrestato *religionis causa* e condotto alla Conciergerie, dove resterà fino al 23 marzo 1570. Nei primi anni Settanta, la protezione di Guy du Faur de Pibrac (al quale Bodin dedicherà, nel 1576, *Les six Livres de la République*) e di Chrestofle de Thou (è a questi che, lo si è visto, egli dedica la *Démonomanie* nell'Ottanta³¹) gli permettono di ottenere vari privilegi reali (come la nomina a commissario per la riforma delle foreste di Normandia). Nell'agosto 1573, Bodin fa parte della delegazione inviata a Metz per accogliere gli ambasciatori polacchi venuti in Francia ad offrire al duca di Anjou, futuro Henri III, la Corona di Polonia e la successione al trono del re Sigismondo Augusto,

²⁹ I. MELANI, *Il tribunale della storia. Leggere la «Methodus» di Jean Bodin*, Firenze, Olschki, 2006.

³⁰ *Riflessioni su «De la Démonomanie des sorciers» di Jean Bodin*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*. Atti del Convegno di Firenze, 2-4 ottobre 2003, a cura di F. MEROI con la collaborazione di E. Scapparone, Firenze, Olschki, 2007, pp. 307-43, saggio in seguito raccolto in ID., *Armonia e giustizia. Studi sulle idee filosofiche di Jean Bodin*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 131-67.

³¹ Cfr. BODIN, *Les six livres de la République* (ed. 1578) e anche l'ed. TURCHETTI (cit. sopra, nota 2). Sul capitolo «astrologico» della *République*, vd. D. QUAGLIONI, *I limiti della sovranità. Il pensiero di Jean Bodin nella cultura politica e giuridica dell'età moderna*, Padova, CEDAM, 1992, p. 181 ss.

morto senza erede³². Tre anni dopo, si è detto, Bodin pubblica a Parigi *Les six Livres de la République*, opera che gli darà fama europea; ed è sempre nel 1576 che il magistrato sposa Françoise Trouillard, proveniente da una famiglia di giuristi. Al contrario, è l'avvicinamento di Bodin alla corte – dapprima quella di Charles IX e di Catherine de Médicis, quindi alla presenza di Henri III – a permettergli di trattare pratiche vietate e di procedere in letture dubbie, se non sospette.

Jules Michelet, in una visione da romantico ma comunque attento alla verità dei fatti – secondo ciò che è stato definito un rapporto organico con la storia (Roland Barthes) che, crediamo, ben si confà ad una resa della mentalità e dell'immaginario propri di un'epoca come il Cinquecento –, ricorderà che la Strega data «des temps du désespoir»³³. Tale fu il clima, in piene Guerre di religione (la settima e poi l'ottava), in cui Bodin scrisse la *Démonomanie*. Si comprende bene come il giurista abbia tenuto a difendere la propria opera (per la quale lo

³² Cfr. N. ORDINE, *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, prefazione di M. FUMAROLI, Milano, Bompiani, 2015 [2011¹].

³³ *La Sorcière* (1862), préface de R. BARTHES, Paris, Club Français du Livre, 1959. La tesi del Michelet avrà, è noto, sviluppi in M. MURRAY, *Il Dio delle streghe*, Roma, Casa editrice Astrolabio-Ubaldini, 1972 [1933¹]. Sull'idea dell'atto magico come espressione di disperazione e frustrazione, ma anche su un'analisi descrittiva e un rapporto organico con la storia, torna B. MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (1922), Paris, Gallimard, 1963. Sulla lotta secolare contro i vaticinatori, i negromanti, gli stregoni, si può rinviare a: *Diavoli e Mostri in Scena dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del XII Convegno del Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 30 giugno - 3 luglio 1988, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1989; P. LOMBARDI, *Il secolo del diavolo: esorcismi, magia e lotta sociale in Francia (1565-1662)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005; *Les Grandes Peurs. 1, Diable, fléaux, etc.*, «Travaux de littérature», XVI (2003: volume réalisé sous la direction scientifique de M. BERTAUD). Cfr. anche «Non lasciar vivere la malefica». *Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, a cura di D. CORSI e M. DUNI, Firenze, Firenze University Press, 2008.

stampatore aveva ottenuto il privilegio reale – «le maistre en l'art Diabolique, duquel on imprime les œuvres avec beaux privileges, a fondé toutes les sorceries et invocations de Diabls, qu'on imprime par tout avec privilege des Princes, qui est l'une des plus dangereuses pestes des Republicques» [I, 3, 19^v] –, opera che sarà poi fortemente censurata³⁴) e, allo stesso tempo, la propria vita: la prima dalla distruzione, la seconda dal supplizio, entrambe dalle fiamme del rogo. In quella distinzione che presuppone una separazione tra il Bene e il Male, le Tenebre e la Luce, gli Angeli rimasti fedeli a Dio («Calodæmons») e i servitori del Diavolo («les malins esprits», detti «Cacodæmons»), Bodin crede che l'uomo sia libero di muoversi e di scegliere il proprio destino, pur riconoscendo, da lettore dell'Antico Testamento e dei suoi interpreti ebrei³⁵, che il potere di Dio riveste un ruolo centrale persino nell'origine del Male: «Dieu a créé ce grand Sathan au commencement du monde» (I, 1, 2^v).

È in questa ottica che si situa il disegno di Bodin. Esso ci sembra poter essere iscritto nel tradizionale contrasto tra apollineo e dionisiaco che è alla base di tante scelte letterarie (si pensi al mito di Medea, «la Sorcière, tuant tantost son frere,

³⁴ Cfr. almeno: A. ROTONDÒ, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia Einaudi*, v, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1468-69; A. E. BALDINI, *Jean Bodin e l'Indice dei libri proibiti*, in *Censura ecclesiastica e cultura politica in Italia tra Cinquecento e Seicento*. VI Giornata Luigi Firpo, atti del Convegno, 5 marzo 1999, Firenze, Olschki, 2001, pp. 79-100; R. CRAHAY, *Jean Bodin devant la censure: la condamnation de la «République»*, «Il Pensiero politico», XIV (1981), pp. 154-72; I. JOSTOCK, *Réviser Bodin: l'édition genevoise de la «République»*, in *La Censure négociée. Le contrôle du livre à Genève. 1560-1625*, Genève, Droz, 2007, pp. 208-12.

³⁵ È anche nelle citazioni bibliche, nonché nel ricordo di episodi classici o comunque rinviati alla mitologia antica, elementi ogni volta filtrati attraverso il Medio Evo, che è possibile riconoscere nel testo di Bodin dei tratti letterari, come probabilmente ebbe ad osservare il Cato.

puis ses propres enfants», cui Bodin rinvia spesso³⁶) e che qui trova il suo *charme* proprio nella contraddizione tra l'irrealismo studiato, che per Bodin non è *fiction* ma realtà – l'invenzione alla base di tutto, «de cas estrange, et quasi incroyable» – e l'estrema, se non scientifica, precisione propria di un discorso con finalità giuridiche e dai trasparenti risvolti di analisi della mentalità di un'epoca. E così il giurista Bodin indica le motivazioni del suo trattato:

Je me suis advisé de faire ce traicté que j'ai intitulé, Demonomanie des Sorciers, pour la rage qu'ils [«Sorciers»] ont de courir apres les Diables pour servir d'avertissement à tous ceux qui le verront, afin de faire cognoistre au doigt et à l'œil, qu'il n'y a crimes qui soyent à beaucoup pres si execrables que c'estui-ci, ou qui meritent peines plus grievves. Et en partie aussi pour respondre à ceux qui par livres imprimez s'efforcent de sauver les Sorciers par tous moyens (*préface*, f. aivv).

Appoggiandosi verosimilmente, già dalla *préface*, ad esempi più o meno illustri – da quello del celebre medico italiano Pierre d'Apone (Pietro d'Abano), qui definito uno «des plus grands Sorciers d'Italie»³⁷, al meno noto Pierre Mamor, retto-

³⁶ Ed un rinvio a Giasone e ad Ercole Cato leggiamo nel *Sonetto del signor Torquato Tasso al cavaliere Ercole Cato con la interpretazione e commento del medesimo autore*: «Victorque virum volitare per ora. Non è dunque necessario che il signor Cato, per ritrovare la convenevolezza di questa metafora, ad alcun Dedalo fuggitivo abbia risguardo; ma a colui, e al fratello più tosto il potrebbe avere, i quali con Ercole e con Giasone andarono a l'acquisto del vello d'oro; e, se ben mi rammento, armati, ed insieme alati sono descritti» (TORQUATO TASSO, *Prose diverse*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II, pp. 151-65). A questo proposito cfr. E. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortegiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 100-01 e note 88-89.

³⁷ Cfr. D.-P. WALKER, *La magie spirituelle et angélique. De Ficin à Campanella*, Paris, Albin Michel, 1988 e G. FEDERICI VESCOVINI, «Arti» e *Filosofia nel secolo XIV. Studi sulla tradizione aristotelica e i «moderni»*, Firenze, Vallecchi, 1983. Si vd. inoltre *Médecine, astrologie et magie entre Moyen Âge et*

re dell'Università di Poitiers ed autore di un libretto *De Lamis*, il *Flagellum Maleficorum* (1462 ca.), e che, in Savoia, come si legge nel Libro II, capitolo sesto (98v), *De la lycanthropie et si le Diable peut changer les hommes en bestes*, depose di aver veduto un uomo trasformarsi in lupo –, Bodin sostiene che l'accresciuto numero dei «sorciers» è dovuto alla minore chiarezza da parte dei dottori in teologia, spesso obbligati a sostenere pubblicamente che tutto quanto è detto circa gli stregoni altro non è che favola («fable et chose impossible») cui non bisogna credere, nonché al diminuito controllo dei giudici. Tale atteggiamento ha comportato, per ragioni ben manifeste, l'incremento del numero di soggetti dediti al culto diabolico, in tutti gli stati e a tutti i livelli sociali: cardinali, papi, imperatori, principi, che si sarebbero lasciati ingannare dagli stregoni³⁸. Ed in questa perversione del bene nel satanico, si leggerà

Renaissance: autour de Pietro d'Abano, textes réunis par J.-P. BOUDET, F. COLLARD et N. WEILL-PAROT, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013. Sull'importanza di Pietro d'Abano nell'opera di un demonologo quale Pierre Le Loyer, si veda *Le muet insensé*, texte édité et présenté par A. BETTONI et D. GENTILI, in *Théâtre Français de la Renaissance*, Deuxième série, vol. VII. *La Comédie à l'époque d'Henri III (1576-1578)*, Florence, Olschki, 2015.

³⁸ Osserviamo che, già nella prima edizione della *Demonomania*, il Cato procede ad alcune attenuazioni (talvolta vere soppressioni) riguardanti la Chiesa e la sua corruzione. Ne segnaliamo solo due, tratte entrambe dalla *Confutation* del Wier: «un Sorcier, *Curé de Savillac pres de Toloze*, qui envoyoit toujours la trumade ou tempeste hors de *sa paroisse*» (IV, *réfutation*, 240v) > «un Mago di Savillac, *appresso di Tolosa*, che mandava continuamente i fortunali, et le tempeste fuori della *sua contrada*» (396); «Aussi voyons nous en Spranger, et Paul Grilland, et en Pontanus les plus grands Sorciers avoir esté *Prestres*, pour gaster tout un peuple: Car plus le *Ministre de Dieu* doit estre saint et entier pour sanctifier le peuple, et presenter une oraison et louange agreable à Dieu, d'autant plus est l'abomination detestable, quand il s'addonne à Sathan, et lui fait sacrifice, au lieu de sacrifier à Dieu» (IV, *réfutation*, 247v) > «Noi vediamo ancora in Spranger, et in Paolo Grillando, et nel Pontano i maggiori *Magi*,

nella conclusiva *Réfutation des opinions de Jean Wier*, consiste uno dei principali peccati, perché in balia di Satana sono persino coloro che dovrebbero essere maestri e modelli agli uomini:

Car plus le Ministre de Dieu doit estre saint et entier pour sanctifier le peuple, et presenter une oraison et louange agreable à Dieu: d'autant plus est l'abomination detestable, quand il s'addonne à Sathan, et lui fait sacrifice, au lieu de sacrifier à Dieu. Car mesmes Porphyre escript que tous les anciens ont remarqué que si les sacrifices faicts à Jupiter, Apollon et autres Dieux estoient faicts indignement, les malings esprits venoient, et la priere estoit tournée en execration (IV, *réfutation*, 247^v).

Peccato da combattere, con urgenza e con ogni mezzo: «Et s'il y a demi preuve ou de violentes presumptions, il faut appliquer la torture» (IV, 1, 170^v).

Accanto a questa libera, cioè cosciente, decisione dell'uomo di lasciarsi sedurre dal male – perché «Sathan veut une franche volonté» (IV, 5, 215^v) > «Satanasso vuole una libera volontà», 356), come abbiamo indicato nel titolo di questo nostro contributo –, altri due aspetti della *Démonomanie* ci appaiono di rilievo in quella che fu la scelta di traduzione da parte del Cato e del Manassi: da un lato, Bodin avrebbe tracciato un quadro rinviante spesso all'Italia; dall'altro, ed è particolarmente interessante, si potrebbe dire che il rapporto («alliance») tra la strega e Satana manifesta quella complicità («sur toutes choses il [Sathan] demande une pure, franche, et

incantatori essere stati per il più coloro che hanno la cura di ben ammaestrare gli altri, et questo fa il Diavolo per corrompere tutto un popolo. Percioche quanto più *questi ministri* dovrebbero essere buoni, et intieri per essemio del popolo, et essortarli al bene, et lodi grate a Dio, tanto più l'abominazione è detestabile quanto egli si dedica a Satanasso; et gli fa sacrificio in vece di farlo a Dio» (412). Sull'utopia letterario-diabolica, vd. F. LAVOCAT, *L'Arcadie diabolique. La fiction poétique dans le débat sur la sorcellerie (XVI^e-XVII^e siècles)*, in *Fictions du diable*, pp. 57-84.

liberale volonté de ses sugets, et contracté avec eux par conventions», IV, *réfutation*, 238r) che, in luogo della ribellione, è prospettata spesso in un *discours de la servitude volontaire*³⁹, di qualunque epoca esso sia.

Se infatti è possibile riconoscere nei vari processi tedeschi, spagnoli, francesi o italiani una comunanza negli argomenti confessati dalle streghe (si pensi alla copulazione con i demoni dalla «semence froide», storia così scandalosa, quanto allucinata, e che proprio per questo aveva avuto diffusione tanto estesa), non dobbiamo trascurare la significativa responsabilità che Bodin attribuisce proprio a quei «Docteurs Italiens, qui ont si bien profité en ce mestier, que l'Italie est presque toute infectée de ceste peste, et en a infecté la France» (IV, *réfutation*, 240r), influenza che egli cerca di svelare col rinvio a fonti precise:

Nous en lisons une semblable en Philippes de Commines [...] Je ne sçay si de ce temps là l'Italie produisoit des Prophetes autres qu'elle n'a fait depuis: Mais je doute fort qu'il estoit du mestier de plusieurs autres de ce pays là, que Sathan à député vers quelques Princes, pour les infecter de ceste peste (IV, *réfutation*, 248r).

Il soffio di Satana infetta dunque i corpi della peste “magica” perché, se per conversare e lodare Dio «il faut bien nettoyer son ame de pechés, [...] pour converser avec Sathan, il faut estre souillé, et plongé en perpetuelles impietez, et meschancetez» (IV, *réfutation*, 248v > «... Ma per conversare con

³⁹ Così Bodin: «Et me suis esmerveillé pourquoi plusieurs Princes ont institué des inquisitions, et decerné Commissaires extraordinaires pour faire le procès aux larrons, aux financiers, aux usuriers, aux guetteurs de chemins, et ont laissé les plus detestables et horribles meschancetés des Sorciers impunies. Vrai est, que de toute ancienneté, il c'est trouvé des princes Sorciers. [...] Quelquesfois aussi Dieu fait rebeller les sujets contre les princes Sorciers, et ordinairement il les chastie par les Sorciers mesmes» (IV, 1, 166r-v).

Satanasso bisogna esser macchiato, et sommerso in perpetue impietà, et sceleratezze», 413). Una convinzione che Bodin supporta concentrando il proprio racconto sulle storie dei principali servi del potere demoniaco: le donne (le *bonae res* o *feminae* che, per tradizione antichissima, si diceva volassero al seguito di personaggi come Diana o Erodiade), spesso all'epoca designate come l'*ombra* dell'uomo⁴⁰. Come si è visto in altri esempi, il concetto di un Dio che tutto abbraccia, e che per questo racchiude in sé il suo contrario (*coincidentia oppositorum*), è spiegabile secondo Bodin anche nella scelta del sesso femminile come principale soggetto di questa *servitù volontaria*:

D'avantage je tiens que Dieu a voulu ranger, et affoiblir Sathan, lui donnant puissance ordinairement et premierement sur les creatures moins dignes, comme sur les serpens, sur les mouches, et autres bestes, que la loi de Dieu appelle immondes: et puis sur les autres bestes brutes plustost que sur le genre humain: Et sur les femmes plustost que sur les hommes. [...] Or nous avons monstré que les femmes ordinairement sont demoniaques plustost que les hommes (IV, *réfutation*, 225v e 226v).

Le donne dunque – che per Bodin non devono essere giustificate col «voile de melancholie» di cui le rivestiva Wier perché, insiste il giurista, «jamais femme ne mourut de melancholie» (226r) – sono maggiormente gravate del peccato di stregoneria, secondo una tesi certo in linea col pensiero dell'epoca, animato da forti sentimenti antifemministi, e che non esita a trovare giustificazioni in una apparente fisiologia i

⁴⁰ Così Bodin: «Chacun sçait la difference qu'il y a entre les Sorcieres, consacrees, et dediees à Sathan, qui sont comme les paillardes abandonnees, et celle qui est assiegee de l'esprit malin, qui est comme la vierge pudique ravie par force» (IV, *réfutation*, 243v) > «Ciascuno sa la differenza, che è fra gl'incantatori, che si sono votati, consacrati, et dedicati a Satanasso, i quali sono come le meretrici abbandonate, et quella che è ossessa dallo spirito maligno, è come la vergine pudica rapita per forza» (406).

cui tratti certo non si incontrano con la scientificità del metodo storico riconoscibile altrove, ma che valgono a sanzionare ufficialmente l'inferiorità costituzionale della donna:

Car on voit les parties visceralles plus grandes aux femmes que aux hommes, qui n'ont pas les cupidités si violentes: Et au contraire les testes des hommes sont plus grosses de beaucoup, et par consequent ils ont plus de cerveau, et de prudence, que les femmes (225r).

A questa diagnosi di un'Italia afflitta dal male della stregoneria e di un sesso femminile più incline a suggellare il patto diabolico, fatto di cerimoniali arcaici dalle conseguenze mortali in caso di rottura, Bodin nel Libro IV, *De l'inquisition des Sorciers*, aggiunge un parallelismo tra i servi volontari di Satana, i «sujets», e i sudditi dediti ad un qualunque tiranno⁴¹, principe senza qualità che ha abituato il proprio popolo all'obbedienza, alla servitù e alla devozione, «Car le peché n'est point peché, s'il n'est volontaire, comme dit Saint Augustin» (IV, 5, 214v):

C'est doncques chose bien fort salutaire à tout le corps d'une republicque de rechercher diligemment, et punir severement les Sorciers. Autrement il y a danger que le peuple ne lapide et magistrats et Sorciers (IV, 1, 166r);

Et jaçoit que les prieres d'un Prince, ou d'un souverain sont plus violentes que la force, neantmoins l'obeissance en ceste meschanceté si execrable n'a point d'excuse. Car le Prince n'a rien à commander à son subject contre la loi de Dieu, ni le sujet aucune nécessité d'obeir (IV, 5, 215r).

⁴¹ Così Bodin: «Mais on peut demander si le prince a contrainct son vassal, ou le Seigneur son sujet, ou le maistre son serviteur, ou le pere son fils, ou la mere sa fille de faire les actes des Sorciers, aller aux assemblees, renier Dieu: si ceux la sont sujets aux peines de la loi» (IV, 5, 214v).

Ed anche in questo crediamo che la *Démonomanie* debba essere ricollegata ai *Six livres de la République*⁴².

3. Ercole fece del suo prose, e poesie italiane, che pubblicate colle stampe acquistarongli non poca riputazione. [...] Oltredicchè si affaticò ad arricchire la nostra lingua col volgarizzamento di alcune operette francesi da lui giudicate buone, e della politica di Giusto Lipsio che anche ampliò colla giunta di annotazioni assai dotte (L. BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, vol. II, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1793, p. 90).

Il lettore che oggi confronti la versione italiana della *Démonomania degli stregoni* con il testo francese della *Démonomanie des sorciers* si accorge subito di come la traduzione contenga in apertura la *Constitutione di N.S. Papa Sisto V contra Quelli che essercitano l'arte dell'Astrologia giudiciaria, o altri qual si vogliano generi d'indovinationi: Et Contra Coloro che leggono, ò tengono Libri intorno a simili cose* (cc. 4r-10r nn.). La *Constitutione*, «Coeli et Terrae Creator Deus» (Roma, 5 gennaio 1586), cioè la bolla sistina che segnava la rottura definitiva tra la Chiesa e la magia rinascimentale, è qui presentata nella traduzione in volgare eseguita su ordine dell'arcivescovo di Bologna, cardinale Paleotti⁴³, seguita dalla «Tavola delle cose più notabili che nell'opera si contengono» (cc. 13r-26r nn.), quest'ultima mancante anch'essa nell'originale francese. Secondo un ricorrente criterio di adattamento del testo tradotto al paese e al momento di arrivo, Francia *versus* Italia, l'edizione sostenuta dal Manassi non presenta invece la lettera a Chrestofle de Thou, dove Bodin,

⁴² Sugli stretti rapporti tra la *Démonomanie* e la *République*, vd. M. PREAUD, *La «Démonomanie des Sorciers» fille de la «République»*, in Jean Bodin. Actes du Colloque Interdisciplinaire d'Angers, pp. 419-25.

⁴³ Per la traduzione completa della Bolla rinviamo a TOMMASO CAMPANELLA, *Opuscoli astrologici. Come evitare il fato astrale. Apologetico. Disputa sulle Bolle*, introduzione, traduzione e note di G. ERNST, Milano, Bur, 2003, pp. 255-67.

lo si è visto, esprimeva il proprio ossequio al Parlamento di Parigi; siffatta edizione mantiene invece la *Determination fatta in Parigi per l'alma facoltà theologica [...]. Sopra alcune Superstitioni di nuovo uscite* (11r-12v nn.), il cui testo è però in italiano e non in latino, segno trasparente di una accentuata volontà di divulgazione da parte dell'editore e del traduttore.

Che il Cato fosse persona di rilievo nella società ferrarese dell'epoca è indubbio: figlio di Ludovico e di Ippolita Nigrisoli⁴⁴, Ercole entra al servizio del cardinale Ippolito II d'Este nel 1563, in qualità di segretario. Nel 1572, alla morte del cardinale, il Cato dedica a quest'ultimo un'orazione funebre, stampata a Ferrara proprio nel 1587, l'anno della *Demonomania*, e la cui redazione originale è probabilmente quella che troviamo nel ms. 451 della Biblioteca comunale Ariostea. Da Ippolito, Ercole eredita una castalderia a Migliaro ed è a Lendinara che egli ama trovare rifugio per dedicarsi agli studi letterari e alle traduzioni, dal carattere senza dubbio eterogeneo: del 1581 è *L'Agricoltura di casa e di villa* (Venezia, Aldo), traduzione si è detto di *L'Agriculture et maison rustique* di Charles Estienne, un'opera che ebbe grande successo e che fu ristampata per quasi un secolo; quattro anni dopo, sempre nell'officina veneziana del Manuzio⁴⁵, Ercole pubblica *La vicissitudine e mu-*

⁴⁴ «Fu il Cato presente figlio credo di quel famoso Ludovico Cato Giuriconsulto al suo tempo celeberrimo di cui fu descritta la Vita da Bonaventura Angeli, che si vede stampata in Ferrara per Francesco di Rossi, 1550 in 4», si legge in G. CINELLI-CALVOLI, *Biblioteca volante continuata dal Dottor Dionigi Andrea Sancassani[...]*, vol. 2, Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1735, pp. 114-15.

⁴⁵ Sul rapporto di «pregio, et admiratione» tra Aldo Manuzio ed Ercole Cato, cfr. E. PASTORELLO, *L'Epistolario manuziano. Inventario cronologico-analitico. 1483-1597*, Firenze, Olschki, 1957, p. 138. Sulla traduzione dell'*Agriculture*, si rinvia al ns. *Scrivere di agricoltura nel Cinquecento. La traduzione italiana dell'«Agriculture et maison rustique» di Charles Estienne per «curare l'infirmità de gli huomini, et d'ogni specie d'animali, arbori, piante, et herbe»*, in *Le salut par les eaux et par les herbes. Medicina e letteratura tra Italia e Francia nel*

tabile varietà delle cose dell'universo, cioè il *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* (Parigi, Chez Pierre l'Huilier, 1575) del cortigiano ed umanista Louis Le Roy, intellettuale che, come il Bodin, propone un metodo di studio comparato per la politica e il diritto⁴⁶; nel trattato, il Cato traduce in italiano, uniformandoli al testo del Le Roy, come da scopo divulgativo del libro, alcuni versi latini del poemetto *Syphilis sive Morbus Gallicus* (Verona, Stefano Nicolini da Sabbio e fratelli, 1530), del nobile veronese Girolamo Fracastoro⁴⁷. Negli ultimi anni della vita, Ercole Cato traduce, sempre dal latino, i libri *Politicorum* di Giusto Lipsio, opera pubblicata postuma dal figlio Ludovico, nel 1618, con il titolo *Della politica e del governo dello Stato*, traduzione corredata di numerose e ricche annotazioni che rivelano l'interesse per la politica che sempre contraddistinse il nostro traduttore. Questa varietà delle traduzioni, che si fa largo in contemporanea alle attività ufficiali di Ercole, manifesta il suo ottimo inserimento nella società dell'epoca nonché il suo allinearsi a certe scelte culturali scaturite da crisi e divisioni politico-religiose tra la Francia e l'Italia del Tardo Rinascimento. Tra i fondatori dell'Accademia degli Intrepidi⁴⁸, Ercole Cato non è certo un traduttore *à gages*. La sua

Cinquecento e nel Seicento, a cura di R. GORRIS CAMOS, con la collaborazione di R. Benedettini e S. Arena, Verona, Cierre Grafica, 2012, pp. 93-123.

⁴⁶ Al riguardo, si veda H. HAYDN, *Il Controrinascimento*, Bologna, il Mulino, 1967 [1950¹], p. 309 e ss. Sulla traduzione italiana del Le Roy, si veda LOYS LE ROY, *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers. La traduzione italiana di Ercole Cato*, édition de M. E. SEVERINI, Paris, Classiques Garnier, 2014 e, in particolare per il Cato, le pp. 107-18 dell'«Introduzione».

⁴⁷ Cfr. C. PENNUTO, *Simpatia, fantasia e contagio: il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.

⁴⁸ Sulle accademie ferraresi e il loro legame privilegiato non tanto con la corte del principe bensì con lo *Studium*, vd. V. GALLO, *Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*, pp. 309-34. È nel 1601, in una Ferrara posta

formazione umanista ne influenza le scelte traduttorie, subendo Ercole il fascino dell'amore per la conoscenza ed apparendo sempre mosso dal desiderio di diffondere le proprie versioni sul territorio italiano, divulgazione ancora oggi confermata dal consistente numero di esemplari conservati nelle nostre biblioteche. La traduzione è per Ercole un lavoro complicato, che richiede pazienza, cure infinite, ed il traduttore deve dedicarsi al proprio testo come se stesse curando delle piante o degli animali. Vi torneremo, perché proprio le piante e gli animali subiscono, nella *Demonomania*, singolari scarti, talvolta delle vere e proprie censure. «Trovandomi io assai debilitato della complessione per gli eccessivi travagli, et cure patiti per molti anni in servizio d'un grandissimo Principe nella Corte di Roma, et in altre parti del Mondo», scrive il Cato nella dedica «Ai Lettori» dell'*Agricoltura e casa di villa*, egli decide di andarsene in campagna, nel Polesine di Rovigo, e di soggiornare «nella nobile Terra di Lendinara, dove, per la bellezza del sito, per la salubrità dell'aere aprico su le Rive dell'Amenissimo Adige, per la fertilità del Territorio, et per l'eleganza de gl'ingegni di questa età così nelle cose della Poesia, come in altre sorti di lettere, et civile conversatione» (ivi), egli si dedica alla traduzione, che per lui è ogni volta un insieme di «lavoro intellettuale e mercato librario», testimonianza di quel reticolato di rapporti tra l'Italia e la Francia che abbiamo ricordato⁴⁹.

sotto il dominio della Sede Apostolica, che Giovambattista Aleotti fonda l'Accademia intitolata degli Intrepidi (il cui motto era: «Premat, dum imprimat»), dove Ercole Cato e Torquato Tasso fecero illustri prove.

⁴⁹ Su questi aspetti si può rinviare a: C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; P. CHERCHI, *Polimatia di riuolo: mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1988. Cfr. R. GORRIS CAMOS, «Non è lontano a scoprirsi il porto»: *Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este*, in *Jean Martin. Un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*, sous la direc-

In effetti, nella scelta del Cato di tradurre la *Démonomanie* vediamo espressa l'unità di intesa con l'editore Manassi, e dunque la figura di un saldo *réseau* tra Italia e Francia, legame che a Ferrara aveva trovato, è noto, la principale espressione in Renée de France, figlia cadetta di Louis XII e moglie del duca Ercole II d'Este, la duchessa che, sebbene già tornata in Francia all'epoca del Cato, aveva accolto alla propria corte, proteggendoli, numerosi fautori della Riforma, italiani e francesi⁵⁰. Ma la necessità di tradurre quest'opera del Bodin si rifà chiaramente alla passione del nostro per la letteratura e la scienza: è l'osservazione della natura, al centro dello studio di Estienne, che, muovendo dalla pratica e dalla sperimentazione, dalla medicina al contatto con il concreto, si orienta ora verso la magia («secreti delle cose della natura, et della Magia naturale»), leggiamo sempre nella dedica «Ai Lettori» dell'*Agricoltura*). Come l'empirista Jean Bodin, Ercole Cato si interessa insomma a tutti i campi dello scibile.

4. – Sono invisibile e libera! Sono invisibile e libera!...
(Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*)

Volendo esaminare alcuni aspetti di questa traduzione,

tion de M.-M. FONTAINE, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999, pp. 43-83.

⁵⁰ *Alla Corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Atti del Convegno di Ferrara, 5-7 marzo 1992, a cura di M. BERTOZZI, Ferrara, Università degli Studi, 1994. Vd. anche: R. GORRIS CAMOS, *La Corte di Renata di Francia a Ferrara*, in *Il Palazzo di Renata di Francia*, a cura di L. OLIVATO, Ferrara, Il Corbo Editore, 1997, pp. 139-73; EAD., «Donne ornate di scienza e di virtù»: donne e francesi alla corte di Renata di Francia, in *Olimpia Morata: cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l'Europa*. Atti del Convegno di Ferrara, 18-20 novembre 2004, a cura di G. FRAGNITO, M. FIRPO e S. PEYRONEL, «Schifanoia», XXX-XXXI (2006), pp. 1-40; L. PEPE, *Le Università di Giovan Battista Giraldo Cinzio*, in *Giovan Battista Giraldo gentiluomo ferrarese*, pp. 1-15.

scelte ricorrenti anche in altre opere francesi ed italiane tradotte nella seconda metà del Cinquecento, crediamo sia ora più conveniente soffermarsi su un nucleo particolare della *Démonomanie*, quello della festa diabolica. Possiamo constatare che la festa trova maggior rilievo proprio nella scelta, più o meno consapevole da parte dei suoi partecipanti, di prendervi parte; in ogni modo, essa è influenzata dall'ipotesi concreta della partecipazione reale, in corpo, dei «sorciers» al sabba (è il problema, in precedenza annunciato, dei criteri di *realtà* e *non realtà* che per secoli hanno dominato l'Europa⁵¹). E così, se «le Diable transporte les Sorcieres en corps» (II, 4, 86r), anche i «Sorciers qui ont paction expresse avec le Diable, [...] sont quelquesfois transportez en esprit, demeurant le corps insensible, et quelquesfois en corps, et en ame, quand ils vont aux assemblees la nuict» (I, 3, 16v-17r).

La parola «festa» – termine utilizzato dal Bodin, «Et qu'elle viendroit tousjours aux *festes* la nuict» (II, 4, 84r), che ricorre comunque a varianti quali «festin», «assemblee», «Sabath», «Sabath, Sabath, c'est à dire la *feste* et jour de repos» – deve qui essere considerata con un certo distacco, trattandosi di uno spettacolo ben lontano da quelli splendidi e ricchi di fasto che nobili, quali avrebbero potuto essere gli Este, erano soliti offrire alla propria corte e talvolta al proprio popolo. Il raduno non ha luogo in sale abbellite e trasformate in teatri; gli spettacoli e i banchetti non sono preparati in occasione di matrimoni, magari disposti in sontuosi parterres; il pubblico scelto, fatto ora di streghe, stregoni e contadini, non siede sui gradini che costeggiano i muri. Gli «ingegni» teatrali, che dovevano stupire e meravigliare gli invitati – da una parte, in-

⁵¹ Così san Tommaso d'Aquino, *Quodlibet*, XI, 10 (passo che sappiamo costituire il punto di partenza per il *Malleus maleficarum*): «Fides vero catholica vult, quod daemones sint aliquid et possint nocere suis operationibus et impedire carnalem copulam».

venzioni come i carri di trionfo, uniti da un arcobaleno, sui quali stavano i musicisti, in costume mitologico, che intonavano canzoni in onore del signore e della sua dama, dall'altra ornamenti pittorici con grandi quadri –, trovano nella *Démonomanie* una filiazione che potrà apparire senza dubbio incongrua. Sia dal punto di vista degli invitati – in genere dei contadini e delle contadine provenienti da regioni diverse⁵² e che si incontrano in un luogo deserto, talvolta vicino ad un bivio, altre ad una croce – sia da quello del signore che offre la festa, Satana, e che induce in tentazione i suoi ospiti obbligandoli a rinnegare la fede cristiana e a calpestare la croce⁵³, in una guerra dichiarata a Dio, dove ogni perplessità è punita con la fine improvvisa della festa e con l'immediato ritorno alla situazione di partenza:

L'homme se voyant en la compagnie de grand nombres de Sorciers et Sorcieres incogneuës, et de Diables hideux à voir en figure humaine, commença à dire, mon Dieu où sommes nous? Aussi tost la compagnie disparut, et se trouva tout nud, errant tout seul par les champs jusques au matin, qu'il trouva quelques paysans, qui l'adresserent au chemin (II, 4, 81^{r-v}) > L'huomo veggendosi in compagnia di gran numero di Sortilegi, et Streghe da lui non conosciute, et di diavoli spaventevoli da vedere in figura humana, cominciò a dire: Iddio mio dove siamo noi? Di subito la compagnia disparve, et si ritrovò tutto ignudo errando solo per le campagne fino alla mattina, che ritrovò alcuni paesani, che gli aditarono il camino (149).

⁵² Così Bodin: «ceste peste de Sorciers est plus ordinaire aux villages et aux fauxbourgs des villes, que dedans les villes, et que les pauvres simples gens craignent les Sorciers plus que Dieu, ni tous les Magistrats» (IV, 1, 168^r). Sul trasporto in volo, Bodin riferisce che alcune streghe erano state trasportate da Loches a Bordeaux (II, 4, 81^r), come da Lione in Lorena (II, 5, 90^r).

⁵³ Sugli atti blasfemi contro ostie e crocifissi, cfr. VALENTE, *Bodin in Italia*, p. 128.

Questa festa al contrario (cioè il sabba, o l'anti-festa) è composta di momenti che partecipano verosimilmente della *forma* festa, nel senso di «transgression des interdits» (Georges Bataille), con il trionfo di tutti quegli effetti legati all'orrore e alla sregolatezza più marcata, senza necessariamente doversi riferire al *genere* festa. È così che il sabba in Bodin è prima di tutto un problema di ordine, il che si collega a quanto avevamo indicato all'inizio circa il bisogno di metodo e classificazione nell'approccio tecnico da parte del giurista, nonché alla distinzione richiamata tra l'apollineo e il dionisiaco. Di fatto, l'opposizione tra arte plastica, apollinea, e quella informale, la musica o arte dionisiaca⁵⁴, è un aspetto che esisteva nel mondo greco ma che invade anche questo testo:

Or nous voyons que Orphee, qui a esté environ douze cens ans devant Jesus Christ, et apres lui Homere, qui sont les premiers auteurs entre les Payens, ont laissé par escript les Sorcelleries, Necromanties, et charmes qu'on faict à present. On voit en la loi de Dieu, publiee plus de deux cens ans devant Orphee les Sorciers de Pharaon contrefaire les œuvres de Dieu. On voit la Sorciere de Saül evoquer les esprits, les faire parler (*préface*, f. eiiiv) > Noi vediamo per tanto, che Orfeo, che fu intorno a dugento anni innanzi a Christo, et doppo lui Homero, che sono i piu antichi autori infra i pagani, hanno lasciate scritte le malie, negromantie, et incantesimi, che hoggidi si fanno. Si vede nella legge di Dio publicata piu di dugento anni innanzi à Orfeo i Magi di Pharaone contrafare l'opere di Dio. Si vede la Maga di Saul invocare gli spiriti, et farli parlare (12).

L'universo apollineo crea un'arte piena di maestà e serenità; l'arte dionisiaca, al contrario, diventa un movimentato uni-

⁵⁴ Cfr. P. MOREL, *La Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris, Le Félin, 2015. Sulla danza demoniaca, vd. A. ARCANGELI, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018.

verso di ubriachezza e frenesia, eccessi dovuti all'alcol o all'uso di sostanze allucinogene (pensiamo all'unguento che sempre permette agli stregoni, in ogni epoca e luogo, di offrirsi un viaggio)⁵⁵. Questi stati di ebbrezza dionisiaca, spesso accompagnati dalla musica⁵⁶, possono condurre a reazioni psichiche diverse, dalla gioia alla disperazione, come si legge nei racconti di una strega qui riportati dal Bodin sulla base delle dichiarazioni rilasciate nei processi. Tale distinzione ritrovata non sarà mai netta: l'apollineo, retto da nozioni spaziali, ama lo statico, l'ordine, la sottomissione alle regole; il dionisiaco, sostenuto invece da nozioni temporali, ama il dinamico, l'irregolare, il soggetto a cambiamento. Dioniso, come ha osservato Michel Tournier, è un

furieux [qui] connaît l'existence, et il l'étreint sans réserve, jusque dans ses aspects les plus troubles. Il incarne la fécondité, et rien ne se crée sans ivresse, sans nuit, sans souillure. Parce qu'il a le culte de la vie, il assume pleinement aussi la violence, la maladie et la mort qui en sont inséparables. Un pessimisme gai est sa philosophie. Il trouve son symbole dans le vin et, précisons-le, dans le vin rouge⁵⁷.

⁵⁵ Così Bodin: «Car mesmes en Rome on descouvrit que aux sacrifices nocturnes de Bacchus il se trouva nombre infini de Sorciers, qui commettoient mille incestes, et sodomies, puis qu'ils sacrifioient les plus innocens, et pour ceste cause il furent deffendus par toute l'Italie à jamais» (IV, *réfutation*, 245v) > «Sendosi scoperto in Roma massimamente, che ne' sacrificij notturni di Baccho si trovò numero infinito di Sortilegi, iquali commettevano mille incesti, et sodomie, et di poi sacrificavano i piu innocenti, et per questa cagione furono prohibiti per tutta Italia per sempre, et molti Sortilegi giustitiati a morte» (408-09).

⁵⁶ L. WUIDAR, *Fuga Satanae. Musique et démonologie à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 2018. Cfr. anche *Le vin et la musique. Accords et désaccords*, sous la direction de F. GÉTREAU, Paris, Gallimard, 2018.

⁵⁷ M. TOURNIER, *Le miroir des idées. Traité*, édition revue et augmentée par l'auteur, Paris, Mercure de France, 1996 [1994¹], p. 100.

È quello stesso vino che fermenta, diventando aceto, durante i festini sabbaici. E se a Dio si oppone il diavolo, essere perfettamente concreto (qui tutto è *realtà*), e non l'assenza di Dio dell'ateismo, la finalità deve essere comunque l'armonia del mondo:

Ainsi Dieu a posé au ciel les mouvemens contraires, et les effects des estoilles, et planettes, et les elemens contraires et en toute la nature une antipathie d'une part, et simpathie d'autre, et en ceste contrariété et plaisant combat, l'*harmonie du monde* s'entretient (I, 3, 19^v).

La festa diabolica risponde dunque ad una sorta di declinazione della festa tradizionale, come se l'assemblea in corso fosse chiamata a costituirne l'inversione, momento dopo momento. Lontana eco degli usi della vita corrente e, in particolare, della liturgia cattolica (si tratta di un'anti-messa celebrata la notte), la complessità degli esempi riferiti alla festa nella *Démonomanie* è frutto di un lungo lavoro di ricerca effettuato dal Bodin negli atti dei processi indetti contro gli incantatori e nei lavori dei demonologi contemporanei o dei secoli precedenti (la *realtà* ammessa dai giudici)⁵⁸. Ma con questo testo, che si presenta come contenente la maniera di trattare la stregoneria e processare gli stregoni (così come lo indicano i titoli, già ricordati, del Libro II, *De la magie en general, et des especes d'icelle*, e del Libro IV, *De l'inquisition des sorciers*), assistiamo ad una oggettivazione della festa diabolica che certo favorisce la credenza negli atti di magia e stregoneria.

⁵⁸ J. L. PEARL, *Le rôle énigmatique de la «Démonomanie» dans la chasse aux sorciers*, in *Jean Bodin. Actes du Colloque Interdisciplinaire d'Angers*, pp. 403-10; G. ROUSSINEAU, *Peur et répression du mal dans la «Démonomanie des sorciers» de Jean Bodin*, ivi, pp. 411-18; M. VALENTE, *La salvezza degli stati: atei, streghe, infedeli ed eretici nel pensiero di Bodin*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXXI, 2 (2019), pp. 291-308.

4.1. *Il Diavolo, prima di tutto.*

Se Dio è infinitamente buono, potente, saggio, creatore e signore di ogni cosa, luce incarnata sotto forma di uomo, Lucifero – il portatore di luce – «ne cherche rien que la corruption et dissolution des creatures, comme Dieu la generation» (II, 2, 63r). La *Démonomanie* tratteggia in maniera decisa la sua stessa forma. Il diavolo, che possiede il destino di molti uomini e che ha spesso «un masque de lumiere, que le Diable prend assez souvent pour abuser les hommes» (I, 3, 14r), si presenta talvolta con sembianze umane – da uomo nero, da principe vestito con sfarzo, da avvocato –, talaltra con quelle animali – corvo, aquila, cane, scimmia e ovviamente capro. Il tipo di demone sotto forma di caprone (*le bouc > il becco*) si ispira ai satiri, ai fauni e alle creature silvane dell'Antichità, concezione plastica dovuta in gran parte all'influenza degli artisti, basti pensare a ciò che poi, secoli dopo, saranno i capricci del Goya, come gli iconici *Il sonno della ragione genera mostri* o *Il sabba delle streghe*: il capro, come la capra, è simbolo di lussuria e dunque sempre collegato a riti di carattere sessuale («Le Zoroaste parlant des Boucz entend les Dæmons, pour la propriété du Bouc, qui est puant, et lascif», II, 6, 95r). La sua invocazione è «pleine d'oraisons, de jeusnes, de croix et d'hosties» (I, 3, 17r) e lo stregone deve affidarsi completamente a Satana che «lui fist renoncer à Dieu, et à sa foi, et religion, promettant avec serment d'estre fidelle, et obeissant [...] à tous les commandemens du Diable, touchant sur un livre, qui contenoit quelques escriptures fort obscures» (II, 4, 84r). Il diavolo, «l'esprit qui toujours nie!» (Goethe), che permette agli indemoniati di parlare lingue diverse senza mai averle studiate⁵⁹, marca i suoi ospiti prima di

⁵⁹ Così Bodin: «*les demoniaques* parloient divers langages qu'*elles* n'avoient jamais appris» (II, 3, 76r) > «*gl'indemoniati* parlavano diverse lingue, che *essi* non haveano mai imparato» (141).

lasciarli partire⁶⁰, fatto che è senza dubbio uno degli aspetti utili a mettere in evidenza il trasporto per aria del corpo degli stregoni e delle streghe (II, 4, 80r).

4.2. *Come arrivare alla festa?*

Et confessò ch'egli era stato trasportato molte volte la notte à i ritrovi delle Streghe, et quivi havea rinontiato à Dio, et adorato il diavolo, in figura d'un becco, baciandogli il fondamento (149).

Se gli ospiti di un signore si recano al luogo stabilito per la cerimonia uscendo dalle porte delle loro case e percorrendo il tragitto a piedi, a cavallo o con un qualunque mezzo di trasporto, gli stregoni e le streghe escono invece dalle loro abitazioni attraverso un orifizio stretto (ad esempio, il condotto di un camino) e, una volta saliti su bastoni o scope, giungono alla festa in volo, quando non hanno deciso di cavalcare un capro o un dragone:

la fille confessa que son pere et sa mere la premiere fois qu'ilz la menerent aux assemblees pour estre transportez soudain, ilz lui baillèrent un baston pour mettre entre ses jambes en lui disant, que sur toutes choses elle n'eust aucune peur, et soudain elle fut transportee avec ses Pere et mere (II, 4, 82r) > la figlia confessò, che suo padre, et sua madre, la prima volta, che la condussero a i ritrovi, per essere trasportati subitamente, le diedero un bastone da mettersi infra le gambe, dicendole, che sopra ogni cosa ella non avesse alcuna paura, et di subito ella fu trasportata con suo padre, et sua madre (150);

le jour suivant la femme le fist oindre de la gresse qu'elle avoit, et se trouverent tous deux allant à l'assemblée sur chacun un bouc

⁶⁰ Così Bodin: «de diable [...] ne se contente pas de les faire renoncer expressement à Dieu: ains il veut aussi les marquer» (II, 3, 79v) > «il diavolo [...] non si contenta altrimenti di farli rinuntiare espressamente a Dio, ma vuole ancora segnarli» (147).

bien legerement (II, 4, 82^v) > Il dì seguente la moglie lo fece unger del grasso che ella havea, et si ritrovarono ambidue in camino, andando al ritrovo ciascuno sopra un becco leggiermente (151);

apres quelle c'estoit ointe de certain onguent, elle montoit sur un bouc, le tenant par le poil, qui se trouvoit tout prest à la porte, et soudain elle estoit transportée soubz le grand noyer de Benevent (II, 4, 84^v) > doppò ch'ella si era onta di certo grasso, montava sopra un becco, tenendosi per il pelo, che si trovava tutto all'ordine alla porta, et di subito ella era trasportata sotto la gran noce di Benevento (154).

I luoghi della festa sono «notables, et signalez de quelques arbres [molto spesso un grande noce], ou croix» (II, 4, 83^v), mentre le assemblee si svolgono «ordinairement la nuict, et le plus souvent entre la nuict du Lundi, et mardi» (II, 4, 84^r). Il fine del diavolo è di

attirer beaucoup de sugetz: Et ordinairement la femme y attire son mari, la mere y meine la fille, et quelques fois toute la famille continuent plusieurs siecles ainsi qu'il a esté averé par infiniz procès» (II, 4, 80^v).

All'aurora, al canto del gallo o allorquando qualcuno senta il suono di una campana, la festa ha termine e gli invitati rientrano a casa propria, ciascuno servendosi del mezzo utilizzato per arrivare al raduno. Ma il sabba può interrompersi improvvisamente se uno dei partecipanti invoca, con o senza volere, il nome di Dio o quello di Gesù, oppure quando qualcuno si fa correttamente il segno della croce, con la mano destra:

mais si tost qu'il eut appelé Dieu en son aide, toute la compagnie disparut, et lui se trouva seul tout nud (II, 4, 81^v) > Ma sì tosto ch'ei chiamò Iddio in suo aiuto, tutta la compagnia disparve, et egli si truovò soletto ignudo (150);

il recognoissoit ceux, qu'il avoit veus aux *Sabbats*, ou bien par quelque autre marque, qu'ilz sçavent entre eux. Et pour verifier son dire, il disoit qu'ilz estoient marquez, et qu'on trouveroit la marque en les despouillant (II, 4, 80r) > egli riconosceva quelli, ch'egli havea veduti alle loro *sinagoghe*, ovvero per qualche altro segno, che fanno tra loro. Et per verificare il suo detto, diceva ch'egli ne erano segnati, et che si trovarebbono i segni dispogliandoli (147-48).

4.3. *L'invito al sabba.*

Oltre i limiti territoriali, la festa diabolica aveva potuto svilupparsi liberamente, giacché «come dice S. Agostino, i Demonij con una incredibile velocità superano il volare de gli uccelli», (151), citazione che il Cato riporta direttamente in italiano, segno evidente di una chiara volontà di volgarizzazione del proprio testo, mentre Bodin ricorreva al latino senza traduzione francese⁶¹, «comme dict Sainct Augustin, *Daemones avium volatus incredibili celeritate vincunt*» (II, 4, 83r). Gli invitati al sabba possono presentarsi con degli omaggi per il loro Principe: «Il y en a qui portent quelque poille, ou autre vaisseau de cuivre, ou d'argent pour mieux solennizer *la feste*» (II, 4, 82r); altri portano recipienti colmi di veleni (II, 4, 83v),

⁶¹ Il Cato conserva ovviamente le espressioni in lingua italiana che il Bodin invece affianca a traduzione in francese. Così: «il dist: *hor laudato sia Dio, pure venuto questo sale*, Or loué soit Dieu, puisque le sel est venu» (83r); «elle dist, *Dio benedetto che cosa e questa?* Dieu benist, qu'est ceci» (83v). Con lo stesso principio osservato già per la lingua latina, il Cato mantiene, facendole seguire da traduzione in italiano, le frasi di una strega tolosana presenti nell'originale: «*No sabes pas tu que le derrain cop que nous hemes le baran a la Croux do pastis, tu portaos lo topin des poudoux*, C'est à dire. Ne sçais tu' pas que la derniere fois que nous fismes la danse à la croix du paste, tu portois le pot des poisons» (II, 4, 83v) > «*No saber pas tu, che le derrain coup, che nos hemes lebaram a la croix do pastis tu portaos lo topin de poudoux*, cioè non sai tu, che l'ultima volta, che noi facessimo il ballo alla croce del pasticcio, tu portassi il vaso de' veleni?» (153).

di polveri ed unguenti (II, 4, 84^v). La festa, come da tradizione, ha inizio con l'omaggio al signore, omaggio feudale che risulta ora rovesciato: invece di avanzare coi propri piedi verso il principe, per baciarlo sulla bocca, gli invitati procedono all'indietro, talvolta persino con i piedi in aria, per baciare il sedere del demone⁶²:

Après avoir fait l'hommage au Prince, on dansoit: puis on se mettoit à table, et en fin chacun Demon se couploit avec celui ou celle qu'il avoit en garde. Et cela faict chacun s'en retournoit sur son bouc» (II, 4, 84^v).

La danza e il banchetto illustrano due momenti essenziali di questa festa («Après la panse vient la danse») e sono interessanti nel contesto di questa manifestazione spettacolare. Se abitualmente si danza faccia a faccia o, se in cerchio, col viso rivolto verso il centro del cerchio, la danza sabbatica è al contrario schiena contro schiena, così da non potersi guardare in viso, essendo questo rivolto verso l'esterno del cerchio:

Se voyant en l'assemblée, la femme le fist tenir un peu à l'escart, pour voir tout le mystere, jusques à ce qu'elle eust fait la reverence au chef de l'assemblée, qui estoit habillé en prince pompeusement, et accompagné d'une gran multitudes d'hommes, et de femmes,

⁶² Così Bodin: «Le compaignon l'accorda, et la nuict venue, le Sorcier apres quelques paroles le print par la main, et tous deux elevez en l'air furent transportez fort loin en une compaignie, ou il y avoit nombre infini d'hommes, et de femmes, et au milieu un throne, et au dessus un grand Bouc que chacun alla baiser (*en la parte ma suzia que tenia*) ceux qui entendent l'Espagnol sçavent bien qu'elle partie c'est, et qui ne se peut dire honnestement» (II, 4, 84^v) > «il compagno consenti, et venuta la notte, il Sortilego doppo dette alcune parole lo prese per mano, et ambodue levati in aere furono trasportati molto lontano in una compaignia, dove era numero infinito d'huomini, et di donne, et nel mezo un throno, et di sopra un gran becco, che ciascuno andava a baciare, *en la parte mas suzia que tenia*, cioè nella parte piu sozza ch'egli havea» (155).

qui tous firent *hommage au Maistre*. Et puis il aperceut apres les reverences, qu'on fist *une danse en rond les faces tournees hors le rondeau*, en sorte que les personnes ne se voyoyent pas en face, comme és danses ordinaires: à fin peut estre que les uns n'eussent loisir de remarquer si aisement, et recognoistre les autres pour les accuser, s'ilz estoient pris par iustice (II, 4, 83v) > Trovandosi pertanto in quella compagnia, la femina lo fece stare alquanto in disparte, per vedere tutto il misterio, fino a tanto ch'ella hebbe fatto riverenza al capo della congregatione, il quale era vestito pomposamente da Principe, et accompagnato da una gran moltitudine d'huomini, et di donne, lequali tutte rendevano *ubidienza al padrone*. Et di poi s'avide doppò queste riverenze, che si fece *un ballo tondo co i visi rivolti al contrario della ritondità*, si che le persone non si vedevano altrimenti in faccia, come ne' balli ordinarij, a fine per aventura che gli uni non havessero agio di notare così commodamente, et conoscere gli altri, per accusarsi se fossero pigliati dalla giustitia (151-52).

Per quanto riguarda i piatti serviti durante i banchetti, il gusto particolare del diavolo si manifesta ad esempio nell'esclusione del sale e nella scelta di alimenti spesso nauseabondi come, si è detto, il vino inacidito o che sa d'aceto:

les Sorciers estoient transportez aux assemblees, ou il se trouve nombre infini de telles *gens, qui adorent le bouc, et le baisent aux parties de derriere, et puis dansent dos à dos sans le voir, et apres ilz se couplent avec les Diables en figure d'hommes, et de femmes. La danse finie les tables furent couvertes de plusieurs viandes*. Alors la femme fit approcher son mari, pour faire la reverence au Prince, et puis il se met à table avec les autres, et voyant que les *viandes n'estoient salées, et qu'il ny avoit poinct de sel* sur les tables, il cria tant qu'on lui aporta du sel (II, 4, 83r) > le Streghe, et Stregoni erano trasportati a i ritrovi, ove si truova numero infinito di cotali *genti, che adorano il becco, et gli baciano le parti di dietro, et dipoi ballano schiena a schiena senza vederli, et dipoi s'accoppiano co i Diavoli in forma d'huomini, et di femine. Finito il ballo le tavole furono coperte d'infinita vivande*. Allhora la donna fece approssimare suo marito, per fare riverenza al Principe, et poi si mise a tavola con gli altri, et veggendo, che *le vivande non erano salate, et che non c'era niente di sale su le tavole, gridò tanto che gli fu arrecato del sale* (152).

La scena è spesso seguita da accoppiamenti carnali con i diavoli, azione che mette a punto il rovesciamento completo degli usi pubblici della vita corrente, come ben mostra questa singolare «cena», termine che, probabilmente in quanto allusivo all'Ultima Cena del Cristo, subisce singolare variazione, «cura», nella resa del Cato (assieme già a «secte» che diventa «saetta»):

Sathan fist couler une *secte* damnable de Sorciers Gnostiques, laquelle soubz voile de religion sacrifioient les petis enfans provenus des incestes, qu'ils commettoient, et les pilloient en mortiers avec de la farine et du miel, dont ils faisoient des tourteaux qu'ils balloient à leurs sectateurs à manger, et appelloient cela leur *Cene* (IV, *réfutation*, 245) > Satanasso fece scaturire una *saetta* dannabile di Sortilegi Gnostici, nella quale sotto velo di Religione si sacrificavano i bambini provenuti d'incesti, quali commettevano, et li pestavano ne mortai con farina, et mele, facendone poi delle tortelli, et che davano a mangiare a i loro seguaci, et questo dimandavano la lor *cura* (409).

Questo esperto creatore della festa, il Diavolo, si rivolge a metodi di propagazione del male che ci fanno prendere coscienza del cambiamento del mondo sotto l'effetto dell'arte diabolica. È così che egli promette gioia e felicità eterne a tutti coloro che torneranno al sabba, ma tormento ed assenza di riposo a quanti non rispettino il patto. Il passo sotto riportato riguarda una strega italiana che aveva partecipato ai sabba che si sarebbero svolti a Benevento (*ludis beneventanis*). Paulus Grilandus, l'autore di questa testimonianza e giudice in numerosi processi nell'Italia del Sud, racconta che nel 1525 un nobile del ducato di Spoleto gli domandò di andare al castello di San Paolo per esaminare tre streghe, tra le quali questa, di cui Bodin riporta la storia:

La plus jeune soubz promesse d'eschaper, lui confessa qu'il y avoit XIII. ans passez, que une vielle Sorciere l'avoit menee en l'assem-

blée des Sorciers, ou il y avoit un Diable, qui lui fist renoncer à Dieu, et à sa foi, et religion, promettant avec serment d'estre fídelle, et obeissante à tous les commandemens du Diable, touchant sur un Livre, qui contenoit quelques escriptures fort obscures: *Et qu'elle viendroit toujours aux festes la nuict*, quand elle seroit mandee, et que *elle y ammeneroit tous ceux qu'elle pourroit*: *Et le Diable lui promit une joie, et felicité eternelle*. Elle confessa aussi que depuis elle avoit faict mourir quatre hommes, et plusieursfois du bestail, et faict gaster les fruitz par la tempeste. *Et s'il lui advenoit qu'elle n'allast aux assemblées au jour prefix*, et qu'il ny eust excuse veritable, *elle estoit si tourmentee la nuict*, quelle ne pouvoit dormir, n'y reposer aucunement (II, 4, 84r) > La piu giovane delle quali sotto promessa d'essere liberata gli confessò, che erano quattordici anni passati, che una Strega vecchia l'havea menata nella congregazione *delle Streghe*, dove ci era *un diavolo, che le fece rinuntiare a Dio, et alla sua fede, et religione, promettendo con sacramento d'essere fedele, et ubidiente a tutti i commandamenti del diavolo*, toccando un Libro, che contenea alcune scritte molto oscure. *Et ch'ella verrebbe sempre alle feste la notte, quando ella sarebbe invitata, et che ci condurrebbe tutti quei che la potrebbe, et alla quale il Diavolo promisse un piacere, et una felicità eterna*. Ella confessò ancora, che dipoi havea fatto morire quattro huomini, et molte volte del bestiame, et fatto guastare i frutti con la tempesta. *Et che se le occorre, che non andasse i dì prefixi alle feste, et che non ci fosse vera scusa, era così tormentata la notte, che non potea dormire, nè riposare in alcun modo* (154).

È chiaro che questi culti satanici, che non imitano soltanto le feste di corte con il re, i coppieri e i dispensieri, gli alti dignitari, ma anche il culto cattolico, ci mostrano una mescolanza interessante di dettagli realistici e fantastici, sempre resi con attenzione dal Cato, rispettoso del testo di partenza fin dal punto vista stilistico.

Ma se il Cato è sempre attento a rispettare il lessico e lo stile del Bodin, consapevole di come questi episodi, spesso di ambientazione italiana, possano essere percepiti con sgomento religioso per la testimonianza che essi forniscono dell'ordine proprio al funzionamento e alla diffusione di siffatte adunanze, dobbiamo tuttavia sottolineare come, nel quadro delle

operazioni magiche, sia possibile constatare una eliminazione sistematica dei nomi delle piante⁶³ – *Ethiopide*, *Achimenide*, *Latace*, *Cynocephalica* –, della pietra *Memphitica*, così come dei nomi degli animali la cui presenza sappiamo essere fondamentale durante la festa: i *rospi*, che nelle edizioni successive alla *princeps* diventano *certa bestia*, *questi animali*, *simili animali*; i *tre ramarri* che passano a *alcune cose*; il *cervello di gatto* («cerveau de chat») – *cervello d'un animale*; *le teste di corvi* («trois têtes de corbeaux») – *altre sporchezze* («d'autres souillures»).

Altro caso evidente: le invocazioni *Har Har Diavolo*, *Diavolo salta qui salta là* e *Sabath, Sabath*, che sono presenti nelle edizioni 1587 e 1589 mancano invece in quella del 1592 («cantavano parole, che non occorre scrivere», 221). Non deve del resto sorprendere che lo stesso «Sabbath» subisca delle variazioni⁶⁴. Il Cato traduce talvolta questo termine con l'italiano «Sinagoga» («au Sabath», II, 4, 85r) «alle sinagoghe», 155). Il Sabbat ebraico, assieme a tutti gli altri riti e credenze degli ebrei, era considerato all'epoca come la quintessenza della perversione e il prendere parte ad un sabbat o il recarsi alla sinagoga significava condannare il partecipante *a priori*, in una sorta di assimilazione al male; non è infatti casuale che il popolo continui a dare il nome di sinagoga a questa riunione misteriosa (ancor oggi, nel suo *Petit sabbat moderne*, Maurice Chappaz utilizza il termine *chenegouga*, o *senegouga*, in franco-provenzale per indicare la quintessenza della perversione), il

⁶³ Sulle virtù magiche delle piante, si veda almeno J.-C. MARGOLIN, *Sur les vertus magiques de quelques plantes et leur réception dans l'Europe de la Renaissance: moly, baaras-mandragore, boramets et pantagruélion*, in *La magia nell'Europa moderna*, pp. 213-43.

⁶⁴ Sulle possibili etimologie del termine «sabbat», cfr. C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. XXXIX, nota 1.

sabba, senza dubbio per assimilazione con altre assemblee di gente conosciuta e odiata: gli ebrei, appunto⁶⁵.

Non riteniamo che questi scarti nella traduzione siano ascrivibili a mancanza da parte del traduttore: come si è visto nel caso del trattato di Charles Estienne, *l'Agriculture et maison rustique*, Ercole Cato era perfettamente in grado di rendere in italiano la ricchezza e la varietà del lessico specialistico della flora, della zoologia, delle discipline fisiche e mediche, nonché della magia naturale:

Io non ho voluto obligarmi à osservatione di lingua, perche non aspiro da questo à lode alcuna. Mi è bastato solo a scrivere puramente con voci, et vocaboli più communi à intelligenza di tutti. Se io non fossi stato anco sì diligente in riportare in veri vocaboli Italiani, le quasi innumerabili sorti d'herbe, piante, semi, fiori, frutti, grani, pesci, animali, et instrumenti, et utensili rusticani; sarà cortesia de' benigni Lettori a escusarmene, perche saria gran cosa, che un'Italiano havesse quella perfetta cognitione di tutte queste cose in lingua straniera, che io non presumo già d'haver nella mia propria. Basta, che di questi non intesi vocabili vi è piccolissimo numero, et che dalle cose universali tradotte potrà ciascuno intendere, operare, et coltivare a suo proposito secondo l'uso del suo paese (*Dedica ai Lettori*).

Eppure, nel quadro della *Demonomania*, un certo rilievo assume proprio l'eliminazione di quei termini che avrebbero

⁶⁵ E agli incantatori giudei si riferisce Bodin nella *Confutazione* quando rinvia ai «maestri Gonini» e alla «voce ebrea megonini» (IV, *réfutation*, 241v > 398); il termine sarà in seguito ripreso, citando proprio la *Demonomania* del «quantunque reprobato» Bodin, da Tomaso Garzoni nel *Serraglio de gli Stupori del Mondo* (Venezia, appresso Ambrosio et Bartolomeo Dei, Fratelli, 1613): *Stanza Seconda, Appartamento Prestigioso*, 234.

potuto dare precise indicazioni, vere e proprie formule magiche, ai lettori sui fenomeni e sulla realtà magica⁶⁶.

5. Claire: – Dans ses bras parfumés, le diable m'emporte.
Il me soulève, je décolle, je pars... (*Elle frappe le sol du talon*)... et je reste (Jean Genet, *Les Bonnes*, 1946)

Come di consueto nelle traduzioni cinquecentesche, anche questa traduzione di Ercole Cato non può essere questione tutta e soltanto filologica, né essa deve essere intesa in una prospettiva, seppur convincente, di pura stratigrafia testuale. Le importanti censure al testo, che risultano diverse a seconda delle edizioni cui ci riferiamo, devono infatti avviarci verso una direzione che vorremmo definire di inconscio collettivo, campo di ricerca che permette di unire la riflessione sulla storia della lingua al pensiero dell'uomo preso nella sua totalità, o almeno in quella platonica libertà dello spirito che dà all'uomo la possibilità di farsi ponte sull'abisso fra il mondo delle tenebre e quello celeste. Già la molteplicità e la ricchezza delle ricerche del Bodin si impongono alla riflessione invitando il lettore da una parte al confronto tra il giudizio del giurista e l'opera tangibile del filosofo, dall'altra a situare il pensiero dell'angevino nell'evoluzione della letteratura demonologica (la demonolatria, quella sensibilità diabolica che, come ha mostrato Carlo Ginzburg, non è certo apparsa in un sol tratto). E particolarmente istruttivi a questo proposito ci sono parsi gli esempi tratti dalla festa del diavolo, quel sabba o anti-festa durante il quale sfilano uomini e donne che hanno coscientemente oltrepassato i confini delle tenebre, compiendo quell'«*expresse violation des lois les plus saintes*» (Georges Bataille), ma sempre a condizione di rispettare un ordine ben

⁶⁶ Sulla cosiddetta «pedagogia negativa», vale a dire la paura di insegnare le stregonerie, vd. A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, p. 401.

preciso e di ammettere che tale esperienza è una *realtà*: il trasporto in volo e la danza ne sono due momenti centrali, così come le piante che addormentano e producono visioni stravaganti. Crederci: in ciò consiste la riuscita del potere diabolico. Per Bodin, come per il ferrarese Cato, il crimine più grande è dunque la rinuncia a Dio, tradimento in cui non c'è nulla di mirabile se non l'eterna incoscienza, fango e sporcizia, di comunione con Satana.

Viaggi notturni, banchetti, danze, canti e accoppiamenti sono i momenti significativi della festa del diavolo, il sabba, nella *Démonomanie des sorciers* (Paris, Jacques du Puys, 1580) di Jean Bodin. Attento alla descrizione di una festa che infrange le regole, Bodin presenta il nuovo ordine di queste assemblee. A partire da queste osservazioni, il saggio analizza la traduzione italiana di Ercole Cato e i suoi modi di interpretare e rappresentare questa festa. Quali erano le funzioni - ideologiche e sociali - della versione italiana e soprattutto quali erano le motivazioni di questa traduzione? Infine, in quale misura l'opera del Cato ha adattato il discorso di Bodin al contesto italiano?

Night journeys, trips, banquets, dances, songs and copulating are the significant moments of the devil's feast, the Sabbath, in Jean Bodin's *Démonomanie des sorciers* (Paris, Jacques du Puys, 1580). Careful in his depiction of a feast that breaks the rules, Bodin presents the new order of these assemblies. On the basis of these observations, the question is also how the Italian translation by Ercole Cato described this feast. What were the ideological and social functions of the Italian version and above all what were the reasons underlying this translation? Finally, to what extent did Cato's work adapt Bodin's discourse to the Italian context?

SECONDA PARTE

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO

VALENTINA GALLO

SULL'EPISTOLA LATINA A SPERONE SPERONI
ATTRIBUITA A GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO*

L'epistola latina datata 27 dicembre 1558, ultimo atto a noi pervenuto della misteriosa *querelle* intorno alla *Canace*, ha conosciuto una fortuna editoriale tardiva. Accompagnata da una lettera indirizzata al principe di un'accademia fino ad oggi identificata con quella degli Elevati di Padova (di cui nel 1558 era principe Marco Mantova Benavides)¹, essa è rimasta inedita fino al 1740, quando Marco Forcellini e Natale Dalle Laste la accolsero nell'edizione delle opere speroniane². Riproposta, in edizione critica, nel 1982 da Christina Roaf³, si legge oggi

* Un ringraziamento sincero alla cara amica e alla studiosa Susanna Villari per la pazienza con la quale ha voluto discutere di filologia giraldiana; a lei devo consigli preziosi e illuminanti: il resto è da imputare a chi scrive.

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 342, nota (d'ora in avanti, *Carteggio*, seguito dal numero della lettera e dalle righe citate).

² SPERONE SPERONI, *Opere tratte dai mss. originali*, Venezia, Domenico Occhi, 1740, t. IV, pp. 274-82.

³ SPERONE SPERONI - GIAMBATTISTA GIRALDI, *Canace e scritti in sua difesa - Scritti contro la Canace: Giudizio ed epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 276-85.

VALENTINA GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giraldo Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 233-263.

nel *Carteggio* giraldiano, egregiamente curato da Susanna Villari⁴.

1. *La tradizione testuale*

Non ci sarebbe dunque alcuna ragione per tornare sulla celebre epistola, se non ostassero alcuni aspetti della tradizione testuale. Ad oggi, infatti, essa è testimoniata da quattro copie (non si dispone di un originale, sebbene tutte rechino in calce il nome di Giraldo)⁵, conservate rispettivamente presso la Biblioteca Marciana di Venezia⁶, l'Ambrosiana di Milano⁷, la

⁴ Cfr. GIRALDI, *Carteggio*, 92, pp. 342-55; si tenga conto altresì della lett. 91, ivi, p. 342, indirizzata al principe dell'Accademia, verosimilmente Marco Mantova Benavides.

⁵ Cfr. VILLARI, *Le fonti*, in GIRALDI, *Carteggio*, pp. 33, 36, 38.

⁶ Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. Z 82 (= 4785). Manoscritto miscelaneo; alle cc. 456-59, otterno della fine del XVI secolo, vergato su carta filigranata con agnello pasquale iscritto in un cerchio (non identificata). Il ms., appartenuto a Giacomo Contarini, entrò in Marciana nel 1713.

⁷ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S 87 sup. Codice miscelaneo, a cc. 175-84 un fascicolo (già F-202) della fine del XVI secolo, di 10 carte, mm. 220x314, con filigrana non censita: angelo di profilo con aureola, a mani giunte, iscritto in un cerchio sormontato da una stella a sei punte e sottostante la lettera Z. Il fascicolo è vergato da due mani: il copista alfa, che non conosce il greco e trascrive il testo in una copia calligrafica lasciando alcune lacune, colmate dal revisore – beta – che interviene solo alle cc. 175r-76r per correggere e integrare sul rigo o in interlinea gli errori o le lacune lasciate da alfa. Il manoscritto appartenne a Gian Vincenzo Pinelli, la cui biblioteca fu acquistata da Federico Borromeo all'inizio del Seicento (cfr. da ultimo A. M. RAUGEI, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève, Droz, 2018). Si tenga presente che i manoscritti di mano di Pinelli che ho avuto modo di visionare sono redatti prevalentemente su carta con la filigrana appena descritta, non saltuariamente accompagnata da contromarca angolare ♣.

Biblioteca Apostolica Vaticana⁸ e la British Library di Londra⁹.

Il tipo di carta utilizzato, nonché la provenienza dei codici consente di circoscrivere all'area veneta (Padova-Venezia) la diffusione del testo: il manoscritto marciano appartenne al veneziano Giacomo Contarini¹⁰, intimo del padovano d'adozione Gian Vincenzo Pinelli (che nel 1558 si era trasferito a Padova, dove rimase fino alla morte)¹¹ possessore del ms. vaticano e di quello milanese. Al medesimo ambiente di produzione, infine, rimanda altresì la carta (in uso a Vicenza nel 1579) impiegata nella fattura della copia londinese.

⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6528. Manoscritto miscelaneo, sottoposto a restauro che ha scomposto la fascicolazione originale; le cc. 229-34 sono le prime sei di un otterno, di mm. 305x218, cadute le ultime due, senza lacuna di testo, con filigrana: angelo aureolato di profilo a mani giunte, iscritto in un cerchio, sormontato da una stella a sei punte, e contromarca L♣C (simile a Briquet 652, attestata a Salò nel 1576). Sulla prima carta dell'otterno, in alto, antica segnatura «Z--9». La segnatura, analoga a quella del manoscritto ambrosiano (cfr. *supra*), testimonia l'appartenenza anche di questo codice (entrato in Vaticana alla fine del Settecento) a Gian Vincenzo Pinelli. La presenza in Vaticana del ms. pinelliano, non censito da Anna Maria Raugei, orienta risolutamente le ricerche sulla biblioteca del dotto matematico in questa direzione.

⁹ Londra, British Library, Add. Mss. 12038 (sottoposto a restauro, con distacco e successivo incollaggio delle singole carte); le cc. 185r-89r sono vergate su carta filigranata con angelo aureolato di profilo a mani giunte, iscritto in un cerchio sormontato da una stella a sei punte, ma contromarca F♣HX, simile a Briquet 656, attestata a Vicenza nel 1579 (visionato solo in copia digitalizzata).

¹⁰ Cfr. A. BARAZI, *Collezioni librerie in una capitale d'antico regime. Venezia secoli XVI-XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 16-26.

¹¹ Su Pinelli, cfr. M. CALLEGARI, *Pinelli, Gian Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2015, pp. 727-32.

Ai testimoni già noti si dovrà aggiungere quello sul quale fu esemplata l'edizione settecentesca, che, sulla base di una nota di Forcellini¹², Roaf identificò con il ms. marciano, salvo riportare in apparato le varianti dell'edizione settecentesca, che, seppur degradate al rango di *emendationes ope ingenii* o errate letture, filtrano di tanto in tanto nel testo Roaf.

A un minuto esame, tuttavia, il ms. marciano e l'edizione Forcellini rivelano un numero di varianti così alto e di tale qualità da escludere un rapporto di derivazione. Tralasciando i fenomeni puramente grafici, le lezioni divergenti per le quali non è ragionevole ammettere errore di lettura o fraintendimento (salvo screditare del tutto la perizia dell'editore settecentesco) ammontano a una cinquantina¹³. Per prima cosa, dunque, sarà necessario appurare il grado di affidabilità di Forcellini, a partire da due casi emblematici in cui Forcellini non interviene a sanare con dati culturali alla sua portata due incongruità, evidentemente pago di riportare il dettato del suo antigrafo: mi riferisco alla lezione erronea *Elychis* (r. 71 VEN¹ FOR) in luogo di *Thyestis* (attestato dagli altri testimoni superstiti) e a un altro caso di banalizzazione a r. 211 (*Evons* VEN¹ e *Eroas* FOR) della possibile lezione *Haemon* (che è congettura della Roaf, per sanare una evidente diffrazione della tradizione).

¹² SPERONI, *Opere*, vol. IV, p. 274, in nota: «Riconosciamo questa Latina scrittura col nome di Giambatista Giralda dalla gentilezza del Signor Antonio Zanetti, che da' mss. della Libreria di S. Marco ce l'ha cortesemente somministrata: ma a gran fatica si è potuto rilevar qualche senso, ed emendar molti errori di quella copia, che là si conserva: ed è tuttavia desiderabile l'originale. Se poi il Giralda ne sia veramente l'autore, sarà cosa da esaminare nella vita dello Speroni», e ROAF, *Introduzione*, in SPERONI - GIRALDI, *Canace*, p. CXIV.

¹³ I rimandi testuali sono, per comodità, all'edizione di GIRALDI, *Carteggio*; le sigle utilizzate riprendono quelle della tradizione: ms. marciano = VEN¹; ed. Forcellini = FOR.

L'attitudine conservativa forcelliniana laddove si registrino divergenze tra lezione erronea (VEN¹) e lezione corretta (FOR) porterebbe dunque a escludere interventi congetturali del curatore. Indicativa in tal senso è anche la lezione di r. 120 *perturbationibus quas perpessi sunt ii* (VEN¹), alla quale corrisponde in FOR *perturbationibus ii*, con assenza del sintagma *<qua>s perpessi sunt* che in VEN¹ risulta trascritto in margine. Piuttosto che ipotizzare che Forcellini abbia erroneamente omesso un'integrazione marginale di tutta evidenza, sarebbe preferibile pensare che il ms. da cui sta copiando non presenti l'integrazione, ascrivibile a una fase più tarda della tradizione testuale. Parimenti credo che si debba escludere la responsabilità di Forcellini per aggiunte testuali (come ad es., a r. 162 *ac venenum* nel sintagma *et ferrum ac venenum* FOR, laddove VEN¹ legge semplicemente *et venenum*) o per lezioni singolari (come a r. 283 *Aristoteles* FOR in luogo di *Plato* VEN¹), ammettendo l'esistenza di un testimone perduto.

Tanto più che le interpretazioni di Roaf (p. CXIV) dei casi a suo parere dirimenti non appaiono condivisibili. Si osservi il primo dei passi portati dalla studiosa a sostegno della derivazione di FOR da VEN¹ (GIRALDI, *Carteggio*, 92, 5-7): «vel ut iudicio meo plus aequo tribuas, vel quasi velis, ut idem accusae auctor (ita enim arbitraris) et defensionis iudex approbans existam», in cui il mittente sostiene che Speroni chieda il suo parere intorno alla *Canace* 'o perché mi attribuisca un più equo giudizio o quasi volessi che mi presentassi come autore dell'accusa e giudice approvante la difesa'. Osservo che VEN¹ reca *ac | cusae auctor* (senza segno di 'a capo', che lo scrivente non adotta), mentre FOR legge: *ac cause auctor*: perché Forcellini avrebbe dovuto modificare il testo di VEN¹ che non presenta difficoltà di lettura e proporre un tecnicismo giuridico (*e lectio difficilior*) 'autore della causa'? Non sarebbe più agevole ammettere che l'antigrafo di FOR rechi per l'appunto la lezione ritenuta erronea da Roaf?

Altrettanto opinabile l'interpretazione del secondo passo selezionato da Roaf (corrispondente a GIRALDI, *Carteggio*, 92, 53-54) che in VEN¹ recita: «Nam divinus Plato 7° de *Legibus*, cum res cum tragicis poetis haberet, inquit» e in FOR: «Nam divinus Plato 7° de *Legibus*, cum rem cum tragicis poetis haberet, inquit»; secondo la Roaf Forcellini «accetta la lezione errata *haberet* e corregge quella esatta *res in rem*» (Roaf, p. CXIV): dove non si capisce perché *haberet* debba essere errato e non si possa più economicamente ammettere un antografo di FOR «Plato [...] rem [...] haberet». Infine il terzo caso (Giraldi, *Carteggio*, 92, 84): *concedo* che in VEN¹ è scritto *qcedo* mentre FOR presenta *quod*; Roaf ipotizza che Forcellini non fosse in grado di sciogliere l'abbreviazione e avesse interpretato *quod*; senonché l'editrice del testo non tiene conto del processo correttorio del ms. ambrosiano, che presenta ~~quod~~^{con}*cedo* corretto d'altra mano; in cui la lezione *quo cedo* è del tutto accettabile ('mi arrendo a ciò'): se dunque Forcellini avesse avuto davanti la lezione di VEN¹ (*qcedo*) avrebbe più economicamente potuto separare le parole e trascrivere correttamente *quo cedo*.

Tra le *lectiones singulares* di FOR due, in particolare, riaprono la questione attributiva. La prima nell'*incipit* della missiva latina, dove si legge: «luculenta quidem oratione in Academia *nostra* explicasti»¹⁴, mentre i manoscritti presentano: «luculenta quidem oratione in Academia *vestra* explicasti»¹⁵; la seconda nell'*explicit*, dove, a fronte della lezione manoscritta: «et vis tibi denique amice et hospes ut uno verbo dicam», Forcellini omette *et hospes*. E se quest'ultima, a rigore, potrebbe essere dovuta a *lapsus calami*, la prima (se non la si vuole ricondurre a errata lettura dell'abbreviazione, che pure nel ms. marciano non presenta ambiguità) presuppone che il mittente appartenga allo stesso consesso accademico speroniano.

¹⁴ SPERONI, *Opere*, t. IV, p. 274.

¹⁵ GIRALDI, *Carteggio*, 92, r. 2.

Non resta dunque che augurarci una nuova messa a punto del testo dell'epistola latina che tenga conto della testimonianza della redazione Forcellini in quanto portatrice di lezioni (non sempre da respingere) di altro testimone, allo stato attuale smarrito, tanto più che Francesco Saverio Quadrio afferma di aver visto (probabilmente tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Settecento) presso la Biblioteca dei Padri somaschi della Basilica della Salute di Venezia una copia della missiva di mano di Giambattista Pigna¹⁶. Un testimone, quest'ultimo, a prescindere dalla sua relazione con quello forcelliniano, per noi perduto.

Lo statuto della polemica cui la missiva partecipa, inoltre, svolta sotto la maschera dell'anonimato e delle molteplici attribuzioni alimentate da patenti strategie di depistaggio (ampiamente attive nel *Giudizio sulla Canace*)¹⁷, induce a una genuina

¹⁶ F. S. QUADRIO, *Storia e ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1743, vol. III, p. 67: «Al contrario una scrittura latina di Giambattista Pigna contra la Canace, si conserva nella Libreria de' Padri della Salute in Venezia: ma né pur questa si sa che uscisse alle stampe». Com'è noto, i manoscritti della Biblioteca dei Padri della Salute confluirono in gran parte nella Biblioteca Marciana (cfr. M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 324-27); il ms. It. Z 82 (= 4785), testimone prescelto da Roaf per l'edizione della lettera latina, proviene, invece, come si ricorderà, dal fondo Contarini e non è di mano di Nicolucci. Le ricerche condotte sugli inventari della Marciana ed in particolare su quello settecentesco della Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute (l'attuale Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. XI, 286 [= 7117]), d'altra parte, non hanno dato esito positivo.

¹⁷ Sullo statuto del concetto di autorialità, problematico ora come allora, cfr. i saggi raccolti sotto il titolo di *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. GIGLIUCCI nel numero monografico della rivista «Studi e testi italiani», I (1998) e in particolare S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G. B. Pigna e G. B. Giraldi Cinzio*, ivi, pp. 233-62; e *Contrafactum: copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno interuniversi-

diffidenza rispetto alla firma giraldiana in calce all'epistola, tanto più se si tiene conto di alcune incongruenze testuali, a suo tempo rilevate dalle stesse curatrici della missiva¹⁸.

Nel prosieguo, pertanto, elencherò preliminarmente gli elementi contestuali che confliggono con il profilo ricevuto di Giovan Battista GiralDI, con i dati sulla sua formazione e sui rapporti con l'ambiente padovano; in secondo luogo, cercherò di far affiorare le contraddizioni ideologiche tra la lettera latina, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* e il profilo culturale del ferrarese; aggiungerò, infine, alcune riserve di ordine formale, per concludere la *pars destruens* con un'ipotesi identificativa per l'«*excellentissimus Janua*» chiamato in causa in qualità di autorevole arbitro della contesa dal mittente della lettera a Mantova Benavides¹⁹.

Quanto alla *pars construens*, in assenza di dati certi e di solidi riscontri, mi limiterò a tracciare l'*identikit* del misterioso mittente, cercando di comporre le tracce (o le spie, direbbe Carlo Ginzburg) depositate tra le righe del testo.

tario (Bressanone - Brixen 8-11 luglio 2004), a cura di G. PERON e A. ANDREOSE, Padova, Esedra, 2008.

¹⁸ E d'altra parte falsificazione documentaria, depistaggio, recusazione di intenzionalità sono alla base di un'altra celebre polemica che interessò l'ambiente ferrarese, ovvero quella tra GiralDI e Giovan Battista Pigna, e sulle cui modalità di trasmissione testuale ha richiamato l'attenzione Marco Dorigatti nell'*Introduzione* a GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAlFe)*, edizione critica a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, EDISAI, 2018, p. XIV.

¹⁹ GIRALDI, *Carteggio*, 91, rr. 3-6: «Quare benigne primum lege, deinde ad senatum totum refer, postremo iube ut respondeat, et rem omnibus patefacias et copia legendi detur, et praesertim excellentissimo Januae».

2. *Il consulto*

La lettera, è acclarato, risponde a quella che il mittente chiama *Defensio et novum fabulae argumentum in communi* di Speroni, ovvero la difesa della *Canace*, verosimilmente recitata nell'Accademia degli Elevati nel dicembre del 1558 dallo stesso autore. Sul finire di quell'anno infatti nel sodalizio patavino si discusse di un allestimento della *Canace*, probabilmente mai realizzato²⁰. Il mittente, che aveva riferito di essere stato interrogato da Speroni «maxima instantia, ne dicam precibus»²¹, «hospitii iure et amicitiae ductus»²² e dopo circostanziata analisi degli argomenti apologetici di Speroni, esprime parere negativo sull'opportunità dell'allestimento, invocando ragioni di non convenienza relativamente al decoro delle spettatrici patavine: «Et vis tibi denique, amice et hospes, ut uno verbo dicam, hoc spectaculum non est dignum matronis patavinis, in quibus summa gravitas cum honestate viget»²³.

Il “consulto” non era una pratica straordinaria: a proposito della rappresentabilità dell'*Orbecche*, lo stesso GiralDI qualche anno prima aveva interpellato Pier Vettori, al quale era legato da amicizia e riverenza²⁴. Né l'una né l'altra, però, possiamo supporre che Speroni nutrisse per GiralDI, tanto che risulta arduo trovare una plausibile ragione alla richiesta del padovano al tragediografo rivale di un parere sulla rappresentabilità

²⁰ SPERONE SPERONI, *Lezioni in difesa della Canace*, in SPERONI - GIRALDI, *Canace e scritti in sua difesa*, p. 210. Roaf sulla scia di Forcellini ricorda, invece, un allestimento della tragedia a Roma, ospite il cardinale Cristoforo Madruzzo, nel marzo del 1561, testimoniata da una lettera di Alessandro Basso a Speroni del 7 marzo (cfr. ROAF, *Introduzione*, p. XVII).

²¹ GIRALDI, *Carteggio*, 91, r. 1.

²² Ivi, r. 9.

²³ GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 292-95.

²⁴ GIRALDI, *Carteggio*, 58, rr. 96-106.

della *Canace*, con l'insistenza documentata dall'epistola latina («maxima instantia, ne dicam precibus»).

Altrettanto spiazzante, come annota Christina Roaf²⁵, l'appello alle ragioni dell'amicizia e dell'ospitalità, in ottemperanza alle quali il mittente avrebbe risposto alle preci di Speroni («antiqui hospitii iure et amicitiae ductus»)²⁶: non amico, Giraldi, perché non risulta che i due si fossero precedentemente incontrati²⁷, non ospite perché non c'è traccia di un viaggio a Padova di Giraldi nel dicembre del 1558, mentre sono ben documentati tanto quello veneziano nel giugno del 1553²⁸, quanto quello nei territori della Serenissima un anno dopo gli eventi dei quali discorriamo, cioè nel dicembre del 1559²⁹.

3. *Il contesto: l'Accademia degli Elevati*

La lettera latina, si è detto, risponde al «novum fabulae argumentum»³⁰ ovvero, verosimilmente, all'argomento espresso da Speroni nella terza lezione sopra i personaggi:

²⁵ SPERONI - GIRALDI, *Canace e scritti in sua difesa*, p. 289, nota 47.

²⁶ GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 8-9.

²⁷ L'unico riferimento diretto a Giraldi che è dato cogliere nell'epistolario speroniano è tutt'altro che amichevole: «Fu adunque una bestia quel che in Ferrara recitò la *Orbecche*» (SPERONE SPERONI, *Lettere familiari*, a cura di M. R. LOI e M. POZZI, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, lett. 201, ad Alvise Mocenigo da Padova, 26 febbraio 1565, p. 173). Viceversa, come ricorda Forcellini, nel capitolo conclusivo degli *Ecatommiti*, Giraldi riserva a Speroni parole elogiative: «Ve' come si dimostra al tuo onor caldo | il nobil Speron, che Padoa onora, | con stil canuto e con giudicio saldo. | Questi, acciò che il suo nome mai non mora, | varie cose accogliendo, in dir facondo, | si va immortal facendo ad ora, ad ora» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, III, Roma, Salerno, 2012, p. 1847).

²⁸ GIRALDI, *Carteggio*, 61.

²⁹ Ivi, 95 (ad Alfonso II d'Este, da Venezia, 9 dicembre 1559).

³⁰ GIRALDI, *Carteggio*, 92, r. 18.

un padre, apparecchiandosi di celebrare il natale di dui sui gemelli, trova ch'è nato di loro un fanciullo d'incesto; sdegnato di ciò, dà la morte al fanciullo e alla figlia, l'altro figlio s'uccide di sua mano, e esso poi si lamenta³¹.

Come attestato da un resoconto diretto³² e come d'altra parte confermano le marche discorsive, le lezioni di Speroni furono eseguite oralmente nell'Accademia degli Elevati di Padova, alla quale, si è detto, non risulta che Giraldi abbia mai partecipato³³. Di esse sopravvivono diverse redazioni, alcune sotto forma di appunti, altre più distese, ma tutte inedite fino al 1597, quando il nipote di Speroni, Ingolfo de' Conti, ne procurò l'edizione veneziana³⁴. Il mittente, dunque, se la lettera fu davvero composta prima del 1597, doveva aver assistito al-

³¹ SPERONI, *Lezioni sopra i personaggi*, III, in SPERONI - GIRALDI, *Canace*, p. 244, rr. 22-26.

³² L'esecuzione orale delle "lezioni" speroniane è testimoniata dal resoconto non censito da Roaf e conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, con il titolo *Il methodo tenuto dall'ecc. m. Speroni nella sua prima lezione fatta in difesa della sua tragedia fu questo* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. Q 100 sup., cc. 104-109: un otterno di mm. 210x280, di cui bianca la c. 109, redatto da un'unica mano (la stessa del ms. vaticano dell'*Apologia*: BAV, Vat. lat. 8838, per il quale cfr. ROAF, *Introduzione*, p. LXXXIX), ma con inchiostri diversi, su carta filigranata con agnello pasquale inscritto in un cerchio e lettera R cerchiata sotto la pancia dell'agnello, dove si legge: «2° lettione. Ripigliò la conclusione fatta nella precedente lettione dicendo esser manifesto per le cose dette, che Canace et Macareo non sono scelerati, addusse poi quest'altra difesa che lui non dette alla stampa la sua tragedia, ma che furon altri quasi imperfetta et non intera l'hanno stampata et lo provò co 'l testimonio di *molti che eran presenti*», corsivo mio). Anche questo otterno, con antica segnatura "N----7", appartenne a Pinelli.

³³ Cfr. *supra* note 27 e 28.

³⁴ SPERONE SPERONI, *Canace tragedia alla quale sono aggiunte alcune altre sue compositioni, & una apologia, & alcune lettioni in difesa della tragedia*, in Venetia, presso Giovanni Alberti, 1597.

la «luculenta oratione»³⁵ speroniana o doveva avere avuto accesso alle carte di Speroni.

Tra le due, la prima ipotesi sembra preferibile, tanto più che la lettera riprende solo i punti salienti del discorso speroniano, senza produrre citazioni letterali (ampiamente prelevate, viceversa, dalla *Canace* già a stampa), proprio come ci si aspetterebbe accadesse con un testo orale ricostruito mnemonicamente. Pur tenendo nel debito conto la formularità di certe clausole e la codificazione retorica, i verbi utilizzati e le marche fatiche profilano i contorni di uno scontro ravvicinato, avvenuto almeno in parte in presenza («ea quae [...] a te narrata sunt», rr. 14-15; «sed pace tua dixerim», rr. 39; *dicamus*, r. 59; «haec non sunt audienda», rr. 68-69; «non est nunc disputandi locus», rr. 121; «At video te statim erubescens et ardentem contra me insurgere. Clamas», rr. 159-60; «Sed audio te statim respondere», r. 226; «Hem qui agis, amice?», r. 232; «ut ita loquar», r. 251; «At si diceres [...] rectius erat tacere», ivi, r. 275; «uno verbo dicam», r. 193).

Che si dovesse guardare alle rive del Bacchiglione, d'altra parte, l'avevano già sostenuto nel 1590 Faustino Summo (che, come noto, ritenne autore del *Giudizio* e della lettera latina Bartolomeo Cavalcanti)³⁶ e Giovanni Battista Liviera nell'apologia del suo *Crisfonte*. Liviera, infatti, a proposito del *Giudizio*, pur negando l'autorialità di Cavalcanti, aveva convenuto con Summo sulla "patavinità" della missiva:

Et alcune risposte latine seguite nello stesso tempo ch'il Sig. Sperone faceva la sua difesa, e nate in tempo di notte, et a bonissim'ora poi la seguente mattina al cancellier dell'Academia presentate, et

³⁵ GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 3-4.

³⁶ FAUSTINO SUMMO, *Due discorsi*, in Padova, appresso Paolo Meietti, 1590, p. 2.

consegnate, non potean esser fatte d'altra mano che di chi all'ora in Padova si ritrovava³⁷.

Ma, se Liviera e Summo si riferiscono – come pare probabile – alla missiva di cui stiamo ragionando, questa doveva mancare della sottoscrizione giraldiana, altrimenti la *questio* attributiva non sarebbe neanche sorta. La testimonianza congiunta di Liviera e di Summo, d'altra parte, o si riferisce ad altra lettera latina rispetto a quella che andiamo considerando oppure – se allude proprio alla nostra epistola – dobbiamo ipotizzare che ignorasse la sottoscrizione giraldiana.

Lo stesso rapporto tra autore del *Giudizio* e mittente della lettera latina, che secondo Roaf sarebbe esplicito, merita una più attenta riconsiderazione³⁸. Se infatti si interpreta in senso

³⁷ GIOVAN BATTISTA LIVIERA, *Apologia*, s.n.t., [1590], p. A2v. Entrambe le posizioni, peraltro, sono note a ROAF, *Introduzione*, p. XXV.

³⁸ L'identificazione dell'autore dell'epistola con quello del *Giudizio* è sostenuta da C. ROAF (*A Sixteenth-century anonimo: the author of the «Giuditio sopra la tragedia di Canace et Macareo»*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74) sulla base della firma apposta in calce alle copie superstiti. La studiosa, che pure cita il *Discorso* di Faustino Summo sulla polemica tra Speroni e l'autore del *Giuditio* (che, come si è visto, restringe all'ambiente padovano la redazione della lettera latina), poggia tale identificazione sul presupposto che «it [la lettera latina] rounds off the discussion started in the *Giuditio* by developing in detail the one point that the *anonimo* had not discussed. This would seem to indicate that the two were very probably the work of the same man» (p. 59). Osserverò che tale circostanza non ha una forza stringente, poiché il mittente scrive di tralasciare determinati argomenti in quanto non degni di essere discussi e non perché li abbia già affrontati («Omitto igitur ea quae, ut impii ac scelerati misericordiae et terroris affectus excitare possint, quaeque de infantis umbra, et quae denique de ineptissimo omnium et levissimo carminum genere, a te narrata sunt, nam ut nullius penitus momenti silentio praeterire decrevi, et ad ea venio in quibus tota vis (ut forte fateris) consistit et fundamentum tuae defensionis», *Carteggio*, lett. 92, rr. 11-17); il dettato della lettera, poi, suggerisce che la scelta di concentrarsi su alcuni punti della difesa di Spe-

restrittivo (come sembra corretto) la parentetica del seguente brano:

Quevisti a me maxima instantia, ne dicam precibus, ut de tua tragediae defensione, quam nuper luculenta quidem oratione in Academia vestra explicasti, quid sentirem libere proferrem, vel ut iudicio meo plus aequo tribuas, vel quasi velis, ut idem accusae auctor (ita enim *arbitraris*) et defensionis iudex approbans existam³⁹.

Se, cioè, *arbitraris* sottintende la soggettività dell'opinione, dovremo ammettere – contro Roaf – che il mittente stia implicitamente declassando l'accusa di Speroni a mera supposizione, mettendo in risalto la parzialità del punto di vista speroniano ('così infatti *tu* credi') e dunque tacitamente dissociandosi dalle presupposizioni del destinatario.

Se, viceversa, volessimo dare – con Roaf – un valore non marcato alla parentetica del brano citato, bisognerà ricordare che a questa altezza cronologica Speroni non era affatto sicu-

roni e non altri sia dettata da un giudizio di valore personale, che presuppone urgenze diverse rispetto a quelle manifestate dallo o dagli autori del *Giudizio*. Ed è proprio su questo argomento che Roaf attribuisce a Giral-di il dialogo antisperoniano, il quale esibisce sì alcune innegabili convergenze con i *Discorsi intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, ma solo su generiche questioni drammaturgiche; la studiosa, peraltro, sottovaluta la testimonianza di Giovanni Battista Pigna, espressa in una lettera a Speroni nel 1553, cioè nel pieno dello scontro tra Nicolucci e il suo antico maestro (in un contesto, cioè, in cui non avrebbe avuto remore a screditare l'avversario), che esclude che l'autore del *Giudizio* possa essere stato Giral-di (la lettera si legge in SPERONI, *Opere*, IV, p. 235, ed è peraltro ricordata dalla stessa ROAF, *Introduzione*, p. XXV). Un ripensamento della *querelle*, tuttavia, dovrà attendere che le carte di Speroni si rendano nuovamente accessibili (allo stato attuale infatti sono escluse dalla consultazione per via dei lavori di ristrutturazione della Biblioteca Capitolare di Padova, dove sono custodite).

³⁹ GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 1-7.

ro della responsabilità di Giraldi tragediografo; nelle *Lezioni sopra i versi*, della fine del 1558, infatti, aveva scritto:

E in fatto nelle tragedie è mistura di vari versi, anche nelle tragedie del Trissino, e se 'l maldicente [autore del *Giudizio*] fosse da tanto che componesse tragedie, saria anche nelle sue⁴⁰.

4. *Questioni di poetica*

La breve sosta sulle soglie del testo ha consentito di posizionare in un più preciso contesto enunciativo la comunicazione epistolare, contribuendo a chiarire il valore ideologico di una disputa forse solo accademica, animata da invidie e rivalità interne al consesso patavino.

La recusazione della paternità giraldiana è d'altra parte comprovata dal confronto testuale tra l'epistola e il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* giraldiano. Due, in particolare, sono le divergenze sostanziali che si devono regi-

⁴⁰ SPERONI, *Lezioni sopra i personaggi. Versione B*, in SPERONE - GIRALDI, *Canace e scritti in sua difesa*, p. 267, rr. 31-32; anche se non è possibile escludere un'interpretazione ironica e dunque antifrastica del passo. Inespugnabilmente, tuttavia, nella sua *Introduzione* agli scritti intorno alla *Canace* Roaf interpola un *ne* senza alcuna dichiarata ragione filologica, cambiando il senso complessivo della frase: ROAF, *Introduzione*, p. XXVIII: «Anche nelle *Lezioni sui Versi* ci pare veder un accenno ironico all'uso dei versi rotti fatti dal Giraldi in luoghi specifici: "E in fatto nelle tragedie è mistura di vari versi, anche nelle tragedie del Trissino, e se 'l maldicente fosse da tanto che *ne* componesse tragedie, saria anche nelle sue"». Più convincente l'allusione a Giraldi nella prima stesura dell'*Apologia* della *Canace* (questa a ragione citata da ROAF, *ibid.*), il cui termine *post quem* è secondo Roaf il 1552 (ivi, p. XXXVII). Per risolvere l'apparente contraddizione, sarebbe sufficiente ritenere che i sospetti di Speroni su Giraldi siano stati fugati dal chiarimento di Pigna, affidato alla lettera del 1553 già citata, tanto che essi scompaiono sia dalla *Apologia* sia dalle *Lezioni* del 1558.

strare, e non su aspetti marginali della teoria tragica cinquecentesca, ma sui capisaldi della scrittura coturnata.

a. *actio seria et gravis*

Come noto, Alessandro de' Pazzi aveva tradotto la definizione aristotelica di tragedia (*Poet.*, 1449b, 24) con «Tragoedia est imitatio actionis illustris»⁴¹. Il mittente della lettera, impugnando la difesa speroniana, diverge dalla versione vulgata della *Poetica*, spiegando:

Quod graece Aristoteles σπουδαίαν nos seriam et gravem, non illustrem, ut quidam verterunt, intelligimus⁴².

Così facendo, come hanno rilevato Roaf e Villari⁴³, egli converge verso le interpretazioni di Robortello e di Maggi⁴⁴, che avevano individuato la specificità della tragedia rispetto alla commedia non sul piano sociologico, cioè di *status* (*illustrem*, ovvero relativa a personaggi di rango illustre), bensì su quello retorico-stilistico.

Di tale *correctio* non troviamo traccia in Giraldi, che nei *Discorsi* afferma senza ambiguità:

⁴¹ ARISTOTELE, *Poetica*, per Alexandrum Paccium, in *Latinum conuersa*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi, et Andreae Asulani, 1536, p. 9v.

⁴² GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 50-52.

⁴³ Cfr. rispettivamente SPERONE - GIRALDI, *Canace e scritti in sua difesa*, p. 287, nota 11, e GIRALDI, *Carteggio*, p. 345, nota 1.

⁴⁴ FRANCESCO ROBOTTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini, 1548, p. 52: «Praestantis. Ita vertit Paccius. In Graeco est σπουδαίαν quod tu commodius vertas Seriae, Severae, Gravis»; VINCENZO MAGGI - BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes [...], Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisi, 1550, part. XXXIV, p. 96, *Explanatio*: «tragoediam vero serias atque graves actiones imitari demonstratum est».

Hanno dunque tra lor commune la comedia et la tragedia l'imitare una attione, ma sono differenti: che quella imita la illustre et reale, et questa la popularesca et civile. Et però fu detto da Aristotile che la comedia imitava le attioni peggiori. Non che ci volesse significare che imitasse le vitiose et le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobiltà, se si conferiscono colle reali⁴⁵.

È certo possibile ammettere uno slittamento nella riflessione giraldiana dal 1543 (anno della prima redazione del *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*) fino al 1558 (l'anno della missiva latina), anche se di un eventuale ripensamento non v'è traccia nella revisione dell'esemplare interfoliato dei *Discorsi* (il ms. ferrarese Classe I 90), la cui redazione è databile, con Susanna Villari, al 1554-1563⁴⁶. Tanto più che tale revisione, come hanno dimostrato Roaf e Villari, tiene conto del *Giudizio*, e che alcune integrazioni si addensano proprio in prossimità di quelle zone testuali in cui Giralda conferma un'interpretazione sociologica della tragedia e della commedia.

Un assestamento nella teoria tragica giraldiana, in effetti, c'era stato, ed è certo significativo che almeno su un punto Giralda si fosse avvicinato a modelli tragici speroniani, ovvero allorquando, ritornando sul significato da dare a un celebre passo oraziano, era giunto a riconoscere, nella lettera a Bernardo Tasso sull'*Ercole*, la declinazione *affettuosa* della dizione tragica e non più unicamente grave:

E questo credo che ci volesse significare Orazio, quando disse:
 “non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocunque

⁴⁵ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle commedie [...]*, in 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, § 5, e cfr. anche ivi, 28; 41; 42; 56; 61; ecc.

⁴⁶ VILLARI, *La revisione formale*, in GIRALDI, *Discorsi*, p. XCV.

volent animum auditoris agunto”. Perché, chi bene considera questo luogo, vede ch’Orazio parla del mover gli affetti, volendo che la voce “pulchra” abbia rispetto all’ornamento o delle figure o de altre simili cose, con le quali si vestono i concetti, e la voce “dulcia” accenni la commozione degli affetti. E forse ch’Orazio fu della opinione ch’ora, avendo meglio considerato Aristotile, sono anch’io, intorno a quella parola ch’egli pose nella diffinizion della tragedia, quando disse ἡδυσμένῳ λόγῳ, che in latino suona “sermone suavi”, cioè “parlar pieno di affetto”⁴⁷.

Che poi l’interpretazione dell’epistola latina non possa convenire a Giraldi, lo conferma il contesto drammaturgico in cui operò, ovvero la corte, per la quale compose tutte le sue tragedie ad eccezione dell’*Orbecche*⁴⁸, facendo del teatro lo “specchio” della condizione regale.

b. *Agnitio*

Il secondo nodo teorico sul quale misurare la distanza tra Giraldi e l’autore della lettera latina riguarda l’agnizione, così identificata da Speroni nella terza *Lezione sopra i personaggi*:

Seguita poi anco l’agnizione, però che Eolo, dopo la morte dei figli, riconosce l’error suo e lo lagrima amarissimamente⁴⁹.

⁴⁷ GIRALDI, *Carteggio*, 88 (a Bernardo Tasso, del 9 dicembre 1557) rr. 178-89.

⁴⁸ L’*Orbecche*, infatti, sebbene edita con una dedica ad Ercole d’Este, fu allestita per la prima volta in casa dell’autore: N. SAVARESE, *Per un’analisi scenica dell’Orbecche di Giambattista Giraldi Cinthio*, «Biblioteca teatrale», II (1971), pp. 112-57.

⁴⁹ SPERONI, *Lezioni sopra i personaggi*, III, p. 245, rr. 5-7. Dove si colga l’interiorizzazione della dinamica tragica, che fa della *agnitio* una sorta di *mutatio animi*, una forma di “pentimento” che frutterà nella tragedia di medio Cinquecento, prima dell’imporsi del modello edipico, cfr. V. GALLO, *Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell’“hamartia”*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 45-64.

Alla quale il mittente della epistola così risponde:

Agnitio, ut docet Aristoteles loco a nobis saepe citato, et ut celebrati tragici et tragediae ostendunt, duas leges ac conditiones praecipue sibi expetit. Videlicet quod sit alicuius personae et quod illius sit, quae scelus perpetrat, vel misericordiam excitat. [...] At tua agnitio, optime vir, non personam, sed scelus detegit et declarat⁵⁰.

Anche su questo punto, la riflessione sicuramente giraldiana diverge; nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* infatti il ferrarese aveva scritto:

L'agnitione, adunque, non è altro che un venire in cognitione di quello che prima non si sapeva, onde ne divengono gli huomini di amici nemici, o di felici infelici, ovvero di infelici felici, havendo rispetto alle tragedie liete⁵¹.

Se l'autore dell'epistola latina interpreta in modo restrittivo l'agnizione come riguardante l'identità di colui che ha commesso lo *scelus* o sul quale devono ricadere pietà e terrore, Giraldi è meno stringente, tanto che la sua definizione può parimenti riferirsi a un personaggio o a un evento. Né d'altra parte potremmo aspettarci altrimenti dall'autore dell'*Orbecche*, in cui l'agnizione non riguarda l'identità di una persona, ma semmai la scoperta dello *scelus*, reso noto dalla visione della testa di Oronte, scena prontamente citata da Giraldi nel *Discorso intorno al comporre delle commedie* a dimostrazione dell'efficacia della giunzione agnizione-peripezia⁵².

⁵⁰ GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 257-61, 272-73.

⁵¹ GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle commedie*, § 139.

⁵² Ivi, § 140.

5. *La cultura del mittente*

Se a questo punto allontaniamo la lente dal testo, per guardare la lettera da una media distanza, essa apparirà altrettanto loquace, soprattutto riguardo ad alcune scelte testuali del mittente e alla sua disposizione verso l'*auctoritas*.

Non potrà non sorprendere, in primo luogo, l'opzione per il latino, tanto più marcata in quanto (a nostra conoscenza) la difesa di Speroni era stata in volgare⁵³ (e si ricorderà che l'Accademia degli Elevati aveva ereditato la battaglia degli Infiammati in favore del vernacolo). Sullo sfondo delle polemiche culturali patavine del tempo, la scelta del latino diventa un fattore identitario, di oltranza ideologica contro la crociata speroniana per il volgare⁵⁴.

Eloquente, d'altra parte, la biblioteca di riferimento del mittente, minuziosamente ricostruita dalle editrici del testo: Aristotele, Platone, Senofonte⁵⁵; con un'unica citazione latina, un adagio, dal *De natura deorum*⁵⁶. Se si prende atto, infine, che le tragedie citate dal mittente sono sempre filtrate dall'*auctoritas* aristotelica, non si potrà fare a meno di registrare l'asfissia di un'argomentazione cui mancano il respiro della cultura volgare e la fertile prospettiva drammaturgica proprie del fer-

⁵³ SPERONI, *Lezioni sopra i versi*, in SPERONI - GIRALDI, *Canace*, p. 258, rr. 8-13: «La seconda, dovendone parlare in questa mia lingua padovana, lingua per dire il vero, rozza e barbara come sono tutte le lombarde; ché, se i di passati ho parlato in quella lingua medesima, ciò è stato più tollerabile perciò che in ogni lingua si può filosofare e ogni lingua è atta a significare ogni concetto di chi ragiona con esso lei, sol che chi parla voglia farlo».

⁵⁴ V. VIANELLO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988, p. 81; e sulla fronda al volgare e all'Accademia degli Infiammati, pp. 97-100.

⁵⁵ Per il recupero di Platone, cfr. GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 79-80 e rr. 240-43 (comm.); per quello di Senofonte, ivi, rr. 58 (comm.).

⁵⁶ Ivi, rr. 162-63 (comm.).

rarese. Come conciliare questo profilo con quello di un critico che agita un unico argomento, quello di autorità⁵⁷?

Quanto asfittico possa essere l'arroccamento dello Pseudo-Giraldi lo rivela l'atteggiamento di fronte al testo greco, di assoluta subordinazione, ma diretto, non mediato dagli *interpretes*, anzi, almeno nel caso (più sopra ricordato) del significato di *σπουδαία*, di evidente sufficienza verso il traduttore latino:

Quod graece Aristoteles *σπουδαία* nos seriam et gravem, non illustrem, ut quidam verterunt, intelligimus. Quam vocem Aristoteles, ut rei maxime accommodatam, accipit a praeceptore suo. Nam divinus Plato 7° *de Legibus*, cum res tragicis poetis haberetur [...]. Ex hoc et ex sequentibus facile coniiicere possumus hanc rem et seriam gravemque et virtute gestam indicare, quemadmodum est et apud Xenophontem in *Symposio*⁵⁸.

Dove, rispetto ai commentatori Maggi e Robortello, sorprende il *surplus* d'erudizione lessicografica, assente in entrambi (ovvero il rimando a Senofonte). Il mittente, cioè, legge il passo convenendo con i due commentatori, ma senza dipenderne, anzi ampliando e sostenendo la sua interpretazione con allegazione di una fonte lessicale originale.

Pur in assenza di accertamenti sulla sua reale conoscenza del greco⁵⁹, l'atteggiamento di Giraldi verso i traduttori e i

⁵⁷ GIRALDI, *Carteggio*, 92: «Definitionem quam ponit Aristoteles», r. 48; «At si auctoritatem Aristotelis negares, quod interdum (modo ut propositum adstruas) facere non dubitasti», rr. 69-71; «ut saepe testatur Aristoteles», rr. 82-83; «ut refert Aristoteles», rr. 87-88; «quae accipio ab Aristotele loco superioris allato», rr. 124-25; «Docet Aristoteles», r. 129; «ut idem docet Aristoteles», r. 144; «Quod etiam confirmat discipulus eius Aristoteles», rr. 180-81; «docet Aristoteles», r. 222; «docet Aristoteles», r. 256.

⁵⁸ Ivi, 50-58.

⁵⁹ Cfr. C. MOLINARI - S. VILLARI, *Prospettive della ricerca giraldiana*, «Studi giraldiani», I (2014), pp. 7-16: 11.

commentatori di Aristotele era invece improntato alla stima e alla deferenza, come si legge nel *Discorso sopra il comporre delle commedie e delle tragedie*, equanime nel riconoscere i meriti dei suoi predecessori:

et secondo il vero sentimento ella è stata interpretata da Georgio Valla et dal Paccio, huomini dottissimi⁶⁰;

Et il Maggio (come dicemmo di sopra), dotto et diligente interprete di Aristotile [...] riprehendendo la traduzione del Paccio [...]⁶¹.

6. *Questioni di stile*

La formazione culturale del mittente si traduce, sul piano macrostrutturale, in una rigida armatura argomentativa, scandita da *narratio*⁶², tesi dell'oppositore⁶³ e tesi da sostenere, puntellata da un fraseggiare da "loico" («Quae omnia si probabo, ut spero, a suscepto negotio nihil desiderabitur»⁶⁴; «His ita praepositis dicamus sic»⁶⁵; «Sed haec inter se ordine, ut philosophi vulgo loquuntur, non essentiali, sed accidentali connectuntur»⁶⁶; «definitio vim ac naturam rei explicat et continet»; «forma enim facit ut res sit»⁶⁷; «Praeterea ex causa, ut ita loquar, finali»⁶⁸), con una martellante insistenza sul *probare*; il tutto organizzato in una progressione argomentativa che predilige strutture aridamente elencative.

⁶⁰ GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle commedie*, §§ 19-21.

⁶¹ Ivi, rr. 13-15.

⁶² GIRALDI, *Carteggio*, 92, rr. 19-31.

⁶³ Ivi, 32-38.

⁶⁴ Ivi, rr. 44-45.

⁶⁵ Ivi, r. 59.

⁶⁶ Ivi, rr. 101-03.

⁶⁷ Ivi, r. 251.

⁶⁸ Ivi, rr. 251-52.

Ben diverso lo stile ciceroniano del Giraldi epistolografo latino, quello che si può leggere non solo nelle lettere a Calcagnini, nelle dediche forbite, nelle consolatorie (retoricamente incomparabili al *iudicium* della lettera a Speroni), ma soprattutto nella missiva polemica ad Antonio Musa Brasavola, dove prevalgono, pur nel tono risentito, un periodare ampio, la copia dei vocaboli, gli ablativi assoluti, l'ampiezza delle interrogative retoriche⁶⁹.

L'osservanza del modello epistolare latino è tale in Giraldi da pervadere anche la zona della *datatio*, rigorosamente espressa secondo lo stile romano: perché rinunciarvi in un contesto ben più formale come il giudizio inviato all'Accademia degli Elevati, in favore di un «Datum Ferrariae 27 decembris 1558»⁷⁰?

7. *Excellentissimus Janua*

L'ultimo argomento che invita a riconsiderare la tradizionale attribuzione a Giraldi riguarda quel *Janua* cui il mittente della lettera indirizzata a Mantova Benavides si raccomanda che venga sottoposta la sua risposta. Le ricerche condotte infatti consentono di identificare nel misterioso personaggio un professore dello *Studium* patavino, Marcantonio de' Passeri, spesso citato come de Janua o il Genova (Genua o Zenoa), che, addottoratosi intorno al 1512 a Padova, vi aveva tenuto la cattedra di filosofia fino alla morte, avvenuta nel 1563. Un filosofo simpliciano, che aveva derogato dalla norma averroista sostenendo la derivazione del commento di Averroè da quello di Simplicio, accostandosi così alla dottrina dell'intellet-

⁶⁹ Ivi, 37 (ad Antonio Musa Brasavola, 17 kal. iulii 1544 [15 giugno 1544]); ma si legge ora in appendice a S. VILLARI, *Gli «Opera aliquot» e l'eredità di Calcagnini. La testimonianza di Giraldi Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 5-94: 38-63.

⁷⁰ Ivi, 92, r. 297.

to unico e alla teoria della *progressione* dell'intelletto dalla realtà sensibile al mondo delle idee: un aristotelico, per così dire, molto platonico⁷¹.

Anche in questo caso risulta arduo immaginare una conoscenza diretta da parte di Giraldi del collega padovano, la cui menzione rafforza l'ipotesi che la lettera sia germogliata all'interno della cerchia muraria cittadina, se non addirittura nello *Studium Pataviae*⁷² o nelle accademie cittadine.

Ad avvalorare questa ipotesi incoraggia una sfuggente allusione dello stesso Speroni che, inviando a Guidone i suoi versi sopra Roma, raccomandava: «A volerli intendere bisogna leggere il primo e il sesto de' *Fasti* e la egloga di Virgilio *Sicelides Musae*. [...] Il Genova in giudicare questo poema di alcune cose si intenderà e di alcune non. Sarà altri che non se ne intenderà se non la pura toscanità; altri del numero del verso; pochissimi saran che intendano il suo artificio»⁷³. Lasciando presupporre che la chiamata in causa di Genova fosse in ossequio a una sua funzione censoria in un qualche consesso in cui l'opera avrebbe potuto circolare.

Senonché il Genova non risulta tra gli aderenti all'Accademia degli Elevati, tanto che, se l'identificazione fosse corretta, bisognerebbe o ipotizzare una lacuna delle fonti o ritornare

⁷¹ Cfr. G. FABRIS, *Libri e strumenti musicali di Marc'Antonio Genova (1491-1564) con cenni sulla famiglia*, «Padova», VIII (1934), pp. 1-16; B. NARDI, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 321-63 e 386-89 e A. PALADINI, *La scienza animistica di Marco Antonio Genua*, Galatina, Congedo, 2006.

⁷² Complesso, com'è noto, il rapporto di Speroni con l'Università, per il quale cfr. M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, «Filologia veneta», II (1989), pp. 89-112.

⁷³ SPERONI, *Lettere familiari*, II, p. 148, lett. CLXXIV, del 29 maggio 1562.

anche sull'identità del principe cui si rivolge la prima delle due lettere latine e sull'accademia corrispondente⁷⁴.

8. *Per un profilo indiziario*

Gli indizi emersi da questa fin troppo lunga inchiesta dovrebbero essere sufficienti per rigettare l'autorialità giraldiana e porre in questione lo statuto stesso della missiva: falso integrale o frutto di una manomissione? E in questo secondo caso, l'attribuzione al ferrarese sarà stata integrata *ope ingenii* da un copista "per passione", sarà un errore accidentale o una deliberata falsa attribuzione finalizzata, echeggiando la stessa dedica del *Giudizio* a stampa, a mettere in cattiva luce il ferrarese, già caduto in disgrazia presso il duca estense?

Inutile dire che allo stato attuale non è agevole sciogliere le nebbie che si addensano intorno al testo e al misterioso mittente. Tanto più che l'aver ricondotto la disputa al magmatico mondo delle accademie e dello *Studium* patavino non semplifica il compito dello studioso. L'Università di Padova in quegli anni era un centro di cultura pulsante (per non dire rissosa)⁷⁵, capace di attirare uditori, professori e studenti ben al di là delle mura cittadine.

⁷⁴ Il Genua non risulta ascritto a nessuna accademia, è però il dedicatario di un'orazione recitata nell'Accademia dei Potenti da Francesco Barozzi: *Horatio ad Philosophiam virtutemque ipsam adhortoria habita Patavii in Academia Potentium*, die 25 novembris 1557, Patavii, Gratosus Perchacinus excudebat. Dove, a c. 2, per l'appunto, si legge: *Franciscus Barocius patritius venetus, Marco Antonio De Ianua gravissimo philosopho praeceptorique suo S.D.*

⁷⁵ Significativa la testimonianza di Iacopo Bonfadio che da Padova scriveva a Fortunato Martinengo: «Lo Studio di Padova è più presto debile, che altrimenti. Ieri i due primi Leggisti fecero parole alle scuole. L'Oradino menti l'Ansuino, l'Ansuino diede a lui un gran pugno; non so che seguirà» (IACOPO BONFADIO, *Lettere famigliari*, parte prima, in Brescia, Presso Pier-Antonio Pianta, 1758, pp. 63-65).

A voler ritenere fededegni i segnali lasciati nel testo e propendendo per una falsa attribuzione, il mittente non solo non doveva essere padovano, se poteva rivolgersi a Speroni come *hospes*, ma nel dicembre del 1558 doveva essere stato sulle rive del Bacchiglione; un filosofo, forse; di certo un aristotelico dalle solide certezze, con una formazione culturale incentrata sul greco, che non riteneva il volgare lingua di cultura; abituato a confrontarsi con il testo aristotelico direttamente, senza dipendere dai commentatori, anzi con una orgogliosa autonomia interpretativa.

L'*identikit* è ancora troppo generico per poter avanzare una qualche ipotesi attributiva, tanto più ardua se si tiene in considerazione la testimonianza di Francesco Saverio Quadrio, più sopra ricordata, che chiama in causa il Pigna⁷⁶.

Verso l'ambiente ferrarese, d'altra parte, orienta la data topica, sempre che non la si voglia ritenere anch'essa una falsificazione; ma a Ferrara, ben più di Pigna o di Giraldi o di Cavalcanti, c'è un'altra figura che potrebbe rispondere al profilo tracciato: Vincenzo Maggi, e non solo per la sua formazione culturale (nota la sua deferenza verso Aristotele)⁷⁷ e per la spiccata vocazione alla polemica editoriale⁷⁸, ma anche per-

⁷⁶ Cfr. *supra*, nota 16.

⁷⁷ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis*, p. 15: «Auctoris nomen absque dubio Aristoteles est, vir omnium, qui sunt, quique fuerunt sapientissimus. Nam, ut stylum, ac dicendi rationem pressam, atque exquisitam omitteremus, neque quicquam de rei scientia, atque eius tractatione dicamus, quae omnia, aut nullius, aut unius Aristotelis sunt»; ivi, p. 20: «divinii illius ingenii», e *passim*. Su Maggi, cfr. E. SELMI, *Maggi, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2006, pp. 365-69 e la bibliografia ivi censita.

⁷⁸ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis*, pp. 16-26: *Obiectiones quaedam adversus Robortelli Explicationem in primum Aristotelis contextum*, mascherate dalle medesime motivazioni (*amor veritatis* e il decoro dell'uomo onesto): «Quod si nobismet ipsis, amicisque veritatis causa parcere minime debemus, non aegre laturum Robortellum existimavi, si quae veritati lucem

ché, pur se bresciano di nascita, aveva soggiornato a lungo a Padova prima come studente poi come docente dello Studio, per trasferirsi a Ferrara nel 1543⁷⁹, ovvero l'anno dopo la discussione della *Canace* nell'Accademia degli Elevati⁸⁰.

Anche i rapporti tra Maggi e Genova sono ben documentati e improntati a una inevitabile rivalità, come sembra corretto leggere in una lettera latina di Iacopo Bonfadio, non datata, ma certamente da ascrivere agli anni padovani (1541-1543), in cui, richiesto dall'anonimo destinatario, offre un singolare ritratto in parallelo dei due professori:

Duo autem in hac urbe philosophi imprimis excellunt. M. Antonius Genua, et Vincentius Magius, uter ipsorum melior sit, et ex Aristotelis disciplina doctior in incerto est. Habet uterque suos laudatores, ille et aetate et loco superior est, hic studio atque industria; ille verbis solutus, hic tardus, tardidate tum admodum considerata, et ea ingenii vi eaque acie mentis est, ut nihil tam obscurum sit, quod non videat, nihil tam involutum aut abdictum, quod non eruat atque explicet; dat sese propterea ad docendum in congressionibus quotidianis, valde familiariter, quod ille non facit,

afferre possent, libere exponerem: cum praesertim studiosorum utilitatis habenda ratio, et quid probum virum deceret, in primis mihi attendendum fuerit».

⁷⁹ Cfr. U. DA COMO, *Umanisti del secolo XVI. Pier Francesco Zini, suoi amici e congiunti nei ricordi di Lonato*, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 25-26: lettera di Ercole II Este al suo ambasciatore a Venezia, affinché Maggi possa trasferirsi a Ferrara per educare il principe Alfonso e per insegnare nello Studio cittadino; ivi, p. 234, risposta di Maggi, da Brescia, 16 settembre 1543; E. BISANTI, *Vincenzo Maggi interprete "tridentino" della «Poetica» di Aristotele*, [Brescia], Ateneo di Brescia Accademia di scienze lettere ed arti, 1991, p. 26.

⁸⁰ Si ricorderà, infatti, che la *Canace* fu composta tra il 9 gennaio e il 9 marzo del 1542 e presentata contestualmente in Accademia, cfr. ROAF, *Introduzione*, p. XIV.

credo qui vereatur ne dignitatis splendor quidam, quam obtinere summe enititur, obsolescat. Itaque Magium secutus sum⁸¹.

Ben note, d'altra parte, anche le frequentazioni maggiane del cenacolo patavino in cui Bartolomeo Lombardi aveva avviato la lettura pubblica della *Poetica* aristotelica, il cui commento, interrotto per la morte di Lombardi, avrebbe visto la luce nel 1550 corredato delle note di Maggi⁸². I riscontri testuali con quest'ultimo, d'altra parte, pur se riguardano alcuni punti sui quali negli anni Cinquanta c'è un'ampia convergenza tra gli interpreti aristotelici (la subordinazione della poetica all'etica⁸³, la specificità stilistica della definizione aristotelica di tragedia⁸⁴ e la restrizione del concetto di agnizione⁸⁵), non o-

⁸¹ F. NICOLINI, *Tre lettere inedite di Iacopo Bonfadio*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIV (1919), 2, pp. 81-98: 92-93. Della lettera, che Niccolini trascrive dalle Carte Stroziane dell'Archivio di stato di Firenze, esiste una copia in Ambrosiana (peraltro nota a Nicolini).

⁸² MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis*. Su Maggi e sull'aristotelismo cinquecentesco a Ferrara, cfr. F. W. LUPI, *Aristotele a corte. L'insegnamento ferrarese di Vincenzo Maggi*, in *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di P. CASTELLI, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 200-09, *ma contra* – riguardo il soggiorno di Maggi a Friburgo – SELMI, *Maggi, Vincenzo*, p. 366.

⁸³ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis*, p. 16: «Poesim vero, Philosophiam quandam moralem esse, iam aperte demonstravimus».

⁸⁴ Cfr. *supra*, nota 23.

⁸⁵ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis*, part. LX, p. 143: *Annotationes*: «Quare, ut in omnibus Tragoediis apparet, fiunt sempre agnitiones, cum in maximis negotiis, & discriminibus homines reperiuntur: ex quibus necesse est eos esse felices, si prospera sit agnitio; vel infelices, si secus, ac vellent, contingat», mentre la lettura di ROBORTELLO, *In librum Aristotelis*, rimane generica, p. 188: «Nam qui agnoscit aliquid per agnitionem, acquirit cognitionem eius, quod ignorabat». L'interpretazione restrittiva dell'*agnitio* è certo diffusa; si legga, ad esempio, quella della traduzione latina della *Poetica* aristotelica di Nicaise van Ellebode (Nicasio Ellebodio): Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 510 inf, c. 12r: «Agnitio est,

stano con tale attribuzione, rendendo dunque improcrastinabili ulteriori accertamenti a sostegno di quella che, allo stato attuale, non potrà che essere soltanto una fra altre ipotesi di lavoro.

9. (In)conclusione

A questo punto potrebbe sorgere il legittimo sospetto di una ricerca che non conclude e che rischia di apparire un esercizio retorico o d'erudizione a scapito della ricerca del vero (o del verosimile) che dovrebbe guidare i nostri studi. A legittimazione di queste pagine vorrei però aggiungere che l'aver rigettato l'attribuzione a Giraldi della lettera latina dovrebbe contribuire a promuovere una revisione di alcuni *cliché* storiografici da questa derivati, a cominciare dalla troppo facile polarizzazione dei modelli tragici speroniano e giraldiano, che solo di recente ha mostrato alcuni segni di cedimento⁸⁶. Pensare alla *querelle* intorno alla *Canace* in termini plurali e non semplicemente duali consentirà, forse, di cogliere meglio nella storia dei testi le contaminazioni tra modello senecano e modello speroniano della tragedia di medio Cinquecento, di comprendere l'eredità lasciata dalla *Canace* e di rivalutare

cum personae, quarum felicitate aut infelicitate tragedia terminanda est, antea inter se ignotae invicem cognoscunt, et ex eo vel amici inter se, vel hostes evadunt» (non datata, ma redatta su carta filigranata con angelo aurelato a mani giunte, inscritto in un cerchio e sormontato da stella a sei punte, e con contromarca ♣, simile a quella impiegata per il ms. ambrosiano S 87 sup, cfr. *supra* nota 7).

⁸⁶ Si vedano le ricerche di Sandra Clerc su un tragediografo di “cerniera” come Cesare de’ Cesari (S. CLERC, *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de’ Cesari*, «Aevum», LXXXIX, 2015, pp. 629-51); mi sia consentito di rimandare anche al mio *Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell’ “harmartia”*.

l'importanza che svolse nella storia del genere e nella genesi del *Torrismondo*⁸⁷.

Allo stesso tempo, la privazione della responsabilità autoriale giraldiana non solo rende più coerente il profilo intellettuale del ferrarese, allontanando la maschera rancorosa e beffarda dell'epistografo latino e restituendo un'intelligenza anche scenica alla sua riflessione drammaturgica, ma credo solleciti un ripensamento del rapporto tra Giraldo e il *Giudizio*, invitando a pensare quest'ultimo, forse, non come il frutto pianificato del *maledico*, ma di un'opera collettiva, alimentata da storie e motivazioni personali composite, come sembra suggerire, d'altra parte, la forte discontinuità interna del dialogo bipartito.

⁸⁷ Cfr. V. GALLO, *Da Alvilda a Torrismondo*, «Studi tassiani», LXVI (2018), in corso di stampa.

SULL'EPISTOLA LATINA A SPERONE SPERONI

Attraverso una lettura testuale e contestuale dell'epistola latina sulla *Canace* di Sperone Speroni, datata 1558, la studiosa impugna la presunta paternità giraladiana e prova a ricostruire l'identikit culturale e psicologico dell'anonimo mittente, avanzando l'ipotesi che il testo tradito dai manoscritti superstiti possa presentare elementi di falsificazione volti ad accreditare la paternità giraladiana.

Through a textual and contextual reading of the Latin epistle on Sperone Speroni's *Canace*, dated 1558, the scholar challenges the alleged Giraldi's authorship and tries to reconstruct the cultural and psychological "identikit" of the anonymous sender, positing that the text transmitted by the surviving manuscripts may show elements of falsification aimed at validating Giraldi's authorship.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraladiani. 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 giraladiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.233-263

CORINNE LUCAS FIORATO

APPUNTI SULLE IMMAGINI
NEGLI SCRITTI DI GIRALDI CINTHIO

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

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

scenico, come dimostrano le sue tragedie – in particolare la prima, *Orbecche* (1541) – e come egli scrive tra l'altro nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (pubblicato nel 1554, presso Giolito a Venezia)¹. È significativo che in tale *Discorso* la parola più spesso usata per definire il fruitore delle opere teatrali è *spettatore* (e non lettore); e nel finale della tragedia Giraldi preconizza e teorizza che l'eroe tragico debba morire sul palcoscenico, di fronte al pubblico². Questa regola, che fece scandalo in quanto contraria al dettato della *Poetica* di Aristotele, ci dà l'idea dell'importanza attribuita dal ferrarese agli aspetti “visivi” di un'opera, anche se fondata in buona parte sulla parola. Quando tratta «dello apparato», Giraldi scrive che è «necessario alla rappresentatione. Però che con l'apparato s'imita la vera attione, et si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima»³; scrive inoltre che il poeta

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 207-318.

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

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

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

Né pure si dee porre molto studio nella scena, ma intorno agli histrioni, perché deono anch'essi haver movimenti, parole et vesti convenevoli alla attione che si rappresenta; [...] Et è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio che sia ben rappresentata, c'haverne una lodevolissima c'habbia gli histrioni freddi et inetti nella attione⁴.

Insomma, rispetto ad altri drammaturghi del suo tempo Giraldi proclama con vigore la necessaria simbiosi nel teatro tra i dispositivi testuali e figurativi della favola raffigurata⁵. A lungo, dal 1541 fino al 1565, egli ha concepito le favole tragiche in termini insieme di scrittura, oralità e rappresentazione. Si osserva come nel *Discorso* già citato considerazioni

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

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

⁵ Rinvio all'articolo di uno specialista di Arte dello Spettacolo: A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Atti del Convegno internazionale di Studi, Torino, (20-22 maggio 2009), a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-88.

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

Ma nel vero (come dice il medesimo Horatio) molto più pigramente movono gli animi le cose che si odone che quelle che si vedono; la onde meno terribile et meno compassionevole fie il caso raccontato, che s’egli fie veduto⁶.

[...]

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

In quanto specialista di retorica, Giraldi ha anche insistito sulle varie funzioni e sulle possibilità di ricorso al linguaggio figurato, sottolineando l’utilità dei traslati quando usati «a misura» (una delle parole chiave negli scritti giraldiani), ad esempio quando nelle tragedie immagini di particolare effertezza non rappresentate in scena sono affidate alla descrizione dei messi. In tale contesto diegetico i traslati servono essenzialmente ad amplificare i sentimenti di dolore e di orrore⁸.

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

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

⁶ GIRALDI, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, p. 241.

⁷ Ivi, p. 244.

⁸ Ivi, pp. 296-97.

⁹ Ivi, p. 296.

anch'io) queste pungenti spine, et tra i liquidi et puri suoi fonti questo fango, per intorbidargli; che se bene questa forma di dire è lodata da alcuni nella lingua spagnola, non conviene ella alla nostra in modo alcuno. Et se pure talhora conviene in qualche parte, non conviene nel parlare a vicenda, il quale vuole essere nudo, chiaro, puro, et, per dir breve, senza questo sconcio et biasimevole liscio¹⁰.

Risulta evidente che uno de' peggiori difetti del linguaggio figurato, secondo Giraldi – sempre attento all'aspetto educativo di ogni genere espressivo – consista nel rischio d'introdurre oscurità nel discorso invece di agevolare la chiarezza del significato¹¹. Infatti, l'estetica giraldiva – spesso ribadita – è quella delle «voci nude», ovvero una concezione di un linguaggio verbale comune, ma non privo di complessità semantiche¹².

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

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

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

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

attribuisce il primato), è rivolto al suo allievo Giovambattista Pigna, destinato a diventare il suo nemico giurato per plagio¹³. Qui interessa notare che il testo è cosparso di assimilazioni tra poesia e pittura, in linea con un'usanza affermatasi nel Trecento, consolidatasi nel Quattrocento e diventata moda d'obbligo nel Cinquecento, periodo in cui la *Poetica* di Orazio e l'*ut pictura poesis* si diffusero in modo massiccio. Diversamente da altri, Giralaldi non rovescia la famosa formula del poeta latino, tuttavia essendo la questione dell'imitazione al centro dei suoi interessi di letterato e di drammaturgo, offre delle pagine notevoli sulla potenza impareggiabile degli aspetti visivi della scrittura. Egli assimila il poeta al pittore e la poesia alla pittura, in modo particolarmente enfatico nella parte conclusiva, e perciò strategica, della sua lunga esposizione sui romanzi, quando, a suggello del suo ragionamento, attribuisce alla scrittura la finalità di *far vedere* il vissuto umano, in un lungo passo in cui vengono declinate variazioni sulla vista, il vedere, gli occhi; infine, in uno stile da predicatore, martella anaforicamente: «Queste fan vedere...», e enumera le bellezze e le bruttezze del mondo umano e naturale in un'apoteosi dell'arte dello scrivere, capace di rendere visibile (e anche udibile) ogni forma di affetti e di azioni del vivere. Lo sfogo entusiasta di

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

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

Queste [cioè le cose di cui ha parlato finora] finalmente sono quelle che ci apportano le cose vive vive, spirando negli occhi¹⁴.

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

Ma il *Discorso sui romanzi* non finisce lì. Senza che sia detto o tipograficamente segnalato, la conclusione sulle regole del comporre romanzi, lungamente esposte fino ad allora, è prolungata da una serie di consigli di tipo metodologico e pratico, quasi delle ricette concrete, sull'arte dello scrivere, in un ambito del resto non necessariamente romanzesco, e vi trova spazio anche una puntualizzazione relativa al rapporto con il destinatario Pigna, allo scopo di tenerlo al suo posto di allievo bisognoso di insegnamenti¹⁵. Ad ogni modo, Giraldi

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

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

prosegue, in questa specie di appendice, con l'oraziana associazione tra poeta e pittore, sfruttando tra l'altro un aneddoto notissimo in cui Leonardo, dopo lunghissima prospezione di qua e di là per scovare il modello atto a raffigurare il volto malvagio di Giuda nel *Cenacolo*, avrebbe scelto quello del padre priore di Santa Maria delle Grazie inferocito per la lentezza del pittore. Giraldi illustra così le qualità di osservazione necessarie a chi voglia dedicarsi alla composizione di romanzi, ricorrendo significativamente ad un aneddoto il cui protagonista non è uno scrittore, ma un pittore. L'episodio fu anche raccontato nel 1568 da Vasari nella *Giuntina*¹⁶, per illustrare, come nel testo giraldiano, oltre alla lentezza nell'esecuzione del pittore Leonardo, anche la natura intellettuale e non soltanto tecnica dell'opera d'arte. Vasari aveva già espresso un'idea simile nella *Torrentiniana* (1550), cioè quattro anni prima della pubblicazione del *Discorso* di Giraldi, narrando un aneddoto (anch'esso ben noto, che però escludeva la questione della lentezza) relativo a Michelangelo, il quale nel *Giudizio universale* aveva ritratto Minos con il volto di Biagio di Cesena, maestro di cerimonia del papa, per vendicarsi delle aspre critiche del detto Biagio contro i numerosi ignudi dell'affresco¹⁷.

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

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

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

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

Nella novella VII 1 l'eroe è Giovanni Da Castel Bolognese, incisore di medaglie, a noi noto sotto il nome di Giovanni Bernardi. Nato nel 1496 (morto nel 1553, a Castel Bolognese), l'artista comincia la sua carriera d'intagliatore di gemme alla corte di Ferrara, sotto il ducato di Alfonso I d'Este. Diventerà famoso dopo, a Roma, lavorando per Clemente VII e Paolo III, e anche per Ippolito de' Medici e Pier Luigi Farnese¹⁸. Vasari, nella «Vita» che gli dedica, ricorda un suo lavoro pregiato realizzato a partire da un disegno del Buonarroti¹⁹. D'altra parte, Vasari scrive che uno dei committenti di Giovanni Bernardi fu Tommaso de' Cavalieri, i cui strettissimi rapporti con Michelangelo erano ben noti. Risulta perciò che questo artista, formato presso gli estensi, fu anche legato all'ambiente artistico di Michelangelo a Roma.

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

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

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

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

Michelangelo è invece il protagonista (enfaticamente lodato) della novella VII 10, così come Leonardo – si è detto – è presente nei testi teorici giraldiani fino a quel momento editi²¹.

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

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

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

rante dotto»²². Un ritratto è ancora la posta in gioco, però questa volta la contesa riguarda i rapporti difficili tra un maestro e il suo discepolo: un altro *topos* della letteratura artistica. Si noti che Giraldis sceglie ancora una volta un artista – e non un letterato – per esprimere qualcosa che lo riguarda da molto vicino. Certo, altre novelle della raccolta illustrano il tema dell'ingratitude di un discepolo nei confronti del proprio maestro, non sempre artista²³, ma in questo contesto la fama di Buonarroto s'impone, per di più sostenuta dalla citazione dell'Ariosto, il quale ha ispirato quasi testualmente Giraldis nella lode superlativa al Buonarroto «che all'eternità sculpisce e colora»²⁴. Tuttavia, Giraldis elogia Michelangelo anche nel contesto conclusivo della novella, dove la brigata dei narratori insiste sul valore pedagogico del motto dell'artista. E d'altra parte il narratore della novella VII 10 (Flavio) nell'esordio del racconto aveva dato implicito rilievo al nesso tra il tema della Deca (sui motti) e la presenza di artisti, osservando come la Deca stessa abbia avuto inizio con «un nobile scultore» e sia terminata «con il gentil motto di uno scultore non meno eccellente che egli sia eccellente pittore», cioè, appunto, Michelangelo²⁵.

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

²² GIRALDI, *Ecatommiti*, p. 1405.

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

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

²⁵ GIRALDI, *Ecatommiti*, VII 10, vol. III, p. 1405.

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

Già, al di là del concetto generale dell'*ut pictura poesis*, Giraldi aveva messo in evidenza, nel *Discorso sui romanzi*, la parentela strettissima tra parola e immagine, illustrandola, peraltro, mediante l'assimilazione della mano che scrive alla mano che disegna (idea già espressa dagli antichi – tra gli altri Aristotele – e riattualizzata da Petrarca²⁶):

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

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

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

²⁷ GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, pp. 199-200.

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

²⁹ VASARI, *Le Vite, Giuntina*, vol. V, p. 230.

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

È vero che alla corte di Ferrara (come altrove), gli artisti sono molto presenti tra l'altro per l'allestimento di scenografie teatrali, tornei, ecc., nell'ambito dei numerosi spettacoli che richiedono le competenze di specialisti. E sappiamo che Giraldi conosceva bene il pittore Girolamo da Carpi, il quale concepì tra l'altro, nel 1542, la scenografia della tragedia *Orbecche*, e, nel 1545, quella della sua favola pastorale, *Egle*, ambedue rappresentate nella sua dimora, in presenza del duca Ercole II d'Este³⁰.

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

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

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

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

E più sotto osserva:

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

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

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

Oppure:

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

E perfino:

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

Nessun può dar iudizio, se non quelli
che son dotti in tal arte e non pedanti
se fussin bene ancor filosofanti,
non puon saper il valor delli scarpelli,
squadre, trapani, mazzuoli e ceselli,
e cera e terra, archipenzol, quadranti³².

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

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

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

basterà il ragionar con coloro che in simili cose hanno messo il lor studio et molto ci si sono essercitati³³.

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

La posta in gioco era fondamentale nella riorganizzazione dei saperi nel contesto della società controriformistica. Ne rende conto la pubblicazione nel 1585 del libro enciclopedico *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* del canonico Tomaso Garzoni, dedicato ad Alfonso II d'Este, duca di Ferrara. Quest'opera conferma quanto fosse controversa allora la questione e quanto fosse acceso il dibattito sull'argomento. In effetti, l'intento dell'autore, annunciato esplicitamente, era l'elogio «delle scienze e dell'arti liberali e meccaniche in commune», con l'attenzione a circa 450 professioni diverse³⁴. L'iniziativa era davvero innovativa, come specifica Paolo Cherchi³⁵, nonostante Garzoni, più avanti nella sua *Introduzione* generale, affermi come lo studio di tutte le attività esaminate serva a mettere in risalto le arti liberali³⁶.

³³ GIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, p. 200.

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

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

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

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

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

si diedero a spargere il loro furore sopra le cose divine; però ch'essi, nimici della vera religione, entrarono nelle chiese d'Iddio e tolsero di sugli altari le immagini di Cristo e quelle della Madre Vergine e degli altri santi e altre ne bruttarono, alcune altre fecero in scheggie e n'arsero molte, e a quelle che ne' muri erano dipinte, quasi che sentimento avessero avuto, davano, non altrimenti che se giudei o turchi si fossero stati, di molte percosse colle loro scelerate armi³⁷.

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

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

³⁷ GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. I, p. 38.

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

non per le immagini, no, ma per veder egli, come conoscitore del vero e de' cori degli uomini, che esse non sono soverchie nelle chiese, ma vi stanno dignissimamente³⁸.

Tali immagini sono poi definite come «mute voci» dei beati e santi, la cui funzione consiste nel destare «i mortali a seguir le loro vestigia per meritar come essi la patria celeste» e nel «rinfrescare la memoria» delle sante anime delle quali rappresentano la forma³⁹. E, con prudenza, lo scrittore precisa che, in ogni caso, le immagini sono necessarie «non per essere adorate come Iddio da noi si adora».

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

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

³⁸ Ivi., p. 39.

³⁹ Ivi., p. 39.

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

Sembra in effetti che gli scambi di Michelangelo con i duchi d'Este non siano stati particolarmente felici e che gli estensi abbiano tenuto una condotta scortese nei riguardi dell'artista, a giudicare dalla ricostruzione documentaria, ad opera di Giuseppe Campori, di due episodi relativi ad Alfonso I d'Este. Il primo, ben noto, della *Giulia* – che fece ridere molti, probabilmente per decenni – si svolge nel 1508 e consiste nel trasferimento da Bologna a Ferrara di una statua di bronzo, eseguita da Michelangelo, che ritraeva il papa Giulio II. La statua, accolta con grande gioia e festa dal popolo ferrarese, era destinata ad essere fusa e trasformata in un cannone che fu chiamato Giulia dal duca⁴⁰. La storia fece

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

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

Rispetto ad altri autori di novelle, come già osservato, Giraldi mette in risalto le capacità mentali e intellettive degli artisti, senza seguire – ad esempio come Bandello e Grazzini – il filone dell'artista estroso e capriccioso che si diverte nel beffare i vizi altrui⁴¹. Assegna, anzi, all'artista la capacità

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

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

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

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

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

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

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

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

centro delle preoccupazioni di Giraldi per tutta la vita⁴⁴ e se ricordiamo che tali discipline occupavano una posizione di rilievo nel *Cortegiano* di Castiglione, al quale Giraldi si riferisce implicitamente nel *Discorso*. Sotto il profilo contenutistico, Giraldi insiste su due cose: da una parte l'importanza della presenza d'un letterato accanto ad un principe (secondo il modello di Alessandro Magno e Aristotele) e, dall'altra, il ruolo del giovane nobile come autore di opere finalizzate a immortalare il presente con la scrittura – luogo comune dell'epoca, che fu anche il primo “motore” della titanica impresa di Vasari con le *Vite*.

Subito dopo, Giraldi tratta della pittura:

È giudicata l'arte del dipingere cosa degna di nobil animo e che aggiunga pregio e riputazione a chi la possiede. Ed è cosa ragionevole che tali artefici abbiano onesto luogo nelle repubbliche e appresso a' principi grandi, come abbiamo veduto avere a' nostri tempi Michele Angelo Buonarroti, nello sculpire e nel dipingere tanto eccellente, che ha fatta nell'una e nell'altra facultà minore la gloria degli antichi, tanto si è egli in esse avanzato⁴⁵.

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

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

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

⁴⁵ GIRALDI, *L'uomo di corte*, p. 41.

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

Nel 1565, Giraldi ha lasciato Ferrara e, quando scrive il *Discorso*, si è auto-esiliato in Lombardia: pure Michelangelo era stato un esiliato – anche se per altri motivi – mai più tornato da Roma in Toscana da vivo. Il ferrarese è un “virtuoso cittadino” poco ricompensato per i suoi servizi da vivo (dopo la morte di Ercole II). Poteva esservi anche per lui qualche speranza di essere onorato dopo la morte? La lezione al giovane nobile e ben creato si rivolgeva forse anche a qualche eccellentissimo principe il cui modello era Cosimo I de' Medici invece di Alfonso II d'Este⁴⁸.

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

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

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

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

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

Nelle cose delle arti, essa prestezza manca di giudizio, e perciò si può dire cieca⁴⁹.

Il seguente lungo paragone con le leggi della natura, secondo la quale per partorire un animale complesso di lunga vita occorre un tempo di gestazione maggiore che per generare un essere semplice destinato a vita breve, mostra come Giraldi applichi alla concezione di un'opera figurativa regole pertinenti alle scienze naturali. È evidente il distacco di tale ragionamento dalla tradizione neoplatonica, che prevede che l'idea contenuta nell'opera d'arte, pur in armonia con la natura, la sorpassa e ne corregge le imperfezioni in virtù dell'essenza divina⁵⁰. E incuriosisce il fatto che tale concezione dell'imitazione e della perfezione artistica venga attribuita a Michelangelo piuttosto che a Leonardo.

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

⁴⁹ GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. III, pp. 1405-06.

⁵⁰ E. PANOFSKY, *Idea*, trad. francese, Paris, Gallimard, 1989, p. 30.

affermato da tanti autori del Cinquecento, e non soltanto da Vasari⁵¹. Conviene tuttavia precisare che parliamo di “fama”, non di realtà storica, poiché sappiamo che casi di lentezza si registrano anche per Michelangelo (tra l’altro la famosa vicenda della tomba di Giulio II, che durò dal 1505 al 1544)⁵². Ci limitiamo a osservare, tuttavia, che, se erano famosissimi tutti e due, uno, Leonardo, si riallacciava piuttosto al dettato aristotelico e l’altro, Michelangelo, a quello neoplatonico. E Giraldi, sia nella sua professione, sia nelle sue riflessioni personali, era abituato a ragionare tenendo quali punti di riferimento sia Platone, sia Aristotele, come è dimostrato chiaramente, tra l’altro, dai *Dialoghi della vita civile*. Anche questa può essere una delle ragioni del riferimento quasi esclusivo di Giraldi ai due famosi artisti, che tuttavia vengono chiamati in causa non tanto per la loro identità storica e per le loro opere figurative, quanto per problematiche più generali e spesso letterarie.

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

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

È necessario in conclusione, almeno un rapido accenno ad un aspetto nuovo de *Gli Ecatommiti* relativo alle immagini. Da uno studio sul tema del denaro nei novellieri più noti del Cinquecento, è emersa l'attitudine di Giraldi a rinnovare motivi topici, interiorizzandone le problematiche⁵³. Il denaro, oggetto narrativo di numerose novelle dal *Decameron* in poi, rimane molto presente nei racconti di Giraldi ma occupa più la mente dei personaggi che la loro realtà concreta. Esso è presentato al lettore come una malattia dell'immaginazione nella novella IV 10, oppure nella I 4:

[Giacomino] quantunque fosse assai abbondevole de' beni della fortuna aveva nondimeno *tanta sete* di aumentare le sue facultà, che stando *dì e notte su questa fantasia, si struggeva nel pensare* come potesse più arricchire, dando chiarissimo segno, che tanto più in lui cresceva il desiderio dell'avere, quanto più cresceva la roba⁵⁴.

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

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

⁵⁴ GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. I, p. 281.

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

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

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

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

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

⁵⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 259

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

[...] quella notte istessa mi apparve una immagine, vie maggiore di statura umana, e mi disse, che io me ne fugissi, perché se non mi partiva, Timorico mi farebbe uccidere; e poi mi soggiunse: Io veggo che tu ti lascerai con lusinghe condurre ad Ippona, e così tosto che vi sarai giunto, sarai ucciso⁵⁶.

Inoltre, non per niente, numerosi personaggi degli *Ecatommiti* sono malinconici: malattia di molti artisti e malattia dell'immaginazione⁵⁷. Il nesso tra le novelle e *I Dialoghi della vita civile* a questo proposito potrebbe suggerire ancora molto sulla maniera giraldiana di usare le immagini "interiori", tra l'altro tenendo conto della sua prospettiva privilegiata di formazione intellettuale e di trasmissione dei saperi, che fondamentalmente accomuna quasi tutti i suoi scritti.

⁵⁶ *Ibid.*, vol. III, p. 1661.

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

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

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

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

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

SUSANNA VILLARI

IL ROVESCIMENTO DEL COMICO IN TRAGEDIA:
SILVIA E SILLA (*ECATOMMITI*, I 10)
E ALTRI SPUNTI ESEMPLARI

È ormai abbastanza noto come la poetica giraldiana escluda l'idea di un genere comico finalizzato alla mera evasione, così come appare superato il pregiudizio, assai diffuso fino al secolo scorso, che l'autore degli *Ecatommiti* abbia sottoposto le proprie novelle a una censura moralistica al solo scopo di adeguarle ai dettami della Chiesa cattolica controriformista¹. Tuttavia, in assenza di attestazioni autografe, è impossibile dimostrare quale fosse la fisionomia originaria delle novelle e quali modifiche Giraldis avesse apportato nella lunga fase di gestazione della raccolta, dal primo impianto, che risale al 1528, fino alla stesura definitiva data alle stampe (1565)². Varie ipotesi sono comunque possibili e le novelle cosiddette "comiche" sono quelle che maggiormente offrono spunti utili per ragionare sugli obiettivi giraldiani e sulla sua operazione di rinnovamento del genere novellistico, cui fanno da corrispet-

¹ Per tali questioni, anche per i riferimenti bibliografici, cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, *Introduzione e Nota bibliografica*, vol. I, pp. IX-LXXXVI, XCVI-CXI. Da questa edizione traggio le citazioni e i rinvii all'opera.

² Ivi, pp. X-XVI.

tivo le teorie e la prassi del teatro comico (con riferimento alla sua commedia *Eudemoni*)³.

La composizione di un'opera narrativa in prosa, ispirata sotto il profilo linguistico e stilistico al *Decameron*, fu probabilmente, alla fine degli anni Venti del Cinquecento, sollecitata dal modello proposto nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo⁴; le riserve espresse dall'erudito veneziano nei confronti del capolavoro boccacciano indussero, tuttavia, Giraldi a respingere in larga misura quanto non rispondente alla morale corrente e al concetto umanistico di armonia e di decoro, con l'esito della costruzione di un vero e proprio "anti*Decameron*". Presumibilmente, a partire da un primo nucleo di novelle (tragiche o comiche) di ispirazione boccacciana⁵, Giraldi lavorò per modificare dall'interno gli elementi costitutivi degli intrecci, invertendo spesso radicalmente il messaggio dei racconti del modello. Ciò ha determinato in passato (si pensi ad esempio alla lettura di Letterio Di Francia nel volume vallardiano sui *Generi* dedicato alla novella⁶) il convincimento che, per una sorta di incapacità stilistica o per asservimento a una morale posticcia, Giraldi avesse "deturpato" felici spunti comici della tradizione novellistica.

Per sostenere l'assunto di una scrittura giraldiana coerente con una precisa strategia edificante può essere utile analizzare

³ Cfr. da ultimo A. TRAMONTANA, *Gli «Eudemoni» di Giraldi Cinzio: un esperimento fallito?*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 71-98.

⁴ L'ipotesi è compatibile con quanto Giraldi stesso dichiara a Pietro Bembo in una lettera: «ho sempre adorato e 'nchinato le opere vostre insino da picciolo e le mi ho sempre nel mio camino per guida proposte» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 89-90).

⁵ Rinvio ancora alla mia *Introduzione* all'edizione degli *Ecatommitti* per le ipotesi sulle tappe compositive della raccolta.

⁶ L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, vol. II pp. 63-104.

gli aspetti peculiari delle novelle nelle quali risulti evidente l'intento di rovesciamento del comico, quando topiche situazioni di beffe, travestimenti, intrecci amorosi abbiano complicazioni tragiche. Nel contempo, però, sarà opportuno valutare la persistenza di elementi comici tradizionali (metafore erotiche, espressioni idiomatiche) in un impianto narrativo improntato a scopi pedagogici, e precisare con quali tecniche venga messo in atto tale "rovesciamento"⁷. E occorrerà contestualizzare adeguatamente quelle poche novelle non palesemente edificanti, quelle, cioè, in cui vengano rappresentati con effetti "comici", e senza darne un esplicito giudizio etico, comportamenti immorali, come truffe, beffe o tradimenti⁸. È necessario soprattutto leggere le novelle senza isolarle dalle relative "cornici", tenendo ben presente il contesto in cui si innesta ciascuna narrazione, sul filo di un costante confronto dialettico tra i componenti della nobile brigata romana che, alla stregua del gruppo fiorentino del *Decameron*, fugge da un evento catastrofico (nel caso degli *Ecatommiti*, dalla devasta-

⁷ Per inquadrare adeguatamente il tema è d'obbligo il rinvio all'analisi di G. LEBATTEUX, *La crise de la "beffa" dans les «Diparti» et les «Ecatommiti»*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*. Études réunies par A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 179-201.

⁸ È il caso, in particolare, della novella di Callidoro e Isabella (*Ecatommiti*, III 10), in cui agisce pienamente lo spirito della comicità decameroniana, come si intuisce fin dalla rubrica iniziale: «Callidoro ama Isabella, coglie il frutto dell'amor suo e, mentre con lei si sta, avvengono alcuni accidenti che turbano la lor gioia e, quelli racchetati, non pure del primo amore, ma di un altro si gode». L'intreccio, la caratterizzazione dei personaggi, l'epilogo, con il trionfo dell'astuzia e del piacere amoroso, riconducono alla sfera tradizionale del "comico", e così pure il motivo della donna giovane esuberante sposata con un uomo attempato o l'episodio dell'amante che raggiunge l'amata rinchiuso in un forziere (su cui soprattutto *Mambriano*, XVI 30-85: FRANCESCO CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, a cura di G. RUA, Torino, Utet, 1926).

zione provocata dal Sacco di Roma del 1527). Gli *Ecatommiti* si aprono infatti con un dibattito introduttivo sul tema dell'amore, che, per le sue implicazioni etiche e sociologiche, fa da sfondo a tutta l'opera. Tale dibattito vede schierati su fronti opposti i giovani uomini, intemperanti per l'età e perciò tendenzialmente aperti a rapporti amorosi liberi da condizionamenti etico-sociali, e l'anziano Fabio, l'*alter ego* di Giraldi, il quale propone la tesi di un amore umano soggetto al dominio razionale mediante l'istituzione matrimoniale⁹. L'invito al dominio razionale di tutte le passioni, in tutte le sfere dell'agire umano, costituisce peraltro il *leitmotiv* della raccolta. Alle discussioni partecipano anche (a partire dalla conclusione della prima "giornata" – corrispondente alla fine dell'*Introduzione*) dieci giovani donne (Orazia, Livia, Porzia, Virginia, Celia, Fulvia, Giulia, Lucrezia, Camilla e Cornelia), «tutte o maritate o vedove» e legate agli uomini della brigata da rapporti di parentela¹⁰, circostanza che le rende idonee a una "onesta" conversazione. Il dialogo tra uomini e donne consente dunque un vivace confronto tra i sessi, e più volte è stato possibile attri-

⁹ Sono le tesi dibattute nell'*Introduzione* agli *Ecatommiti*, nella quale si dimostra, come recita la didascalia iniziale, che «che solo fra gli amori umani è quiete in quello il quale è fra marito e moglie, e che ne' disonesti non può essere riposo». Le dieci novelle, che fanno da corredo a tale *Introduzione*, evidenziano nel complesso (al di là degli intenti dei singoli narratori) il degrado morale cui perviene chi ricerca appagamento dai rapporti mercenari, sia quando diventi vittima dei raggiri e delle malvagità delle prostitute (con conseguenze fisiche e sociali: *Intr.* nov. 1, 4, 5, 9), sia quando riesca a salvarsi, talora ricorrendo a sua volta a beffe e inganni (*Intr.* nov. 2, 3, 6, 7, 8). Un'eccezione è per certi versi rappresentata dal caso di Melina (*Intr.* nov. 10), "sospia" tragica della boccacciana Alatiel (*Dec.*, II 7), la quale, pur costretta alla prostituzione, conserva i tratti originari della propria nobiltà d'animo ed è leale con l'avventore di cui è innamorata. Si tratta di novelle tutte interessanti ai fini della definizione dei meccanismi narrativi di "rovesciamento" del comico.

¹⁰ Giraldi, *Ecatommiti*, *Intr. concl.* 20.

buire a Giraldi, soprattutto attraverso le voci delle narratrici, una difesa del ruolo sociale della donna, con atteggiamenti di rara “modernità”¹¹. I componenti della brigata (uomini e donne) che a turno, nel corso delle varie giornate, narrano una novella, si servono di essa per dimostrare una loro tesi, e non è un caso che racconti più spregiudicati nel linguaggio, nei toni e nel messaggio si debbano ai giovani uomini e soprattutto a quelli del gruppo (tra cui risaltano Flavio, Flaminio e Ponzio) cui nella raccolta sono attribuite posizioni superficiali o misogine contestate dal più anziano e autorevole della brigata (Fabio) e dalle donne¹².

Del resto lo stesso autore dichiara esplicitamente il valore pedagogico del confronto tra vizi e virtù:

Mi credo io che sarebbero le virtù mal conosciute se non fossero i vizi a lor contrari (*Ecatommiti*, dedica a Laura Eustochia d'Este, 3).

¹¹ Sull'attenzione giraldiana al ruolo delle donne si vedano i recenti contributi di I. ROMERA PINTOR, *Le eroine tragiche del teatro di Giraldi Cinthio* e di S. VILLARI, *Le eroine “tragiche” delle novelle giraldiane*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 175-200 e pp. 201-20 (anche per i riferimenti alla bibliografia pregressa).

¹² La novella di Callidoro e Isabella (citata sopra, nota 8) è narrata ad esempio dal giovane Flavio per dimostrare come «sono le donne ad ingannar gli uomini molto pronte e molto astute» (*Ecatommiti*, III 10 2). Il senso di tale novella (come di tante altre della raccolta) non può essere compreso indipendentemente dal contesto del dibattito tra i narratori di secondo grado e dal costante confronto tra situazioni, comportamenti e modi diversi di interpretare la realtà che costituiscono l'oggetto dell'opera. Basti osservare, a conclusione della terza deca (dopo la breve novella di ispirazione boccacciana narrata dal giovane Flaminio all'interno della “cornice”, III *concl.* 4-11), il battibecco innescato dal risentito dissenso della nobile Fulvia (III *concl.* 13-17); battibecco che, al pari di quello tra Licisca e Tindaro del *Decameron* (VI *intr.* 5-16), meriterebbe in altra sede di essere analizzato a fondo, in tutte le implicazioni (sociali, morali, meta-poetiche).

[...] i contrari sono di tal natura che l'uno posto allo incontro dell'altro fa troppo, piú ch'altri non istima, comparere qual sia degno di loda e qual no e qual si debba fuggire e quale accettare e finalmente da qual lato sia la virtù e da quale il vizio (*Ecatommiti, dedica a Lucio Paganucci*, 12).

E pertanto nelle novelle il “comico”, oltre a identificarsi, aristotelicamente, con ciò che è più “basso” sotto il profilo sociologico (in opposizione al “tragico” inteso come “illustre” o “sublime”), assume anche l'accezione di “brutto” e “deteriore” sotto il profilo morale. Non vincolata a restrittive regole di genere, la novella si presenta, rispetto ai generi teatrali, più duttile e aperta a offrire una visione spregiudicata di fatti e personaggi; e anche alla descrizione di azioni riprovevoli si ascrive una funzione pedagogica, in quanto la conoscenza del male viene indicata come condizione indispensabile per evitarlo.

Tenendo conto di queste fondamentali chiavi di accesso alla raccolta, ho scelto di soffermarmi in questa sede su una novella singolare, nella quale il peculiare intreccio tra “tragico” e “comico” e le imprescindibili connessioni tra aspetti diegetici e metadiegetici si rivelano di particolare interesse: si tratta dell'ultima novella della prima deca, a tema libero, per la quale nessun preciso antecedente è stato segnalato, mentre è stata indicata, con riferimento a Giraldi, l'originalità del motivo della sostituzione nel letto nuziale di una giovane sposa con una vecchia signora¹³. Giraldi potrebbe tuttavia aver trat-

¹³ D. P. ROTUNDA, *Motiv index of the Italian Novella in prosa*, Bloomington, Indiana University Press, 1942, p. 129, K1911.1.5: «Old woman substituted for bride in bridegroom's bed». Alla stessa novella fa riferimento anche Lebatteux (*La crise de la «beffa»*, p. 188) per dimostrare l'elemento di casualità (o meglio, la fortuna, il fato) che trasforma il “beffatore” della tradizione novellistica in una sorta di “beneficiario” della beffa, con conseguenze notevoli sui meccanismi e sugli obiettivi della narrazione.

to spunto dalla novella X 8 del *Decameron*¹⁴, per poi smontarne l'intreccio e ricomporlo in modo tale da non renderlo più riconoscibile, ribaltandone non solo premesse ed esiti, ma anche motivi e caratteri.

Ricordo anzitutto le trame delle due novelle, riportandone le rubriche iniziali:

[*Decameron*, X 8 1]: Sofronia, credendosi esser moglie di Gisippo, è moglie di Tito Quinzio Fulvo e con lui se ne va a Roma, dove Gisippo in povero stato arriva; e credendo da Tito esser disprezzato sé avere un uomo ucciso, per morire, afferma; Tito, riconosciutolo, per iscamparlo dice sé averlo morto; il che colui che fatto l'avea vedendo se stesso manifesta; per la qual cosa da Ottaviano tutti sono liberati, e Tito dà a Gisippo la sorella per moglie e con lui comunica ogni suo bene.

[*Ecatommiti*, I 10 1]: Silla ama Silvia, ella lo sdegna. È maritata a Mario, e Silla, per piacevole accidente, in vece dello sposo la prima notte con lei si giace ed ella, credendolo lo sposo, se ne gode. Poscia, avvedutasi dello inganno, come saggia se ne sta cheta e passa il rimanente della vita col marito, onestissimamente¹⁵.

La novella di Boccaccio, peraltro, ebbe particolare fortuna in ambiente ferrarese, tanto da costituire la fonte dell'episodio di Ruggero e Leone nell'*Orlando furioso* del '32¹⁶, per il

¹⁴ La stessa novella decameroniana è peraltro fonte di ulteriori spunti: in un'altra novella Giraldi introduce una Sofronia (*Ecatommiti*, X 4), in altre sviluppa lo spunto del condannato a morte salvato in *extremis* (ad es. II 5, III 5), in altre ancora il motivo dell'amicizia (ad es. X 10). Per il *Decameron* utilizzo l'edizione a cura di A. QUONDAM, M. FIORILLA e G. ALFANO, in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano, BUR Rizzoli, 2018⁸ (la novella X 8 si legge alle pp. 1569-98).

¹⁵ Riporto in *Appendice* il testo integrale della novella, tratto da *Ecatommiti*, ed. cit., vol. I, 348-56, mantenendo la paragrafatura adottata nell'edizione stessa.

¹⁶ P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso». Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni, 1900, p. 601.

motivo dell'uomo che rinuncia alla sua sposa per cederla all'amico.

Giraldi attribuisce ai due antagonisti nomi illustri, di tradizione romana, Mario e Silla (alludendo ai due rivali nella guerra civile ai tempi della repubblica), così come Boccaccio evoca l'antica famiglia romana dei Quinzi. In entrambe le novelle due uomini sono innamorati della stessa donna, che va in sposa a uno di loro, e in entrambi i casi l'amante non ricambiato si sostituisce furtivamente allo sposo. L'epilogo è, nei due casi, positivo, perché sia Sofronia (nel *Decameron*) sia Silvia (negli *Ecatommisti*), di fronte al fatto compiuto, accettano la condizione imposta senza far scandalo, e nessuno muore o subisce punizioni o sanzioni.

Tuttavia profondo è il distacco tra le due novelle, poiché Giraldi abbandona il tema dell'amicizia, ripreso però in altri racconti e in altri luoghi della raccolta¹⁷, e introduce i temi della rivalità, della rivalsa e dell'inganno, creando, peraltro, un singolare intreccio tra la trama "comica" del gioco e della beffa e la situazione "tragica" vissuta dalla protagonista femminile all'insaputa del suo sposo; due fili narrativi, come si vedrà, suggestivamente evidenziati dalla opposta interpretazione dei narratori nel commento conclusivo del racconto. È interessante notare come, a differenza della novella boccacciana, che mantiene un registro alto, o meglio "elegiaco" secondo le categorie del tempo, la novella giraldiana combina i registri del tragico e del comico, accogliendo nel suo tessuto sia metafore erotiche (vd. I 10 13) e toni ironici (I 10 28), sia moduli tragici, come ad esempio l'evidente calco (I 10 23-24) dell'episodio di Lucrezia romana violata e minacciata dal suo stupratore (Livio, I 57-60).

Gli aspetti comuni della trama delle due novelle, limitati alla sostituzione dell'amante allo sposo e all'acquiescenza della

¹⁷ Cfr. soprattutto X 10 e *Dialoghi della vita civile*, III 297 ss.

protagonista, offrono lo spunto per una riflessione sui meccanismi narrativi e sul riuso delle fonti da parte di Giraldi. La novella giraldiana riceve una particolare connotazione, in questo caso, dal motivo della beffa di cui il protagonista maschile è vittima; beffa che innesca la peripezia tragica, facendo sì che l'antagonista, Silla, raggiunga i propri obiettivi senza la necessità di mettere in atto l'insano progetto per "godere" della donna amata (I 10 7-8). Grazie a uno scherzo, che prevede la sostituzione di una vecchia balia alla giovane sposa, Silla può infatti sostituirsi al legittimo sposo, Mario. Agli effetti immediati (comici) della prima sostituzione, fanno da corrispettivo i risvolti (tragici) dello scambio dell'amante con lo sposo, di cui Silvia si accorge tardivamente.

Ma è significativa, anzitutto, la presentazione della novella come «piacevole» da parte del narratore di turno (Flavio), che ripete sostanzialmente quanto già preannunciato dalla didascalia introduttiva (I 10 1):

Vi voglio narrare un piacevole avvenimento per lo quale uno amante godé della donna amata, quando egli quasi in tutto ne era fuori di speranza (I 10 4).

Asserzione che orienta immediatamente il lettore verso gli aspetti edonistici del racconto, successivamente smentiti dalla complicazione del racconto stesso e dall'epilogo tragicomico. Ricorro a questo termine, "tragicomico", non tanto in riferimento al genere della tragicommedia – teorizzata da Giraldi sulla scorta di una definizione plautina e a conferma della valenza poetica di una situazione tragica che abbia una soluzione felice – quanto per indicare un finale non comune, in cui, a seconda dei punti di vista, e in relazione ai caratteri e alle aspettative dei protagonisti, l'esito possa essere inteso come positivo o negativo, lieto o infelice.

L'ambiguità di registro, nel corso della novella, è confermata dall'alternarsi di situazioni comiche e tragiche, anch'esse intese

come tali in rapporto a intenti e obiettivi dei personaggi stessi, ciascuno con una propria e diversa percezione della realtà.

Nel corso di tutta la novella la ripetizione, ai limiti del gioco verbale e del poliptoto, delle voci del verbo *godere*, accompagnate da termini tutti riconducibili alla sfera semantica del divertimento (*giuoco, piacevole, festevole, piacere, spasso, ridere, riso, scherzo, scherzare, festa*) evidenzia un forte contrasto con il risvolto che la vicenda assume allorché la beffa (divertente e innocua nelle intenzioni), ordita per schernire benevolmente lo sposo, produce le sue conseguenze nefaste. Responsabile dell'iniziativa ludica è una gentildonna, alla quale (in occasione della festa di nozze tra Silvia e Mario, organizzata in un vigneto nei dintorni di Roma) è stato affidato il compito di «porre la sposa nel letto e poscia di lasciarvi andare lo sposo» (I 10 9). La gentildonna, dalla quale ci si aspetterebbe una seria e rigorosa condotta, è invece «tutta festevole» e, prima di assolvere il proprio compito, vuole pigliare «del giovane [...] alquanto di piacevole giuoco» (I 10 9-10). Lo scherzo, appunto, consiste nel porre nel letto nuziale una vecchia balia, che fingendo di essere la sposa, simula timore e ritrosia all'approccio coniugale, scappando via per i sentieri del vigneto e costringendo il giovane sposo a rincorrerla al buio, senza distinguere i lineamenti, fino allo stremo. Nel corso dell'inseguimento Mario, ritenendo di dover tranquillizzare la sua sposa, le esprime il suo amore con il tipico linguaggio amoroso (I 10 13); il che intensifica l'effetto comico, dato l'equivoco in cui il giovane è incorso, convinto che a nascondersi sia davvero la sua amata. La gentildonna assiste alla scena, divertita dalle lusinghe che lo sposo rivolge a quella vecchia, la quale «se l'avesse potuta vedere, gli avrebbe messa paura, com'ella una fantasima fosse stata» (I 10 15). Lo scherzo va avanti fino a notte inoltrata, fino a che la vecchia balia, ritenendo di aver dato sufficiente «spasso» alla gentildonna, si ritira nella sua camera, ed entrambe «risero tanto [...] che all'una e all'altra

doleano le mascelle» (I 10 16). Intanto Mario rientra in casa e, picchiando all'uscio della camera della gentildonna, la prega di convincere la sposa ad abbandonare la sua «ruvidezza». La gentildonna prosegue nel gioco e nella simulazione, esprimendo allo sposo le sue considerazioni sulla ritrosia delle "pulcelle", e finalmente bussa alla porta della camera nuziale, avvisando Silvia dell'imminente arrivo del coniuge (I 10 21).

Interessante notare che questa sequenza di fatti, tutti improntati alla leggerezza del comico e della beffa, si svolge parallelamente alla vicenda tragica dell'abuso di Silla. Contrariamente alla linearità del racconto tradizionale, di matrice classica, che prevede una *dispositio* logico-temporale della materia, questa novella incrocia due linee prospettiche. E d'altra parte, Giraldi aveva ben presenti le tecniche narrative di Boiardo e Ariosto, capaci di fissare gli innumerevoli fili dell'intreccio secondo rapporti cronologici non solo di anteriorità e posteriorità, ma anche e soprattutto di contemporaneità¹⁸, come è sottolineato dal narratore, quando precisa che «tanto si stette [Silla] con esso lei [Silvia], quanto si pigliò giuoco la vecchia di Mario; il che fu poco meno che il mezzo della notte» (I 10 16).

Infatti, proprio mentre Mario è impegnato nell'inseguimento della finta sposa, Silvia si «trastulla» – questo il verbo usato da Giraldi (I 10 22) – con Silla, ritenendolo il legittimo marito, fino a che la voce della gentildonna che annuncia l'arrivo dello sposo svela l'inganno:

Dunque – disse – non sete voi, Mario? Misera me, come sono io mal trattata in questa casa! (I 10 22).

Silla tappa la bocca alla donna per impedirle di urlare, la invita alla calma e al riserbo, minacciando altrimenti l'assassinio del suo rivale e il proprio suicidio (I 10 23-25). Silvia, che come

¹⁸ Sul tema: M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, soprattutto pp. 1-55.

una novella Lucrezia avrebbe voluto darsi morte per lavare la macchia fatta al proprio onore e a quello dello sposo legittimo, accetta infine di mantenere il segreto anche per tutelare Mario dalla ferocia del suo antagonista (I 10 24-26)¹⁹.

È ancora degno di nota il fatto che, in questo contesto tragico, si innesta di nuovo una scena ai limiti del comico: mentre Mario si «trastulla» – ritorna di nuovo questo termine – con Silvia, Silla è sotto il letto e si sente «fare la festa sul capo» e a stento trattiene l'angoscia e l'impulso di uccidere Mario, confortato dall'idea di poter rinnovare in futuro gli incontri con la sua amata (I 10 29). Il narratore d'altra parte non rinuncia a una battuta ironica, sottolineando come Silvia, «che si credeva dovere essere quella notte con un marito, si ritrovò con due!» (I 10 28).

Consumato tutto il dramma nella notte, la gentildonna incontra la mattina gli sposi e riferisce loro («con le maggiori risa del mondo», I 10 30) della beffa ordita con la complicità della vecchia balia; cosa che fa ridere l'ignaro Mario, ma non Silvia, la quale, consapevole di quanto quello scherzo le sia costato, dichiara il proprio dissenso (I 10 31) e, senza aggiungere altro, saggiamente si dispone a tacere per sempre sull'accaduto. Con il suo silenzio e con la sua successiva continenza e fedeltà al marito Silvia garantisce la continuità e stabilità della sua unione coniugale, con epilogo lieto della novella. In tal

¹⁹ Particolare non irrilevante, mediante il quale la scelta del silenzio si connette a ragioni altruistiche – la preoccupazione per il proprio sposo – e non a una vile accondiscendenza. Al modello dell'eroina tragica che ricorre al suicidio per lavare l'ingiuria subita, si oppone un altro modello di "eroismo" femminile, meno eclatante, ma più compatibile con le norme civili correnti e con il mantenimento della stabilità familiare e sociale. Anche in questo caso la questione va seguita attraverso il dibattito tra i narratori nel contesto intradiegetico; rinvio l'approfondimento di questo tema a un lavoro futuro. È attualmente in preparazione, peraltro, il seguente saggio: I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Le figure femminili nella narrativa e nella drammaturgia giraldiana*.

modo è ribaltato non solo il modulo tragico di Lucrezia romana, ma anche quello comico della boccacciana Catella, la quale, una volta riconosciuti i baci dell'amante «più saporiti [...] che quegli del marito», continua indisturbata a “godere” del suo amore senza alcuna negativa ricaduta etico-sociale (*Decameron*, III 6 50)²⁰.

Nell'epilogo della novella giraldiana il commento del narratore (I 10 32-33) intende orientare l'uditorio verso una positiva considerazione della risoluzione di Silvia, prudente (nel tacere) e ferma nel respingere le ulteriori sollecitazioni del suo amante. Il che fa trasparire in controluce le potenziali conseguenze (scandalo e morte dei protagonisti) di una condotta opposta. Tuttavia, secondo una consueta tecnica, dopo la fine della narrazione si sviluppa un dibattito che lascia spazio a una non univoca interpretazione della vicenda (I concl. 1-7). Da un lato i giovani uomini ridono, seguendo il filo “comico” del racconto ed esaltando l'astuzia di Silla (I concl. 1); sul fronte opposto le donne, e tra loro Fulvia (la più vivace del gruppo), criticano la gentildonna per aver contaminato la santità del matrimonio con un “diabolico” scherzo (I concl. 2) e immaginano l'epilogo infelice che la vicenda avrebbe potuto avere qualora l'inganno si fosse svelato (I concl. 3-5). Fulvia, tra l'altro, prendendo spunto dall'*exemplum* della moglie di Candaule e di Gige (Erodoto, I 8-12) prospetta un'ulteriore possibilità, ovvero l'accoglimento, da parte della protagonista

²⁰ Il tema della novella boccacciana di Ricciardo e Catella (*Decameron*, III 6) è peraltro ripreso da Giraldi in *Ecatommitti*, IV 4, altro esempio di un materiale comico convertito in tragico (si veda la didascalia iniziale: «Un servo s'innamora della moglie del suo signore e, per venire a fine del suo amore, essendo ella del marito gelosa, le dà ad intendere ch'egli è per giacersi con un'altra giovane e con tal froda di lei si gode. La donna, avvedutasi dello inganno, si vendica dell'oltraggio, ed ella lava la ingiuria ricevuta col suo sangue, dandosi morte»). Per una rapida analisi di questa novella: VILLARI, *Le eroine “tragiche” delle novelle giraldiane*, pp. 215-16.

violata, dello stupratore come proprio marito (I concl. 4). Soluzione problematica, messa subito in discussione da una riflessione non banale sul valore del consenso coniugale, sulla scorta dell'assunto che «matrimonium non facit coitus, sed voluntas»²¹:

Non è il congiungimento de' corpi che faccia il matrimonio, Fulvia, se nol sapete, ma il consentimento dell'uomo e della donna (I concl. 5).

La replica successiva di Fulvia (I concl. 6) lascia tuttavia aperto il problema, evidenziando il divario tra un principio teorico e i risvolti etici ed emozionali di una vicenda esemplare²².

Il richiamo all'importanza della *voluntas* dei nubendi è tuttavia denso di significato, in un contesto storico in cui i matrimoni "imposti" per ragioni familiari o dinastiche costituivano una normale consuetudine, producendo, per effetto contrario, il vasto e incontrollabile fenomeno sociale delle nozze "clandestine". Tali costumi (destinati a trovare una regolamentazione con il Concilio di Trento, con il decreto *Tametsi* del 1563)²³,

²¹ Cfr. Giovanni Crisostomo, *Super Mattheum*, 19; Tommaso d'Aquino, *Catena aurea in quatuor evangelia. Expositio in Mattheum*, 19 2.

²² Il tema della condotta di una donna che, come Silvia, si trovi ad essere divisa tra due uomini, è oggetto anche di una nota critica (affidata al ms. ferrarese Classe I 406) relativa alla Doralice ariostesca: si legge in GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2018, p. 79. Per un confronto tra la vicenda di Silvia e quella di Doralice e per le relative riflessioni giralddiane, rinvio al contributo di Marco Dorigatti edito in questo stesso fascicolo: M. DORIGATTI, *Giovan Battista Giralddi Cinthio e l'Ariosto a stampa*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 345-87: 379-81.

²³ Per una riflessione sul modo in cui Giralddi descrive nelle novelle i matrimoni: R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommiti» del Giralddi*, in *Studi di Letteratura Italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Bari, Laterza, 2006, pp. 553-75.

sono peraltro ampiamente rappresentati negli *Ecatommiti*, lasciando viva e aperta la questione critica della datazione delle novelle e della loro possibile stratificazione redazionale.

Ciò che qui preme evidenziare è quell'attitudine a una osservazione oggettiva dei fatti per coglierne le molteplici sfumature. Comico e tragico, come questa novella dimostra in modo assai singolare, appaiono le due facce della stessa realtà.

SUSANNA VILLARI

Appendice

DECA I NOVELLA X

[1] *Silla ama Silvia, ella lo sdegnà. È maritata a Mario, e Silla, per piacevole accidente, in vece dello sposo la prima notte con lei si giace ed ella, credendolo lo sposo, se ne gode. Poscia, avvedutasi dello inganno, come saggia se ne sta cheta e passa il rimanente della vita col marito, onestissimamente.*

[2] Io non vi potrei pienamente dire quante furono le lodi che diedero le donne, e gli uomini parimente, al marchese e quanto spiacesse l'avarizia di Filargiro a tutti loro. [3] E Flavio, cui toccava l'ultimo luogo di ragionare, disse:

– Per molti altri essempli ho veduto che l'avarizia è la madre di tutti i mali e che l'avarò, ove entra lo interesse di un picciolo, non cura né fede, né sé medesimo, per farne guadagno, e mancherebbe in ciò non pure a' signori del mondo, ma al Creatore dell'universo, qualunque volta egli pensasse ch'utile gliene dovesse venire. Al quale peccato, oltre la eterna dannazione che gli è destinata nell'altra vita, dà ancora Iddio, in questa, gravissima pena. Però che lascia che tanto negli animi avari possa la cupidigia, che quello ch'essi rubano a tutti gli altri, il tolgono anco a sé stessi, onde nella istessa abbondanza rimangono più poveri d'ogni mendico²⁴. [4] Ma lasciando questi tali nella loro miseria, vi voglio narrare un piacevole avvenimento per lo quale uno amante godé della donna amata, quando egli quasi in tutto ne era fuori di speranza.

²⁴ L'introduzione della novella (1-4) accoglie il commento al racconto precedente, sul tema dell'avarizia (I 9).

[5] Nella nostra città fu già un giovane che Silla si chiamava, il quale era, fuori di ogni credenza, innamorato di una gentilissima donzella nominata Silvia. Ma quantunque fosse di lei maravigliosamente acceso, nondimeno non aveva egli mai potuto indurre la giovane ad amarlo, come colei che di un altro, che Mario aveva nome, era ardentissimamente innamorata e bramava per marito averlo; al quale finalmente ella fu maritata dal padre. [6] Di ciò rimase sí mal contento Silla, che non bramava altro che la morte. Laonde, venuto in disperazione di sé medesimo, si deliberò che, s'egli non potea goder di Silvia, anco Mario non ne godesse.

[7] Devendosi adunque celebrare le nozze fuori di Roma, ad una vigna di uno de' nostri gentiluomini, Silla, che del luogo avea piena notizia, mentre tutta la casa era in festa nella sala ove erano le donne cogli uomini in ballo, se n'entrò nella vigna che niuno il vide e andò alla camera che in disparte era, nella quale egli sapea che si doveano congiungere gli sposi; e sotto il letto, col coltello nudo, si nascose, con mal talento e con animo di uccider Mario, tosto ch'egli fosse per coricarsi a canto a Silvia, e poscia godersi egli di lei, sicuro che per strepito che si facesse, alcuno della casa non fosse per sentir nulla, per essere quella stanza dalle altre molto lontana e devendo essere soli in essa amendue gli sposi, e goduto ch'egli n'avesse, di subito darsi morte, pensandosi di deversi morir contento, poi che il frutto del suo amore avesse colto. Così trae di sé gli uomini l'amore disordinato, così gli induce a cose abominevoli e ree! [8] Ma, o che la buona fortuna per minor male, o le disposizioni fatali così ordinassero, avvenne che Silla, senza dare effetto a così crudele e scelerato pensiero, ebbe da Silvia ciò ch'egli piú da lei desiderava. [9] Però che, celebrate le nozze con uno onorevole convito, essendo l'ora già tarda, fu data la cura alla gentildonna, donna di quella casa, che tutta festevole era, di porre la sposa nel letto e poscia di lasciarvi andare lo sposo.

[10] La gentildonna, che del giovane si volea pigliare alquanto di piacevole giuoco, fe' trattenere Silvia ad alcune sue donne in grato ragionamento e, presa una sua balia, che molto vecchia era, ma vie piú aitante che all'età sua non si conveniva, la condusse alla camera che per gli sposi apparecchiata era, ed entratavi dentro, non pensando che ivi alcuno fosse che la potesse udire, le ordinò tutto quello ch'ella volea che si facesse perché ne seguisse il giuoco ch'ella avea disegnato di pigliarsi di Mario. [11] Silla, che sotto il letto era, tutto quello intese che alla balia ordinò la gentildonna e ad attendere si die' ciò che avenir ne dovesse.

[12] Entrò la vecchia nel letto, e fu condotto il giovane alla stanza, il quale, credendosi di avere a godere della sua amata sposa, si pose a canto alla vecchia. Ella, postesi le mani sul petto perché al toccare delle poppe non si avedesse il giovane dello inganno, si mostrava tutta vergognosa e timida, come se la sposa fosse stata. [13] Mario, che già era apparecchiato alla battaglia e avea l'arme in mano, cercò di cacciarsi sotto la nimica e di ferirla gagliardamente; la balia, mostrandosi ritrosa e molto paurosa del colpo al quale era già apparecchiato Mario, se ne uscì fuori del letto e, aperto l'uscio che nella vigna entrava, si mise a correre per essa, e il giovane a seguirla per l'oscuro della notte, dicendo: «Chi fuggi tu, vita mia? Non sai tu ch'io sono il tuo Mario? Non sai tu che sei l'anima mia? A che non mi lasci tu cogliere quel frutto dell'amor mio che tanto tempo ho desiderato di cogliere e che tu tante volte hai promesso di darmi, qualunque volta tuo marito fossi? Deh, non mi ti mostrar tanto acerba, che tu da me come da nimico tuo ti fugga, deh, fermati ti prego e piú non mi straziare. Abbiamo desiderato di essere marito e moglie insieme, e ora ch'è giunto quel giorno che tanto tempo bramato abbiamo, mi fuggi, ove abbracciar mi devresti e pigliarti piacere di me e lasciare che di te altresí lo mi pigliassi?».

[14] La balia, mostrando di non volergli acconsentire, come sorda si fosse stata, fingeva di non udire preghiera ch'egli le porgesse e fuggendosene tuttavia e scacciandolo quanto piú poteva, or dietro uno arbore or dietro a un altro si nascondeva e molto giuoco si prendeva del giovane, il quale per lo buio non potea conoscere qual fosse colei ch'egli seguiva e, non sappiandone altro, la credea Silvia. [15] La gentildonna, tosto che fu uscita la balia del letto, vi fe' condurre la sposa acciò che, al ritorno suo, Mario la vi ritrovasse. Ed essendosi poscia ella andata ad una finestra che sulla vigna guatava, si pigliava incredibile piacere, udendo Mario cosí lusingare quella vecchia, la quale, se l'avesse potuta vedere, gli avrebbe messa paura, come s'ella una fantasima fosse stata.

[16] Silla, che sotto il letto ascoso si era e avea sentito venire la sua amata nel letto, fu pieno di molta allegrezza, parendogli che vie meglio avesse provveduto Amore a' suoi desiderii ch'egli seco divisato non aveva, e subito che furono uscite della stanza ed ebbero chiuso l'uscio le donne che la donzella a letto condotta aveano, egli a lato a lei si coricò e, senza dir parola, pieno di ardentissimo desiderio, colse il desiderato frutto dell'amor suo. E tanto si stette con esso lei, quanto si pigliò giuoco la vecchia di Mario; il che fu poco meno che il mezzo della notte. [17] Poi che parve alla balia di aver dato, col fuggire il giovane, tanto spasso alla gentildonna quanto le parve bastare, gli si deleguò ad un tratto degli occhi ed entrata nella camera, alla finestra della quale era la gentildonna, chiuse l'uscio e di fuore serrò il giovane, e risero tanto ambedue le donne che all'una e all'altra doleano le mascelle.

[18] Mario, che fermamente credea che quella la sposa fosse stata ch'egli seguito avea, se n'andò all'uscio della stanza nella quale era entrata la balia e picchiò, e incontamente la gentildonna gli fece aprire e, fingendo di non saper quello che avvenuto era, gli chiese che ciò si volesse dire. [19] Ed egli «Io mi credo», disse, «che Silvia abbia creduto ch'io la volessi uc-

cidere col giungermi con lei, perché, tosto che le mi sono appressato, ella se n'è da me, come da nemico, fuggita e ha buona pezza che mi s'è fatta seguir tanto per la vigna, che ne son quasi stracco, e quando ho pensato di averla entro le braccia, mi si è tolta dinanzi e qui entro se n'è venuta. Pregovi a levarle questa ruvidezza, sí che sia contenta che la mi goda. [20] La gentildonna, ridendo, disse: «Non è maraviglia se le polzelle a questi assalti, temendo che male lor debba avvenire, così al primo tratto schife se ne mostrano. Io ancora ne' primi congiungimenti del mio marito tale mi mostrai, quale questa giovane ora a voi mostrata si è. Ma non dubitate che verrà ben tempo che, ove ora vi ha fuggito, tanto vi seguirà che forse le gambe tanto non vi basteranno al corso. Quanto a quello che ora a fare ci avanza, lasciate la cura a me che la vi ammollirò e le mostrerò quello che fare ella si debba per compiacervi».

[21] Doppo queste parole, finse di volersi andare alla giovane e disporla che gli consentisse senza contrasto. E con questa fizione mandò una delle sue donne alla camera della giovane, la quale, senza aprir l'uscio, il picchiò e disse: «Silvia, lo sposo viene, siategli cortese».

[22] La giovane, che con Silla sino allora si era trastullata e ancora gli era nelle braccia, credendosi di essere col suo marito, a quella voce rimase come attonita e rivoltasi verso Silla, «Dunque», disse, «non sete voi Mario? Misera me, come sono io mal trattata in questa casa!». «Sono io il vostro Silla», soggiunse egli, «al quale Amore ha aperta la via di godermi il frutto delle molte fatiche e de' lunghi e gravi affanni che così lungo spazio di tempo ho io sofferti mentre vi ho amata».

[23] La giovane, ciò intendendo, volle gridare e mettere a romore la casa. Ma egli, ponendole la mano alla bocca, le chiuse la voce e con gentil maniera le disse: «Silvia, altri che voi e io non sa che io qui sia venuto e, se vi tacete, sarà passata la cosa di modo che soli noi la ci sapremo, senza pregiudi-

cio alcuno dell'onore vostro e, insieme con l'onore, la vita. E io, se non vi tacete, colle mie mani in questa stanza mi darò morte; il che farà che, oltre che voi farete divenire micidiale di sé medesimo uno che vi ama più dell'anima sua, darete materia a tutta Roma di dir di voi quello che a ciascuno più piacerà. Però vi prego, anima mia, che ad oltraggio non vi arrechiate quello che, spinto da amoroso desío, ho fatto istanotte con voi, ma tutto lo imputiate al molto amore che viva mi vi ha scolpita nel core».

[24] A queste parole si die' la giovane a piangere e disse: «Cosí adunque avrà Mario il fiore dell'onore mio? Cosí si giungerà egli a me come a polzella? Deh, Silla, poi che nelle vostre braccia è rimasto morto quell'onore che io vivo ho sempre cercato di dare a Mario, datime quel coltello con che voi dite di volervi uccidere s'io grido, che con esso mi estinguerò cosí la vita, come il mio onore estinto in questo letto si rimane, e voi del vostro inganno, avendo di me goduto, vi rimarrete contento».

[25] Mentre che Silvia cosí diceva, ecco che ambidue sentono che Mario viene. Laonde Silla, veggendo che con preghi e con lusinghe non avea potuto racchetare la giovane, pensossi di farla tacere colle minacce e disse: «Pocchia che contentare non vi volete che io di voi contentato mi sia, tosto che Mario avrà messo piede in questa camera gli darò morte, lasciando che sia di me e di voi quello che più piacerà al Cielo».

[26] Silvia, che troppo bene sapea quanto fosse feroce Silla, tenne certo che egli cosí appunto farebbe come avea detto. Onde, non volendo porre a rischio la vita di colui, cui ella avea più caro che sé medesima, «Deh », disse, «rattenetevi, Silla, che io, pocchia che cosí vuole la sorte mia, ratterrò le grida e asciugherò il pianto, e queta mi rimarrò».

[27] A queste parole, si pose egli sotto il letto onde se n'era uscito, e Silvia, quantunque fosse sopramodo dolente, attese lo sposo, il quale di presente a lei si venne e a lato le si pose; e

ricercandola egli per quale cagione si fosse da lui fuggita, non sappiendo la giovane che dirsi, muta si stette, maravigliandosi di ciò ch'egli le raccontava.

[28] Mario, pensandosi che quel silenzio da vergogna procedesse, si mise a trastullarsi con lei; la quale, avendo già apparato dall'amante quel che far si dee ne' primi assalti d'amore, gli die' vie maggior trastullo che all'amante fatto non aveva. E così Silvia, che si credeva dovere essere quella notte con un marito, si ritrovò con due!

[29] Silla, che sotto il letto era e si sentiva fare la festa sul capo, udendo gli sposi scherzare insieme, si moriva di ambascia, e appena si poté rimanere di non uccider Mario. Ma sappiendo di essersi di modo portato con Silvia, che sperava che, come quella notte era stata la prima che con lei congiunto si era, ella non dovesse essere l'ultima, tratto da questa speranza, temperò l'ambascia insieme e il furore; e quando sentí gli sposi adormentati, tutto cheto, dalla camera uscendosi, entrò nella vigna e così tacitamente ne uscì, ch'alcuno nol vide.

[30] La gentildonna, la mattina, essendo ambidue gli sposi insieme, con le maggiori risa del mondo, raccontò loro ciò ch'ella, col mezzo della vecchia balia, fatto aveva e quanto piacere si avea preso coll'aver veduto Mario porgerle preghi per arrestarla e ridurla alle sue voglie; il che udendo lo sposo, recatosi quel giuoco a giuoco, con lei ne rise. [31] Ma Silvia, che sapea a che per lei quella beffa riuscita era, non pure non rise, ma disse: «Madonna, se voi la sposa vi foste stata, non so quanto piaciuto vi fosse ch'altri di voi si avesse preso simil giuoco; io per me molto contenta non ne sono rimasa». E tacendo, poscia seco comprese onde fosse avvenuto che a quello di che Mario quella notte domandata la avea non seppe dar risposta. E vide che quindi avea avuto l'agio Silla di essersi con lei; e le parve che il pensiero della gentildonna ad altro fine fosse riuscito ch'ella ordinato non avea. [32] Ma, come saggia, sempre si tacque e tanta fu la sua continenza che, ancora

che Silla la sollecitasse e usasse ogni ingegno per essere altra volta con lei, insino ch'ella visse non volle piú mai volgere uno sguardo verso lui, standosi col marito con quella fede legata colla quale debbono stare congiunte tutte le oneste donne co' loro mariti. [33] La qual cosa, quantunque fosse grave a Silla, non poté egli nondimeno non lodar molto il fermo proposito dell'onestissima giovane –.

[CONCLUSIONE]

[1] La novella di Flavio fu ascoltata da tutti i giovani con tante risa, quando intesero il giuoco ch'avenuto era dello sposo e della vecchia, che ancora che ne fosse venuto il fine, non poteano restarsi di ridere e fu tenuto da loro molto avventurato Silla, poscia che sí felicemente gli eraavenuto di potersi godere della sua amata. [2] Ma le giovani, alle quali era molto spiaciuto che cosí fosse stata violata Silvia, dolse incredibilmente che il fiore della sua onestà fosse stato colto da altri che da colui col quale ella devea vivere tutti gli anni suoi. E biasimò Fulvia la gentildonna che a fare simil giuoco si fosse data, dicendo che ne' matrimoni, che cosa santa sono, non si devrebbero traporre cosí fatti scherzi, i quali sono spesse volte proposti dal nemico dell'umana generazione, perché a vergogna della religione nascano gran scandali. [3] E soggiunse: – Oltre lo scandolo di che ci ha ragionato Flavio, se la sinistra fortuna avesse voluto che o Mario avesse ritrovato Silvia con Silla o ch'ella fosse suta cosí male accorta ch'avesse dato qualche segno ch'altri si fosse stato con lei prima del marito, di quanti mali sarebbe stato cagione il giuoco di quella gentildonna? Però torno a dire che egli è ben fatto non traporre vani scherzi nelle cose tanto importanti. [4] Vero è bene che, se io fossi stata Silvia e la sorte mi avesse a tal termine ridotta, avrei voluto esser moglie di Silla, quantunque prima amato non l'avessi, acciò che altro uomo che mio marito non si avesse mai potuto dar vanto di essersi stato con esso meco.

– [5] E come avreste voi ciò potuto far, Fulvia – dimandò Aulo – se già si era celebrato il matrimonio tra Silvia e Mario? Non è il congiungimento de' corpi che faccia il matrimonio, Fulvia, se nol sapete, ma il consentimento dell'uomo e della donna. Or ditemi, di grazia, come si avrebbe potuto far ciò che voi dite senza scandali e forse morti crudeli? E per questa cagione mi parve che Silvia in ciò, poscia ch'altro fare non ne potea, molto prudentemente si reggesse.

– [6] Confessovi, Aulo – soggiunse Fulvia –, che questa prudenza non sarebbe stata in me, fossene egli avvenuto che che avesse voluto la sorte. E se la moglie di Candaulo, re de' Lidi, fe' (come mi ricordo aver letto) dar morte al marito perché a Gige, suo famigliare, sol l'avea fatta veder nuda, e poscia prese Gige per marito, perché altr'uomo non si potesse mai dar vanto di averla veduta nuda che suo marito non fosse, quanto piú devesse volere onesta donna che un uomo solo si fosse con lei congiunto? –

[7] Voleva Aulo replicare, ma essendo la nave già pervenuta a Piombino, fu messo fine al viaggio e al ragionamento di quel giorno; onde tutti allegramente se ne uscirono di nave, ove furono da quelli del luogo, che prima erano stati avisati, orrevolmente accolti. [...]

IL ROVESCIAMENTO DEL COMICO IN TRAGEDIA

Il saggio mette a fuoco un aspetto particolare della narrativa giraldiana, ovvero l'attitudine al riuso in chiave edificante degli elementi comici della tradizione novellistica. Alla combinazione dei registri, tragici e comici (come evidenziato in particolare dalla novella analizzata, *Ecatommiti* I 10), fa riscontro l'interpretazione non univoca della vicenda narrata, nel contesto di un vivace dibattito su tematiche etico-sociali che anima la "cornice" della raccolta.

This paper focuses on a particular aspect of Giraldi's narrative, namely its tendency to re-use comic elements from the novella tradition in an edifying light. The combination of tragic and comic registers (as evidenced in particular by the analysed novella, *Ecatommiti* I 10) matches the non-univocal interpretation of the narrated events in the context of a vivid debate on ethical and social issues that permeates the "cornice" of the collection.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.295-319



ANNO
V
2019

ISSN 2421-4191
DOI: 10.6092/2421-4191/2019.5.321-344

CARLA MOLINARI

GIRALDI ANNOTATORE DELL'ORLANDO FURIOSO

Fra le opere in volgare, manoscritte e postillate, di Giovan Battista Giraldi Cinthio, presenti nella Biblioteca Ariostea di Ferrara, tre sono quelle, pervenute per lo più in forma frammentaria o incompiuta, che documentano la sua attività di annotatore dell'*Orlando furioso*: si tratta dei codici Classe I 90, Classe I 377 (unità codicologica 6) e Classe I 406 (unità codicologica 2).

Il primo, come è noto, consiste in un esemplare della *princeps* dei *Discorsi* (Venezia, Giolito, 1554), postillato e interfoliato dall'autore, e nell'idiografo della *Lettera* sulle satire, da lui riuniti in vista di un'edizione, mai realizzata, che avrebbe dovuto comprendere lo scritto inedito¹. In questo

¹ Lo si evince dalla missiva autografa a Vincenzo Troni che precede la cinquecentina, vergata e sottoscritta il 20 luglio 1567, con cui Giraldi accompagnava il dono dei tre discorsi al gentiluomo torinese, desideroso di avere presso di sé ciò che il ferrarese aveva «scritto intorno al comporre de' romanzi, delle satire, delle comedie et delle tragedie» (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, p. XCII). Cfr. anche GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 32: «La nuova sistemazione dell'edizione si deve allo stesso Giraldi: ad essa l'autore allegò una lettera autografa indirizzata a Vincenzo Troni [...] e a conclusione del libro aggiunse 22 fogli (l'ultimo dei quali bianco) con la *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le*

caso ovviamente l'incompiutezza pertiene solo a una parte del codice (le aggiunte autografe e le postille marginali al testo stampato dei *Discorsi*) e al proposito (pur espresso in base a un progetto ben articolato e parzialmente eseguito) di pubblicare una seconda edizione dei *Discorsi* riveduta e accresciuta, non solo dalla giunta della *Lettera* sulle satire. Nel caso delle due unità codicologiche del Classe I 377 e Classe I 406 l'incompiutezza riguarda invece l'intero documento e (almeno per la seconda unità) può dirsi determinata dal modo accidentalmente frammentario in cui esse sono pervenute: quattro carte (46r-49v) del Classe I 377 per le annotazioni autografe ad alcuni versi del primo canto dell'*Orlando furioso* (un duerno tutto occupato dalla scrittura, distribuita in modo quasi uniforme nelle sue otto facciate); dieci carte (171r-180v) del Classe I 406 per le *Note critiche al Furioso* (giusta l'intitolazione apografa posta in testa al codice)² che toccano i primi trentacinque canti del poema (un quinterno, anch'esso scritto fino all'ultimo rigo utile dell'ultima facciata). Sono rimasti insomma due fascicoli interi: ciò che mi ha indotto a ipotizzare, con altri elementi, non trattarsi degli unici riempiti da Giraldi con le sue osservazioni ariostesche³.

satire atte alla scena. Questa complessiva fatica del Giraldi era certamente finalizzata ad una nuova edizione dell'opera».

² Sono chiamate così nella scritta posta a c. 2r sotto il titolo del Classe I 406 (CINTIO GIRALDI | *Canti dell'Ercole Autografi molti stampati | E alcuni Inediti*), vergata con tratto più minuto e inchiostro più chiaro.

³ A proposito del duerno, sul margine inferiore della prima facciata (c. 46r) si legge la segnatura *A.*, individuante il fascicolo come primo di una serie; mentre l'ultima facciata (c. 49v) reca, sotto il rigo finale, il richiamo (sul margine inferiore della carta, come nel verso delle tre precedenti di cui si compone il frammento) alla prima parola della carta seguente, parte di un nuovo fascicolo (*B.*), della cui esistenza, insieme al suo attacco (*diede*), si può pensare di avere la prova materiale. Quanto al quintero, la constatazione che in esso si registrino note (più o meno numerose) a tutti i canti del *Furioso* (dal primo al trentacinquesimo), senza

Se finora gli studiosi dell'Ariosto di Giraldi si sono potuti giovare soltanto (e non era poco) dell'edizione del Classe I 90 procurata nel 2002 da Susanna Villari, oggi quell'imprescindibile lavoro si vede finalmente raggiunto e, si potrebbe dire, quasi integrato dall'edizione delle *Note critiche* giraldiane dei due frammenti autografi sopra menzionati, frutto delle recenti fatiche filologiche di Marco Dorigatti e mie: giacché queste due ultime incompiute, per così dire, sono risultate prodotte dalla stessa reazione alla spregiudicata e ambiziosa iniziativa valgrisiana (l'edizione del *Furioso* procurata da Girolamo Ruscelli nel 1556) che, secondo gli acuti rilievi della Villari, aveva urtato la sensibilità di Giraldi, «sollecitandolo a manifestare il proprio dissenso»⁴ in aggiunte estese (oltre i termini di una revisione stilistica e formale), consegnate al postillato Classe I 90 (si può credere) nel medesimo turno di tempo. Una correlazione e una contiguità che difatti hanno trovato evidenza e conferma nel ricorso da parte dell'autore allo stesso bacino di esempi e di argomenti, sia nelle annotazioni critiche sul *Furioso*, sia nelle postille autografe alla copia dei *Discorsi*, come ho potuto mostrare nell'introdurre l'edizione delle *Note critiche*.

La Valgrisi del 1556 in 4°, già nelle indagini preliminari di Marco Dorigatti (suffragate da ulteriori risultanze dei lavori all'edizione), appare presa senza dubbio nell'uno e nell'altro scritto giraldiano come spunto o bersaglio delle proprie annotazioni⁵: cosa che ha comportato l'invalidazione della propo-

alcun salto, fa presumere che anche sugli undici seguenti Giraldi potesse aver preso appunti.

⁴ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. LXI.

⁵ Sulla datazione delle *Note critiche all'«Orlando furioso»* di entrambi i codici, giusta l'intitolazione complessiva che si è deciso di adottare, e sulla centralità dell'edizione ruscelliana rimando a M. DORIGATTI, *Note preliminari ai codici giraldiani Cl. I 377 e Cl. I 406 della BCAFè*, in *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani*. Per Carla Molinari, a cura di I. ROMERA PINTOR e

sta, pur ragionevolmente avanzata qualche tempo fa da Stefano Jossa⁶, di considerarle come appunti preparatori delle lezioni universitarie tenute da Giraldi allo Studio di Ferrara nei primi anni Quaranta, quando egli subentrò nella cattedra di eloquenza al maestro, Celio Calcagnini, morto nel 1541; ha comportato di conseguenza l'affrancamento di queste note dal puro movente didattico e dal ristretto ambito accademico.

Il che non esclude tuttavia che giusto in quell'ambito Giraldi avesse compiuto le sue prime, determinanti esperienze di attento lettore e annotatore del poema ariostesco, come si ricava dai due testi che rappresentano i suoi primi e più importanti pronunciamenti teorici su Ariosto, ossia la lettera a Giovan Battista Pigna del primo agosto 1548 e la lettera, anch'essa a Pigna, del 29 aprile 1549, pubblicata nel 1554 nella *princeps* giolitina col titolo di *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, ma (così com'era stata scritta) con dedica all'allievo e a lui rivolta⁷.

S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018, nella sua interezza; e ivi, p. 54, per l'«atto di militanza critica» che esse rivelano su una materia così «scottante e attuale».

⁶ S. JOSSA, *Ariosto o Boiardo? Giovan Battista Giraldi Cinzio critico dell'«Orlando furioso»*, in *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori. Atti del IV seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009)*, a cura di E. GARAVELLI, Helsinki, Université de Helsinki, 2011, pp. 45-71.

⁷ Si richiamano al riguardo le riflessioni di Irene Romera Pintor in un suo non lontano intervento: «Conviene destacar que la actividad prioritaria de Giraldi es la de ejercer su cátedra de filosofía primero y después de retórica (durante más de treinta años en Ferrara y posteriormente en Mondovì, Turín y Pavía [...]). Son casi cuarenta años de docencia, por lo que su obra es necesariamente producto de su profesión y de sus estudios grecolatinos. Mas sus doctrinas no son en absoluto meras repeticiones sino que las reelabora con un agudo sentido crítico aplicando una erudición filológica poco común» (I. ROMERA PINTOR, *El «docto Cinthio» en España*, in *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera*, a cura di J. L. CANET, M. HARO,

La missiva del '48 è, come si sa, una replica di Giraldi al più dotato dei suoi discepoli, alla richiesta che questi gli aveva inviato il 25 luglio da Lucca della sua «openione»⁸ sulle critiche mosse all'*Orlando furioso* dai «tanti morditori dell'Ariosto»⁹ incontrati nel suo viaggio in Toscana. Si tratta dunque di un documento privato, destinato a rimanere tale se le successive accuse di plagio rivolte da Pigna a Giraldi nell'atto di dar fuori *I Romanzi* non avessero indotto quest'ultimo a pubblicarlo in un opuscolo autodifensivo, edito (a quanto pare) da Francesco Marcolini nel 1554 e contenente il breve carteggio. Se letta dunque senza il senno di poi, per quello che era in effetti nell'agosto del '48, la lettera rappresenta, insieme alla proposta di Pigna, la versione scritta (in forma epistolare di botta e risposta) di un dialogo docente-discente che doveva essere già ben avviato sul tema, e svolto non solo forse nella sede ufficiale dello Studio e nel corso delle lezioni ivi impartite dall'uno e seguite dall'altro, ma anche (secondo una consuetudine invalsa) in qualche privata conversazione dedicata all'argomento. Del resto che l'insegnamento di cui Pigna si era potuto giovare derivasse, oltre che dalla replica di Giraldi alla sua lettera, da quanto egli gli aveva «insegnato in effetto ed in voce»¹⁰ si apprende dalla lettera del 28 marzo 1554 del maestro all'allievo, pubblicata a mo' di introduzione nell'opuscolo suddetto, in cui è infine rimessa al buonsenso dei «giudiziosi»¹¹ l'attribuzione a ciascuno dei due contendenti del proprio specifico ruolo, potendo essi ben giudicare «qual sia il discepolo e quale il maestro».

J. LONDON e B. SANSANO, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, pp. 349-66: 352 [2017: 2ª ed., pp. 363-80].

⁸ GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 225: lett. 46*.

⁹ Ivi, p. 224.

¹⁰ Ivi, pp. 262-63: lett. 67.

¹¹ Ivi, p. 263.

Quanto al *Discorso intorno al comporre de i Romanzxi*, nell'intenzione di Giraldi (a meno che non si voglia attribuirgli, con dietrologica ricostruzione, una calcolata, macchinosa e fraudolenta mossa preventiva) sarà stato la naturale prosecuzione della lettera teorica dell'anno precedente, frutto della promessa là formulata in chiusura («[...] fin ch'arò tempo di scrivere più largamente in questa materia»)¹² e del desiderio di raccogliere «in ordinato discorso quello che variamente in vari tempi intorno al comporre de' romanzi [...], et con lui [Pigna], et con gli altri [discepoli] haveva ragionato»¹³; ed era pensato esso stesso come un intervento tutt'altro che esaustivo, anzi passibile di ulteriore approfondimento: «[...] ritrovandomi havere altra volta più otio et più quiete d'animo c' hora non ho, con maggior diligenza compirò quello c' hora imperfetto rimanex»¹⁴. Ma certo l'averlo scritto, il *Discorso*, come un'altra, più ampia, «diretta allocuzione» a Pigna (per dirla con Giulio Ferroni)¹⁵, al più interessato e brillante degli allievi, suo seguace anche nell'imminente conseguimento della laurea in filosofia e medicina, oltre a significare che in origine esso era (al pari della prima lettera) un documento privato destinato al solo Pigna (che risulta difatti averlo tenuto a lungo presso di sé), avrà voluto rappresentare un richiamo esplicito alla propria esperienza di docente, dalla quale anche quella seconda lettera era scaturita.

¹² Ivi, p. 233: lett. 47.

¹³ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. 7 (dedica a Bonifacio Ruggeri).

¹⁴ GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre de i Romanzxi*, in ID., *Discorsi intorno al comporre*, p. 12.

¹⁵ G. FERRONI, *Il modello ariostesco come emblema ferrarese*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 483-502: 485.

Per Giraldi oltre tutto, non solo la stesura del *Discorso* era riconducibile al proprio magistero, sia pure da principio quasi esclusivamente orientato su Pigna («più assiduo di tutti gli altri, et più di tutti gli altri» osservatore e annotatore di «tutto quello che intorno alle cose poetiche [...] io gli diceva et gli insegnav»)16, ma la ragione stessa della sua pubblicazione veniva fatta consistere in un'esigenza didattica, di rendere cioè il testo di quella lettera-discorso disponibile dopo tanti anni anche agli altri discepoli:

[...] son stato pregato dagli altri giovani a fare questa mia fatica commune anco a loro; i quali, se bene havevano udite le medesime cose, non l'havevano però a memoria, come loro le si porrebbero, se le potessero anch'essi et leggere et considerare. Per la qual cosa io, che son sempre stato desideroso di giovare quanto più ho posuto, veggendo che con una istessa fatica poteva insieme far piacere a molti, mi son deliberato di mandar fuori questo mio discorso17.

Quest'informazione è contenuta nella dedicatoria a Bonifacio Ruggeri che nella giolittina accompagnava (giustificandone la pubblicazione) il *Discorso* sui romanzi. Il quale dal canto suo si manteneva anche a stampa aderente al proprio dettato originario e si presentava dunque fin dalle righe iniziali come l'impresa «grave et malagevole»18 che Giraldi aveva abbracciato per l'affetto singolare da lui nutrito per Pigna nel tempo del suo eccezionale discepolato e che aveva concepito come un dono esclusivo («mi goderò che rimanga appresso voi questo testimonio dell'amor mio»)19, addirittura più avanti

¹⁶ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. 6 (dedica a Bonifacio Ruggeri).

¹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ Ivi, p. 12.

chiamandolo «questo nostro libretto»²⁰, probabilmente per effetto del compiaciuto rispecchiamento di sé nel giovane promettente che veniva plasmando:

[...] io mi pregio più delle fatiche che io ho posto in voi, mentre sotto la mia mano sete stato, che di quelle che in qualunque altro discepolo mi ponessi giamai; che, anchora che molti ne siano riusciti singolari tra gli altri, non vi è però stato alcuno che, insieme con le discipline, habbia congiunti questi altri dilettevoli studii come havete fatto voi, il quale per le mie vestigia felicemente camminando, non tralasciando punto i maggiori studii, havete anco voluto mostrare la virtù del vostro ingegno in questi altri dilettevoli et soavi. Il che è stato cagione che via più caro di giorno in giorno mi siate stato, parendomi che più in voi che in niuno altro, il nome mio, già quasi invecchiato, ringiovenisca²¹.

All'interno del *Discorso* si coglie un altro cenno all'insegnamento ariostesco di Giraldi, alla sua peculiare modalità, rammentata a Pigna che ben doveva conoscerla («come già ne ho ragionato con voi»)²² e consistente nel proporre esempi di confronto redazionale, condotto stanza per stanza, tra il *Furioso* del 1516 e quello del 1532, per farne emergere «non pure la diversità, ma il meglio et il peggio», nonché di volta in volta «la cagione della varietà et della mutation di esse stanze», non sempre migliorativa nel transito dalla prima all'ultima edizione. Come infatti osservava Giraldi, «Ariosto [...], per servare le regole della lingua che apparvero doppo la prima editione del suo *Furioso*, talhora [...] ha egli mutato et molte volte con meno splendore del suo componimento». Questa lettura comparata, secondo quanto dichiarato nel *Discorso*, nel quale si offrivano solo pochi saggi, si era tradotta nel tempo in una quantità considerevole di appunti, con osservazioni re-

²⁰ Ivi, p. 195.

²¹ Ivi, p. 11.

²² Ivi, p. 152.

lative a «moltissimi luoghi», tanti e tali da poterne fare addirittura una raccolta. Va da sé che questo «libretto», pensato da Giraldi «a comune utile degli studiosi», ma non ancora realizzato neppure nel '54 per le sue «molte occupationi», se fosse uscito, sarebbe stato presentato anch'esso, non diversamente dal *Discorso* nella dedicatoria a Ruggeri, come il prodotto degli esempi di variazione redazionale illustrati a Pigna e agli allievi nei suoi corsi di retorica; e che, solo in forza del trattamento esclusivo per lungo tempo riservato al prediletto, del suo coinvolgimento nelle proprie ricerche, la messa in atto di questo proposito potesse contemplare anche l'alternativa di un passaggio di consegne a Pigna: «[...] forse altra volta, havendo più otio, porrò in esecuzione questo mio pensiero: o voi lo vi porrete, come meno occupato di me»²³.

Se dunque le pur plausibili ragioni di Jossa nell'ipotizzare una filiazione “didattica” per i due frammenti di note giraldiane al *Furioso* si sono infrante contro gli esiti inoppugnabili dell'esame critico-filologico di quelle carte condotto da Dorigatti, resta il dato interessante che neppure nel Classe I 377 Giraldi rinunciava a evocare la passata stagione di studi e scritti ariosteschi che aveva dato luogo al *Discorso intorno al comporre de i Romanzj* ravvisandola in quella del suo insegnamento, soprattutto devoluto al “caro” discepolo (così chiamava oramai con amara ironia Giovan Battista Pigna), e che lo facesse parlando di sé in terza persona, tanto gli premeva ribadire su quei fogli di appunti, altrimenti non riconoscibili come suoi, il proprio ruolo magistrale nei confronti di quello subordinato dell'allievo. Ecco cosa recitano le righe finali del duerno, che la perdita di almeno un altro fascicolo ha tra-

²³ GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi [...] intorno al comporre de i Romanzj, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 139.

sformato nelle ultime righe pervenute del frammento custodito tra gli *Opuscula* del Classe I 377:

Mostrò il Giraldi nel *Discorso* ove egli insegnò il modo di comporre romanzi a Messer Giovambattista Pigna, suo caro discepolo, la mutatione di questa stanza [*Fur.*, I 54] fatta nella seconda edizione; [...] ove mostrò ad esso suo discepolo et agli altri come questi incontri dell'una et dell'altra editione dell'Ariosto si potevano fare, et lasciò al suo discepolo la cura di essequire quel ch'egli gli haveva mostrato. Il qual poi, passando per le vestigia del maestro, a far ciò in alquanti luochi si diede²⁴.

Questa ferma rivendicazione si situa a un'altezza cronologica cruciale: giunge cioè dopo le gravi dichiarazioni di Pigna a carico del maestro nel '54 (e la replica di questo con l'opuscolo marcoliniano dello stesso anno) e dopo uscita nel '56 la stampa ruscelliana del *Furioso* dallo stesso editore de *I Romanzi*, quel Vincenzo Valgrisi che sappiamo agguerrito concorrente di Gabriel Giolito, celebre editore ariostesco, nonché dei *Discorsi* di Giraldi. Una stampa, la valgrisiana, che era oltre tutto tendenziosamente corredata da una serie di paratesti riproducenti ampie parti de *I Romanzi*: l'intero terzo libro, con i cento *Scontri* redazionali di Pigna, e una porzione del secondo, con la *Vita* di Ariosto tratta in compendio²⁵. Dopo

²⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»* (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAlFe), edizione critica a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2018, pp. 14, rr. 2-5 e p. 15, rr. 1-6.

²⁵ *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Alquale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luochi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili & necessarie.* Con privilegio, Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, nella bottega d'Erasmus, MDLVI. (in-4°): d'ora in poi RUSCELLI 1556. Sul significato della valgrisiana nel quadro dell'editoria cinquecentesca,

tutto ciò, le parole di Giraldi suonano pertanto nelle carte di questo documento, non destinato (nella forma in cui è pervenuto) alla pubblicazione, come una sincera e quasi commovente riaffermazione della sua primazia quale estensore di una teoria sul romanzo moderno e quale autore della prima lettura critica del *Furioso* impostata su un approccio in prevalenza retorico, nella modalità del tutto originale degli “incontri” tra A e C. Suonano anche come un’ulteriore e quasi pervicace dichiarazione della paternità intellettuale più volte espressa da Giraldi nei confronti del discepolo-figliuolo: l’una e l’altra contestategli da Pigna che, respinto il ruolo (ritenuto inadeguato alle sue mire ambiziose) dell’erede provetto, fedele seguace delle “vestigia” del suo precursore, non aveva esitato a smarcarsi sgarbatamente, attaccandolo con accuse infamanti.

Oltre tutto, come ha dimostrato Dorigatti nella sua Introduzione all’edizione delle *Note critiche*, Pigna non aveva dato prova di avere appreso o applicato molto bene la lezione del maestro; e può darsi che Giraldi concepisse questa raccolta di annotazioni del Classe I 377 nella forma comparativa che la caratterizza (“incontri” tra stanze e versi del primo canto di *Furioso* ’16 e ’32), non solo perché ancora gravitante, come ho supposto, nell’orbita del *Discorso* (del resto esso stesso oggetto di revisione in quel tempo) e forse persino dei vecchi raffronti annotati e illustrati anni addietro agli allievi, ma anche in replica polemica all’edizione Ruscelli del ’56, schierata al fianco di Pigna con i cento *Scontri* ivi appunto ospitati: avrà insomma il maestro scelto la forma del confronto redazionale, per insegnare una volta di più all’allievo come gli “scontri” andassero fatti.

rinvio senz’altro a un contributo di questi atti: M. DORIGATTI, *Giovan Battista Giraldi Cinthio e l’Ariosto a stampa*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 345-87.

Ma anche a prescindere dalla scelta di campo a favore di Pigna, l'ambiziosa edizione del *Furioso* procurata da Girolamo Ruscelli si mostrava implicitamente ostile a Giraldi, opponendosi alle sue dichiarazioni nelle pagine del *Discorso* sulle cure riservate da Ariosto all'ultima edizione, e contrastava con i suoi profondi convincimenti sul rispetto della volontà autoriale: Ruscelli infatti fondava le correzioni temerarie ivi apportate, pur non sistematicamente, al testo ariostesco (arbitrarii interventi grammaticali e ortografici, mutamenti di lezione e inserti talora fantasiosi nelle note di commento) sul preteso ritrovamento di un esemplare di C (messogli a disposizione da Galasso Ariosto nel 1543), postillato (a suo dire), per una nuova edizione, dal poeta stesso, che dunque, contrariamente a quanto sostenuto da Giraldi, avrebbe avuto tempo ed energie sufficienti per predisporlo prima della morte. Le due più ampie aggiunte al *Discorso* eseguite nel Classe I 90 attestano la sdegnata reazione alle false dichiarazioni di Ruscelli, percepite come un modo per dare «auttorità a' suoi capricci et acquistar lor fede», e come tali impugnate da Giraldi, coinvolto di persona giust'appunto quale «famigliare di stretta conversatione» del poeta, come si era orgogliosamente dichiarato.

Del resto che Giraldi si sentisse di nuovo sotto attacco dopo l'uscita della Valgrisi, e la disputa con Pigna fosse tornata d'attualità, è provato dal fatto che l'opuscoletto epistolare autodifensivo pubblicato nel 1554 per rintuzzare le accuse dell'allievo venisse riproposto a stampa nel 1556: dato finora trascurato, per quel che sembra, dalla critica giraldiana, ma richiamato nelle annotazioni del Classe I 406, con l'accenno alle lettere, «uscite in nome di Antonio Possevini»²⁶, accompagnate dai relativi attestati d'autenticità: ossia, come ho potuto accertare, presenti in coda all'edizione dei *Discorsi* del gesuita mantovano: il secondo dei due (*La espositione de i versi*

²⁶ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 53 rr. 4-5.

co i quali *Orbecche Tragedia* [...] parla a chi legge) era già uno scritto in difesa di Giraldi²⁷, noto (questo sì) agli studiosi per il sapiente utilizzo che dell'*Esposizione* seppe fare Renzo Cremante nella sua edizione commentata della tragedia²⁸.

Se dunque i due frammenti autografi di annotazioni al *Furioso* soli pervenuti appartengono alla temperie suddetta e pertanto si legano, quanto al movente, alle postille annotate

²⁷ Si tratta dei *Due discorsi di M. Antonio Possevino Mantovano, l'uno in Difesa di M. Gio. Bat. suo fratello, dove si discorre intorno all'Honore e al Duello, l'altro in Difesa di Gio. Battista Giraldi, dove si trattano alcune cose per iscriver Tragedie*, Roma 1556. L'esemplare di questa rara edizione custodito a Ferrara, nella Biblioteca Comunale Ariostea (M. 702. 2), già appartenuto a Barotti come testimonia il timbro, è mutilo dell'intero primo discorso. Nella pagina n. n., contenente il colophon (DI ROMA MDLVI) e *Il Registro* dei fascicoli, si legge in alto l'avvertenza: «Gli originali, & gli autentichi delle lettere & delle attestazioni si produrranno di man propria di coloro che scritti le hanno ovunque serà bisogno». Le attestazioni sono quelle «degli honorati gentilhuomini», menzionate nell'autografo come fedegne (Classe I 406, p. 53, rr. 5-6: cfr. ivi, nota 286). A c. 83^v precede il testo della lettera di Pigna, «ove egli chiede al Sig. Giraldi la ragione della Poesia dell'Ariosto, & insieme il modo di difenderlo dalle opposizioni», l'avviso che «l'autentico della [...] lettera di man del Pigna è in Ferrara appresso publico notaio, colla Fede di quattro honorati gentilhuomini, ch'ella è di sua mano, & qualunque huomo vorrà la potrà leggere, & vedere a voglia sua».

²⁸ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 259-432; *La tragedia a chi legge*, ivi, pp. 433-48. Il frontespizio della rara stampa di Possevino, citato per esteso da Cremante, non menziona il carteggio contenuto nelle cc. 82^v-90^v e questo sarà il motivo per cui la ristampa delle tre lettere, a differenza dell'opuscoletto veneziano del 1554, non è segnalata né tra *Le fonti* in GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, pp. 29-53, né tra le cinquecentine di opere giraldiane (M. RINALDI, *Le opere a stampa di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, 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 Ariostea*, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Pavia, Ibis, 2004, pp. 33-62).

da Giraldi sui margini e sulle carte aggiunte del Classe I 90, non stupisce che queste ultime risultino a loro volta utili nel fornire indicazioni su un progetto ariostesco di Giraldi ai cui lavori preparatori le note critiche dei codici Classe I 377 e Classe I 406 potrebbero ascrivere. Nel tratto dell'ampia giunta del postillato dei *Discorsi*, che accoglie l'appassionata denuncia giraldiana delle arbitrarie varianti introdotte da Ruscelli con sfrontata presunzione nel testo del *Furioso*, ci si imbatte difatti nell'annuncio di un lavoro su Ariosto che, per quanto non definito, sembra a quella data almeno programmato:

Potrei io qui notare molte cose malamente mutate [nell'edizione Valgrisi], ma perché ciò ricerca altro tempo et altra compositione, mi riserbo a parlarne sul medesimo Ariosto²⁹.

Per quello che si sa, la prospettata «altra compositione» non venne compiuta da Giraldi; ma si può concordare con Susanna Villari nel ritenere le carte ariostesche dei codici Classe I 377 e Classe I 406 appunti o materiali preparatori di essa (una preliminare raccolta di dati e osservazioni), perché contenenti note sia all'edizione ruscelliana o da questa sollecitate, sia direttamente al *Furioso* e dunque adatte per l'appunto a confluire in uno scritto «sul medesimo Ariosto».

Vediamone ora qualche esempio. Per le quattro carte del Classe I 377 le note si ritagliano un breve percorso tra *Fur.*, I 2,5 e *Fur.*, I 54, ottava con la quale il duerno finisce, e si spartiscono in osservazioni di commento al testo ariostesco, allusioni alla relativa chiosa ruscelliana (con ripresa e discussione degli stessi argomenti e delle medesime fonti)³⁰ ed

²⁹ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. 137.

³⁰ Questo si verifica in particolare per le note relative alle ottave iniziali (2-3) del primo canto sul problema dell'invocazione. Va ricordato che l'inopportunità di mostrarsi nel prologo del *Furioso* «come forsennato

esempi di “scontri” redazionali, per lo più rivolti a «soppesare le varianti»³¹ e a evidenziare il guadagno o la perdita del testo nel passaggio da A a C³², con valutazioni di carattere linguistico e metrico-prosodico, che almeno in un caso vedono Giraldi coinvolto esplicitamente come poeta. A proposito della lezione di *Fur.*, I 33,3 C («E il mover de le frondi, et de verzure»), egli infatti osserva che, se Ariosto «non fusse stato dalla necessità»³³, cioè da esigenze metriche, «astretto» a tralasciare davanti a *verzure* «l'articolo che haveva dato dinanzi alle *frondi*, senza dubbio serebbe riuscito il verso più pieno et più gentile»³⁴ e conclude con un repentino cambio di soggetto che lo chiama in causa come autore: «ma siamo costretti (nostro malgrado) ubidire alla necessità»³⁵. Il ruolo di scrittore sarà forse richiamato da Giraldi per consentirsi di esprimere giudizi sulle scelte poetiche di Ariosto in una veste più autorevole rispetto a quella, pur indossata anch'essa, del grammatico. Come nel caso di *Fur.*, I 33,4 («Che di cerri sentia, d'olmi, et di fag-

haverè à parlare» (GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 3, r. 4) veniva rilevata come una delle molte cose «fuori del decoro» del poema ariostesco già dai «tanti morditori dell'Ariosto» incontrati da Pigna nel suo viaggio in Toscana, dei quali questi scrive a Giraldi nella lettera spedita da Lucca il 25 luglio 1548, con cui lo prega di scrivergli la sua opinione su talune specifiche accuse mosse ad Ariosto, per potersene avvalere come «un scudo contra le percosse che cercano dargli molti huomini de' nostri tempi» (GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, pp. 224-25: lett. 46*).

³¹ DORIGATTI, *Note preliminari*, p. 61.

³² Si indicano, come di consueto, con queste sigle la prima e la terza edizione originale dell'*Orlando furioso*, ossia: A = *Orlando furioso de Ludovico Ariosto da Ferrara. Con gratia e privilegio*, Impresso in Ferrara per Maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno adi .xxii. de Aprile .M.D.XVI.; C = *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese nuovamente da lui proprio corretto e d'altri canti nuovi ampliato con gratie e privilegii*, Impresso in Ferrara per maestro Francesco Rosso da Valenza, a di primo d'Ottobre .M.D.XXXII, [sic].

³³ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 9, r. 9

³⁴ Ivi, rr. 10-11.

³⁵ Ivi, rr. 11-12.

gò): qui dopo aver notato il miglioramento di lezione in C rispetto ad A («*Di cerri, d'olmi, abeti, pini, et faggi*») e averlo motivato («[...] la voce *sentia* dà pienezza alla sentenza, [...] il segno del caso aggiunto à *cerri*, ad *olmi*, à *faggi* fa correr più snello et più leggiadro il verso [...])³⁶, Giraldi da grammatico o da professore appunto raccomanda: «Et consiglio che quando sono questi dissoluti insieme, et ad uno si dà l'articolo, che si debba usare gran diligenza per porlovi à tutti, che ciò dà tanta gratia al verso et alla prosa anco, quando con giudicio vi si pongono, ch'è una maraviglia»³⁷.

Quanto al Classe I 406, che potrebbe a un certo punto aver stornato l'annotatore dalle carte del Classe I 377, provocandone l'abbandono, Giraldi tralascia il modello dell'"incontro" redazionale, limitandosi tutt'al più ad applicarlo tra lezioni di *Furioso* 1532 («do stampato à Ferrara») ³⁸ e "correzioni" introdotte da Ruscelli nella valgrisiana del '56 e astenendosi quasi sempre dal commentarle in questo documento e in questa fase del lavoro, in cui si mostra più interessato alla raccolta dei dati che alla loro illustrazione.

Per esempio, la laconica nota («*Nove*, per *novelle*») ³⁹, relativa a c. 46 7 di RUSCELLI 1556 («Ti son venuto la nova à portare»), corrispondente a *Fur.*, v 59,6 C («ti son venuto la nuova a portare»), vorrà sì porre l'accento sul passaggio di *nuova* a *nova*, con eliminazione da parte di Ruscelli del dittongo; ma vorrà più probabilmente sottolineare l'accezione del sostantivo *nova*, che nel senso di *novella* risulta oltre tutto estranea al vocabolario epico giraldiano, inattestata com'è nell'edizione Gadaldini del

³⁶ Ivi, pp. 8, rr. 25-26 e 9, rr. 1-2.

³⁷ Ivi, pp. 8, rr. 25-26 e 9, rr. 1-6.

³⁸ Ivi, p. 73, r. 8.

³⁹ Ivi, p. 29, r. 2.

poema e attestata nei canti autografi in tre soli casi, nessuno dei quali approdato alla stampa⁴⁰.

A volte a interessare Giraldi non è l'intervento correttorio di Ruscelli, ma una sua osservazione depositata tra le *Annotazioni* di fine canto o in uno dei paratesti di cui la Valgrisi si correda: è così, per esempio, a c. 15 4) «*potuto*, et non *possuto*»⁴¹ che, mentre segnala la correzione ruscelliana in *Fur.*, II 20,4 («né gli ha possuto [*potuto* RUSCELLI 1556] mai toccar la briglia»), mostra di avere presente l'annotazione relativa, che bolla *possuto* come «manifestissimo error di lingua»⁴² e promuove *potuto* come termine proprio di «ogni buono autore così di verso come di prosa». La nota di Ruscelli sembra importare a Giraldi soprattutto per sé, per gli interventi che sta in quel tempo apportando alla giolittina dei *Discorsi*: non sarà un caso infatti che il postillato Classe I 90 registri proprio un esempio

⁴⁰ Si tratta di XXVII 123,8 («Nova portar come la rotta stesse»), ossia di un verso del canto che, come si sa, non fu selezionato per l'edizione (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016, pp. XXX-XXXII e nota 110); di XVIII [A] 106,2, «Nondimeno ella a la spietata nova», che non supera il vaglio della revisione del canto, essendo il verso trascritto nella versione [B] giusta una diversa lezione, per cui *nova* da sostantivo diventa aggettivo («Nondimen vinta da l'ambascia nova»), ancor prima che l'intera ottava (101c) sia cassata (ivi, p. 252); e di *Frammento* I 78,4, «Per portargliene nova spiegò l'ale» (ivi, pp. 422-23), appartenente a una stanza che nella *princeps* sarà interamente riscritta (XIV 96).

⁴¹ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 24, r. 3.

⁴² *Annotazioni*, in RUSCELLI 1556, p. 21. Nell'*Hercole* si segnala la totale assenza di *possuto* nell'edizione del 1557 e nei canti autografi superstiti: l'unico esempio di *possuto* in XVIII [A] 111,5 cade con l'intera stanza nella successiva revisione autografa del canto (c. XVIII [B] 104a: cfr. GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'Hercole*, p. 253).

di rimpiazzo con *potuto* dell'unico *possuto* presente nel testo a stampa del *Discorso intorno al comporre de i Romanzetti*⁴³.

In alcune note un po' più estese viene chiamato in causa esplicitamente Girolamo Ruscelli, a cui Giraldi si riferisce, senza tuttavia nominarlo, con perifrasi come «il morditore» («*Monstro* in luogo di *mostro*, scrive sempre il morditore»)⁴⁴, «questo interprete»⁴⁵ il «difensore»⁴⁶ o, con ironia, «grande avertitore»⁴⁷ e «sottile ingegno»⁴⁸, «questo galanthuomo»⁴⁹ o, più sprezzantemente, «smemorato» che «fa farnetichi» e ciance «da fare ridere sino i sassi»⁵⁰, o infine, più spesso, il «giosatore»⁵¹: variante settentrionale del termine *chiosatore*⁵², usato più di una volta, per designare, nelle pagine della “giunta” antiruscelliana al Classe I 90, colui che si era dato «a variar molte cose nell'ultima edizione del suo *Furiosos*»⁵³.

Una delle più interessanti tra queste è senza dubbio la nota a c. 334 3. Essa accosta nella trascrizione la lezione di *Fur.*, XXX 3,8 C («*Sallo Iddio s'ella ha il torto, essa s'io l'amo*»)⁵⁴ a

⁴³ Resta immutata invece l'unica altra occorrenza di *possuto*, contenuta nella dedica del *Discorso* a Bonifacio Ruggeri (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. 7).

⁴⁴ La nota è relativa a c. 174 «5» (corrispondente a *Fur.*, XVII 57), il cui v. 3 legge «Io mi rivolsi al grido, e vidi il Monstro»; ed è esatta: Ruscelli difatti adotta *monstro* / *Monstro* per tutte e quarantotto le occorrenze del lemma, che Giraldi torna a segnalare a c. 288 1 (corrispondente a *Fur.*, XXVI 41,3): «Sempre crescendo al lungo andar fia Monstro».

⁴⁵ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 66, r. 19.

⁴⁶ Ivi, p. 50, r. 4.

⁴⁷ Ivi, p. 54, rr. 4-5.

⁴⁸ Ivi, p. 54, r. 18.

⁴⁹ Ivi, p. 70, r. 11.

⁵⁰ Ivi, p. 79, r. 18 e 17.

⁵¹ Ivi, pp. 54, r. 18, 72, r. 4, 75, r. 6, 78, r. 12, 79, r. 17.

⁵² Anch'esso attestato in questo frammento: ivi, p. 67, r. 5.

⁵³ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, p. 132. Il *chiosatore* è citato alle pp. 133, 134, 137, 138 («ingegnoso chiosatore») e 140.

⁵⁴ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 78, r. 11.

quella di Ruscelli («*Sallo Dio s'ella ha il torto e sa s'io l'amo*»)⁵⁵ e registra l'osservazione giraladiana: «così ha concio il giosatore, et male, perché non esprime il concetto del poeta»⁵⁶: si tratta insomma per Giraldi di una pesante e ingiustificabile alterazione, insieme al dettato, del significato stesso del testo.

Altre volte Ruscelli viene evocato al centro di una critica sferzante lanciataagli, non per i suoi arbitrii testuali di curatore, ma come chiosatore inadempiente per mancata difesa di Ariosto. È il caso, per esempio, della parte conclusiva della nota a c. 228: «In questa stessa novella [*Fur.*, XXI 11-66] Hermonide conta le cose passate tra Gabrina et suo fratello, et nondimeno non mostra chi dette gliele habbia, overo onde sapute le habbia; è simile questo errore à quello di Dalinda, et nondimeno questo grande avertitore nol tocca, nonché il defenda»⁵⁷.

Nella maggior parte dei casi tuttavia il confronto redazionale tra l'ultimo *Furioso* e l'edizione Valgrisi rimane addirittura implicito, limitandosi Giraldi ad annotare un lemma, prelevato dall'edizione ruscelliana, che rappresenta uno degli arbitrari interventi ortografici di cui essa si fregia, e riservando a un'eventuale fase successiva (o a un altro contesto) il loro raffronto e la discussione relativa. Va da sé che queste annotazioni sibilline hanno richiesto uno sforzo mag-

⁵⁵ Ivi, rr. 11-12.

⁵⁶ Ivi, rr. 12-13.

⁵⁷ Ivi, p. 54 rr. 1-5. L'errore di Dalinda, «che narra quello che non puote sapere», è ben presente a Giraldi che ne segnala l'affinità con quello di Gabrina nella nota a c. 224 6 (relativa a *Fur.*, XX 130,3-4: «venuta è [Marfisa] pur dianzi d'Oriente | per assaggiare i paladin di Francia»), cogliendo anche l'occasione di denunciare la difesa, approntata in quel caso da Ruscelli, come del tutto «impertinente» (GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 50, r. 5). Sull'interesse, manifestato da Giraldi in queste annotazioni per un argomento come la verosimiglianza, peraltro centrale nel dibattito sulla poesia epica in corso in questi anni, vd. DORIGATTI, *Note preliminari*, p. 64.

giore di ricostruzione e d'interpretazione e comportato una maggiore esposizione al rischio.

Per fare solo un esempio, pare proprio una sottolineatura di incoerenza la nota a c. 6 9 «*Nieve*»⁵⁸, relativa a *Fur.*, I 60,3 («candido come neve è il suo vestire»), se intende, come sembra, segnalare l'unico relitto di *nieve*, sfuggito a Ruscelli nella procedura di sostituzione sistematica con *neve*.

Nelle note del Classe I 406 si rinvencono inoltre non poche citazioni di sintagmi e di singoli lemmi, per nulla variati da Ruscelli, e solo accomunati, si può ritenere, dal fatto di essere espressioni o parole rare nel poema ariostesco. Rispetto al quale, la tendenza di Giraldi, forte dell'esperienza in corso (se non già acquisita) di curatore dell'edizione dell'*Hercole*, sembra rivolta all'eliminazione delle rarità eventualmente impiegate nelle stesure manoscritte del poema sulla falsariga del *Furioso*, o a ratificarne l'omissione. L'esempio di Ariosto è insomma percepito in questi casi come oltranza non raccomandabile ed è dunque segnalato quasi alla stregua di una licenza poetica, di una sconvenevolezza sconsigliata o al più riproducibile, ma con tutte le possibili precauzioni⁵⁹.

Sembrano di questo tenore le note relative a lemmi che sono *unica* nel *Furioso* e attraversano invariati la revisione ruscelliana: come a c. 351 4, «*Tremente*, per *tremante*, non ho più mai veduto»⁶⁰, relativo a *Fur.*, XXXI 68,6 («venìa dubbioso, timido e tremente»), condizionato dalla rima e per questa necessità (può darsi) sentito quasi un termine estorto alla musa

⁵⁸ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 19, r. 9.

⁵⁹ Per l'asciutta nota a c. 127 1 «morbo», termine raro in Ariosto con due sole occorrenze in *Fur.*, XIII 42,6: («che per purgare il mondo di quel morbo») e XXI 3,6 («come s'avesse il morbo sì vicino»), sarà opportuno invocare il dato della totale assenza del lemma negli autografi dell'*Hercole* e della presenza nella *princeps* di un unico esempio in XI 58,1: «Che tanta fu del pestilente morbo» (GIRALDI CINTHIO 1557, p. 138 4,1).

⁶⁰ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 81, r. 3.

ariostesca, sì da poter forse apparire uno di quelli tolti a pigione, tanto frequenti in certi romanzi moderni, a cui Giraldi alludeva, condannandoli, anche nel *Discorso* sui romanzi⁶¹.

Non poche annotazioni paiono lasciare sullo sfondo l'edizione ruscelliana (pur presa in esame in molti luoghi e pur rappresentando l'inesco principale di queste carte) e sembrano puntare le luci su un'analisi del dettato ariostesco, del quale sono valutati vari aspetti, talora in modo assai succinto, privo di commento orientativo sul futuro utilizzo del dato: difficile da interpretare, per esempio, la nota a c. 307 2 «Ugualmente»⁶² (relativa a *Fur.*, XXVII 90,2: «di che il campo era pien quasi ugualmente»), alla quale si potrà tutt'al più accompagnare la considerazione che esso è presente tra i numerosi casi di avverbi in *-mente* anche nell'*Hercole*, con una frequenza bassa nei canti autografi (un solo esempio) e cinque occorrenze nella stampa, pari a un terzo di quelle ariostesche.

In alcuni casi Giraldi usa espressioni di attenzione (accompagnate dall'invito a riflettere ancora sulla questione posta, a tornarci sopra): per esempio, «È loco da considerare»⁶³, a proposito del c. XX del *Furioso*, nella nota a c. 221 su Aleria che non fugge al suono del corno di Astolfo, pur avendolo indubbiamente udito. In altri segnala incongruenze irrisolte: per esempio, a c. 252 10 «*Il tuo fiero sembante* [di *Fur.*, XXIII 74,7: «il tuo fiero sembante mi faria»]: di uno che haveva coperto il viso con l'elmetto come si poteva veder sembante?»⁶⁴. O a c. 243 7 «*Dove nel pozzo il sacro scudo nuota* [*Fur.*, XXII 94,6]: come poteva notare nel pozzo se vi haveva lo scudo appesa una pietra *di gran pondo* et egli l'havea mandata nel pozzo *à ritrovarne il fondo?*».

⁶¹ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, pp. 108 e 111.

⁶² GIRALDI CINTHIO, *Note critiche*, p. 74, r. 4.

⁶³ Ivi, p. 49, r. 5.

⁶⁴ Ivi, p. 57, r. 12.

Talora Giraldi denuncia sconvenienti azzardi compositivi: per esempio, «pare imprudentemente detto, et fuori del real decoro, che Norandino corresse con tanta fretta ad incontrar chi gli conducea Martano», riguardo a *Fur.*, XVIII 90, perché «non è officio convenevole a Re andar ad incontrare privato prigionie [...], come se fusse un biro od un capitano di giustizia»⁶⁵; o si lancia in franche espressioni di biasimo esplicito, come la seguente: «Deveansi queste chiacchiere far d'una meretrice, non d'una come Doralice»⁶⁶, detto a proposito della «cianza sconvenevolissima al decoro di Doralice»⁶⁷ contenuta nelle ottave di *Fur.*, XXX 71-73.

Si potrebbe continuare a lungo, ma è tempo di trarre una riflessione conclusiva da queste note, appunti privati in realtà (lo si è visto), che non è dato sapere come sarebbero stati sviluppati e inseriti nel saggio riservato ad Ariosto. La riflessione riguarda il monito di Giraldi che sembra scaturire, informandoli di sé, da entrambi i documenti, ed essere rivolto, con la stroncatura dell'irriverente edizione ruscelliana, a tutti i presenti e futuri editori, percepiti come sempre più pericolosamente proni alle imposizioni del mercato librario nell'intento di conquistarne una quota rilevante. È il monito al rispetto del testo, della sua lezione, specie quando se ne abbia una versione approvata e licenziata dall'autore, e alla salvaguardia della proprietà intellettuale: ne sapeva qualcosa lui che aveva dovuto sostenere a più riprese contro Pigna quella spiacevole «desputa»⁶⁸ per mostrare che «l'opera fusse» la sua: detto a proposito del *Discorso*, ma col timore di doverne affrontare una anche per l'*Hercole*.

⁶⁵ Ivi, p. 45, rr. 1-3 e 11-13.

⁶⁶ Ivi, p. 79, rr. 14-15.

⁶⁷ Ivi, rr. 2-3.

⁶⁸ GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 335: lett. 88 (a Bernardo Tasso).

Beninteso l'atteggiamento riguardoso invocato da Giraldi non avrebbe dovuto impedire (come in effetti non impedì a lui nelle note al *Furioso*) di sottoporre un testo e il suo compositore, anche il libro immortale di Ludovico Ariosto, al vaglio di una lettura critica incondizionata, libera dal preconconcetto che la lezione sostitutiva sia di per sé migliore di quella sostituita (l'ultima edizione di un'opera più affidabile e completa delle precedenti); una disamina insomma attenta, puntigliosa e starei per dire professorale, che potrebbe cioè apparire persino pedantesca e cattedratica, se non risultasse invece (dopo la «grande ondata romanzesca del *Furioso*»)⁶⁹ in perfetta sintonia con le istanti e recenti preoccupazioni per la verosimiglianza del racconto, da notomizzare in ogni dettaglio, che saranno non per nulla recepite di lì a poco da Torquato Tasso ed espresse, su alcuni aspetti della favola del suo poema, in qualche memorabile passaggio delle *Lettere Poetiche*.

⁶⁹ R. BRUSCAGLI: intervista radiofonica a *La lingua batte* (11/11/2018).

CARLA MOLINARI

Prendendo spunto dagli esiti dell'edizione critica GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAlFe)*, curata da Marco Dorigatti e Carla Molinari (Ferrara, Edisai, 2018), questo studio mette a fuoco la figura di Giraldi come accurato annotatore del *Furioso* e considera tutte le sue opere pertinenti, specialmente gli autografi ora custoditi nella Biblioteca Comunale Ariosteana di Ferrara, che contengono le sue frammentarie annotazioni al poema di Ariosto e molti esempi delle sue obiezioni a *Furioso* 1556, uscito a cura di Girolamo Ruscelli. Tale analisi coinvolge anche G. B. Pigna, i suoi *Romanzi* e la controversia scoppiata fra lui e Giraldi a causa di Ariosto.

Drawing upon the findings of the critical edition GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAlFe)*, edited by Marco Dorigatti and Carla Molinari (Ferrara, Edisai, 2018), this study focuses on the figure of Giraldi as an attentive annotator of the *Furioso* and considers all his relevant works, particularly the manuscripts now held in the Biblioteca Comunale Ariosteana at Ferrara, which contain his fragmentary annotations on Ariosto's poem and numerous instances of his objections to the 1556 *Furioso* edited by Girolamo Ruscelli. The analysis also extends to G. B. Pigna, his *Romanzi* and the controversy that broke out between him and Giraldi because of Ariosto.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.321-344

MARCO DORIGATTI

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO E L'ARIOSTO A STAMPA

Giova a introdurre il tema che ci impegnerà in queste pagine un luogo ariostesco: «Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza | leggerne verso [...]» (*Fur.*, XXVIII 3,1-2 C)¹. È il monito che, già nell'edizione del 1516 (dove il canto in questione era il XXVI), il narratore rivolge direttamente al suo pubblico. Un pubblico – vale la pena precisare – composto da lettori anziché da ascoltatori: uomini e, nel caso specifico, soprattutto donne, che in questo preciso istante tengono in mano un libro, ovviamente a stampa, aperto alla c. 167^v, in apprensione per la novella (di re Astolfo, Fausto e Iocondo Latini) che «l'ostier» si appresta a raccontare a Rodomonte nella speranza di consolarlo... Non stupisce che un osservatore attento e smaliziato quale Giraldi Cinthio non manchi di coglierne subito l'incongruenza di fondo, condensandola in una nota critica che va dritta al segno, facendo emergere la condotta – repressibile – dell'autore: «parla che vuol cantare et poi dice

¹ Sigle: A = Ferrara, Giovanni Mazocco dal Bondeno, 1516; B = Ferrara, Giovanni Battista da la Pigna milanese, 1521; C = Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532. Salvo diversa indicazione il testo dell'edizione C viene citato da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. SEGRE, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 1964, vol. I; il testo di A da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di M. DORIGATTI, con la collaborazione di G. Stimato, Firenze, Olschki, 2006.

di leggere; non si legge quel che si dice mentre si canta, ma si ascolta»². Si tratta infatti di un autore che aveva esordito dichiarando di voler “cantare” («[...] io canto») «Le donne» e «i cavallier» e le relative imprese, sia belliche che amorose, e che poi era finito col scriverle³, quasi avesse perso di mira l'intento originario di tener fede a quella «bela historia» con cui, e con maggior coerenza⁴, Boiardo aveva voluto intrattenere il proprio pubblico, «Signori e cavalier» adunati appunto «per *oldir* – e non già leggere – cose diletose e nove» (*Inamoramento de Orlando*, I i 1,1-2)⁵.

² GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»* (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAFè), edizione critica a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2018, Classe I 406, pp. 75-76. Sull'attività critica giraldiana mi è gradito rimandare ad un intervento contenuto in questi stessi Atti e complementare al mio: C. MOLINARI, *Giraldi annotatore dell'«Orlando furioso»*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 321-344.

³ Si veda anche, tra i *lapses* in tal senso: «O Ferrà, o mille altri ch'io non scrivo» (XIX 32,5); «et altre cose che di scriver lasso» (XXII 23,4); «chi vive amando, il sa, senza ch'io 'l scriva» (XXXVI 44,4); «e ferito in più parti ch'io non scrivo» (XLII 8,3). Un caratteristico passo dei *Cinque canti* rivela che a un dato momento *scrivere* e *cantare* dovettero sembrare intercambiabili all'autore: «Gli altri ornamenti chi m'ascolta o legge | può immaginar, senza ch'io 'l canti o scriva» (I 4,1-2; testo di riferimento: LODOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di V. GRITTI, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2018).

⁴ Così secondo R. BRUSCAGLI, *Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*, in ID., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 37-54.

⁵ MATTEO MARIA BOIARDO, *Opere. L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. TISSONI BENVENUTI e C. MONTAGNANI, introduzione e commento di A. TISSONI BENVENUTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 vol.

Fin qui, niente di straordinario; del resto, Giraldi aveva rilevato la medesima incongruenza anche altrove⁶. Ma c'è qualcosa che non dice espressamente e che pure sta sotteso al suo ragionamento, che è il punto che ci interessa. Ne è spia il fatto che – come Carla Molinari ed io abbiamo avuto spesso modo di constatare curando le *Note critiche* – anche in questo caso Giraldi mette il dito su un'accezione assai rara di un termine comune. Tale infatti è il sostantivo *carte* («Passi, chi vuol, tre carte o quattro [...]») – ovvero *charte*, come scrive sempre Ariosto – nel significato tecnico di parte di foglio piegato a formare un fascicolo in un libro stampato⁷. Che l'autore lo usi con piena cognizione del suo significato bibliografico, lo suggerisce già l'*errata corrige* di A, dove il termine ricorre ripetutamente («A charte 14, colonna 4, stanza 3, verso 3, et a charte 15, colonna 2, stanza 3, verso 4, dove è “Alemano” ripon “Germano” [...]»⁸). Ciò che questo tecnicismo ci fa capire, e su cui merita meditare, è che l'*Orlando furioso* non nasce come libro destinato alla stampa, ma lo diventa nel corso della sua

⁶ Si consideri almeno i seguenti casi, tratti tutti dal Classe I 406: «*quel che seguì ne l'altro canto è scritto* [*Fur.*, VIII 91,8]: stà male a dir *nell'altro canto è scritto*, perché finge di contare, et non havendo anchora contato, non pò essere scritto quello che si hà da dire» (GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, p. 33); «*quel ch'udir vi farò fra poche carte* [*Fur.*, XI 30,4]: se contava, come farà *udir fra poche carte*, oltre che *udire à carte* non conviene, ma *scrivere* in carte si dice, et *leggere?*» (ivi, p. 34); «*quel che seguì ne l'altro canto è chiaro* [*Fur.*, XX 144,8]: come è chiaro nell'altro, se anchora non l'havea cantato? Presupone di cantare, questo auttore, et poi ragiona come scrivesse» (ivi, p. 52).

⁷ Il termine conta soltanto tre casi nel *Furioso*, e cioè, oltre a quello citato sopra: «*quel ch'udir vi farò fra poche carte*» (XI 30,5); «all'indice ricorse, e vide tosto | a quante carte era il rimedio posto» (XX 16,7-8), se anche quest'ultimo caso, relativo al *libretto*, provvisto di *rubrica* e *indice* e contenente istruzioni su «Come l'huom riparar debba all'incanti» (XIII 14,1 A), è da ritenersi, come sembra, uno stampato.

⁸ ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, p. 1016.

lunga e tortuosa gestazione. È come se quella che era iniziata come una recita pubblica si fosse ad un certo punto trasformata in un libro a stampa, introducendo un cambiamento *in itinere*, senza che l'autore si fosse curato di informare il suo pubblico: di qui l'incongruenza rilevata da Giraldi.

Egli infatti aveva intuito un fatto importante. L'intenzione di dare l'opera alle stampe non emerge in forma esplicita se non nelle fasi estreme della composizione allorché Ariosto si trova a dover richiedere una serie di privilegi onde tutelare le proprie fatiche (settembre 1515), ma è ovvio che tale decisione deve essere maturata in precedenza; quando non è dato sapere. È tuttavia interessante osservare che ancora nel 1512, dovendo rispondere ad una lettera del marchese Francesco Gonzaga che gli chiedeva copia del «libro» cui stava attendendo ma che non era ancora pronto, Ariosto si limita a promettere di far «trascrivere, cominciando al principio, quelli quinterni che mi pareranno star manco male, e scritti che siano li mandarò a V. Sig.^{ria} Ill.^{ma}»⁹. Nessuna menzione della stampa; eppure egli doveva sapere che la circolazione di copie manoscritte, ritardando l'edizione a stampa, faceva crescere il pericolo che l'opera gli venisse sottratta (e con essa gli eventuali proventi delle vendite), giusto quanto gli era successo nel 1509 quando «i *Suppositi* e la *Cassaria* – come avrebbe confessato più tardi –, rubatemi da li dicatori, già vent'anni che furo rappresentate in Ferrara, andaro con mia grandissima displicentia in stampa».¹⁰ Era chiaro inoltre che alla stampa miravano ormai le compilazioni cavalleresche di quegli anni, anche quelle che un tempo venivano consegnate ad una diffusione manoscritta, quindi anche il nascento poema puntava in quella dire-

⁹ Al marchese Francesco Gonzaga, 14 luglio 1512, in LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, a cura di A. STELLA, in ID., *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984, n. 12, p. 151.

¹⁰ Al duca di Urbino Guidobaldo Feltrio della Rovere, 17 dicembre 1532, *ivi*, n. 213, p. 490.

zione. Tra le pubblicazioni che avranno confermato Ariosto nel suo proposito merita ricordare proprio le continuazioni del poema boiardo, in particolare le due “gionte” apparse a pochi mesi di distanza l'una dall'altra nel corso del 1514, ossia il *Quinto libro* di Raffaele Valcieco (1° marzo)¹¹ e quello del rivale Nicolò degli Agostini (6 ottobre)¹², con le quali la stesura dell'opera ariostesca viene a incrociarsi, in un rapporto di scambi e di influssi che non è stato ancora del tutto chiarito¹³.

Con ciò il libro di Ariosto, nato da un'idea di Boiardo che lo aveva concepito come evento performativo a sfondo cortese, non solo si apriva al mondo della stampa con forme e modalità ben più mature di quelle del predecessore (il quale, dal canto suo, non era certo ignaro di quella trasformazione tecnologica¹⁴), ma assumeva una valenza nuova, rivelandosi un prodotto inequivocabile della nuova cultura tipografica. Tant'è che il suo autore, fiducioso nelle possibilità che quel nuovo mondo gli apriva, impensabili soltanto pochi decenni

¹¹ RAFFAELE VALCIECO, *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo innamoramento de Orlando*, Venezia, Giorgio de' Rusconi ad instantia di Nicolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1° marzo 1514, in-4°.

¹² NICOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Il Quinto Libro Dello innamoramento de Orlando*, Venezia, Giorgio de Rusconi, 6 ottobre 1514, in-4°.

¹³ Sulla spinosa questione si veda A. CAROCCI, *Stampare in ottave. Il «Quinto libro dello Innamoramento de Orlando»*, «Ecdotica», XII (2015), pp. 7-29, e M. PAVLOVA, *Nicolò degli Agostini's «Quinto libro» and the 1516 «Furioso»*, in *“Dreaming again on things already dreamed”. 500 years of «Orlando furioso» (1516-2016)*, edited by M. DORIGATTI and M. PAVLOVA, Oxford-New York, Peter Lang, 2019, pp. 79-109.

¹⁴ Infatti, un timido accenno esplicito alla stampa spunta anche nell'*Innamoramento de Orlando*: «[...] A dir come lo trasse Brandimarte | di questo incanto, il suo fido compagno, | bisognarebe agionger molte carte: | farebe il stampitor poco guadagno. | Ma a cui piacesse pur saper il resto, | venga a vederlo, e fia stampito presto» (II xxxi 49,3-8). Esso tuttavia compare esclusivamente nelle edizioni dei primi due libri ed è attestato dai testimoni P (Venezia, Piero de' Piasi, 1487) e C (Venezia, Cristoforo de Pensis de Mandelo, 1491).

prima, viene oggi ricordato come uno di quelli che, superando la ripugnanza per un'arte manuale spesso tipica degli intellettuali aristocratici, primo fra tutti il Bembo, la abbracciò con maggior cognizione e intendimento. Se altre opere cavalleresche erano passate sotto il torchio prima di allora, quella di Ariosto si distacca subito per il coinvolgimento diretto dell'autore in pressoché ogni fase della sua produzione.

È in un contesto sempre più dominato dalla stampa che, all'indomani della morte del suo autore, l'*Orlando furioso*, ripensato secondo i dettami della nuova arte seppure non così concepito fin dall'inizio, si diffonde in Italia e in Europa, in un susseguirsi di edizioni che non ha paragoni nel Cinquecento. Ma è a Venezia, dove si accentrano i colossi dell'editoria, che questo processo raggiunge il culmine appena dopo la metà del secolo¹⁵. Qui si osserva anche un fenomeno nuovo. Se inizialmente gli interventi sul testo si limitavano a degli "aggiornamenti" linguistici da parte dei compositori di tipografia che operavano in assenza di un programma ben preciso, con gli anni Quaranta l'incarico viene affidato ad un vero e proprio revisore-correttore che è altra figura dal compositore: un intellettuale, un consulente letterario spesso esterno alla tipografia che agisce su larga scala, occupandosi non solo della lingua o della grafia, ma dell'opera nel suo complesso, rivedendola sia sotto l'aspetto filologico che ecdotico. Il suo ruolo richiama da vicino quello del moderno curatore. Primo fra questi Lodovico Dolce, che nel 1535 aveva avviato la tradizione propriamente critico-filologica con l'*Apologia contra ai*

¹⁵ Del *Furioso* in rapporto all'editoria veneziana ho parlato più diffusamente altrove: cfr. M. DORIGATTI, *Note preliminari ai codici giraldiani Cl. I 377 e Cl. I 406 della BCAFe*, in *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura e con prefazione di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne editrice, 2018, pp. 51-68; e GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, Introduzione, pp. XIII-XXXVIII.

*detrattori dell'Ariosto*¹⁶, poi continuata con l'*Esposizione di tutti i vocaboli et luoghi difficili* per la giolitina del 1542¹⁷, che inaugurava il sodalizio Dolce-Giolito che avrebbe dominato l'editoria ariostesca negli anni avvenire. Sennonché, dopo aver tenuto campo per quasi un quindicennio, quel primato editoriale veniva ad un tratto a cadere in seguito alla comparsa sul mercato librario di un'edizione del tutto nuova, frutto di un'associazione commerciale tra un intellettuale spregiudicato e uno stampatore intraprendente, l'uno e l'altro provenienti da fuori e stabilitisi a Venezia soltanto da poco. L'edizione Ruscelli-Valgrisi, uscita nel 1556¹⁸, al culmine della fortuna ariostesca, segna infatti un traguardo tanto nel campo delle arti grafiche, con delle illustrazioni a tutta pagina che non sembrano mai finire (ancor oggi) di meravigliare e come abbagliare i lettori (segno che Vincenzo Valgrisi, che le aveva appositamente commissionate, aveva saputo fare la sua parte), quanto nel campo di quella che si potrebbe chiamare filologia

¹⁶ *Apologia di M. Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Ariosto a gli studiosi della volgar poesia*, in *Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto* [...], Venezia, Mapheo Pasini et Francesco di Alessandro Bindoni, 1535, in-8°, cc. 245r-50r. Sull'*Apologia* di Dolce si veda l'importante studio della Villari che in appendice pubblica in edizione critica tutti i paratesti dell'edizione Pasini e Bindoni del 1535: cfr. S. VILLARI, *Gli esordi della critica ariostesca: Lodovico Dolce e l'edizione del «Furioso» del 1535*, «Studi medievali e umanistici», XI (2013), pp. 119-74.

¹⁷ *Esposizione di tutti i vocaboli et luoghi difficili, che nel Libro si trovano; con una brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate*, in *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto* [...], Venezia, Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542, in-4°, cc. 261r-74v.

¹⁸ *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Alquale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili & necessarie* [...], Venezia, Vincenzo Valgrisi, nella bottega d'Erasmus, 1556, in-4°.

ariostesca – aspetto, quest'ultimo, certo meno appariscente dell'altro, ma che tuttavia non mancherà di suscitare scandalo tra quanti sappiano guardare oltre le figure, ossia al testo stabilito dal suo editore, Girolamo Ruscelli.

È questo l'evento che sta dietro l'intervento di Giraldi Cinthio e che suscita la sua reazione; una reazione infervorata, a tratti impaziente e perfino sarcastica ma sempre scrupolosa e puntigliosa, la quale si sviluppa su tre fronti diversi: degli inserti destinati ad una riedizione del *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, peraltro mai avvenuta, il primo, e due distinte serie di annotazioni, di varia natura ma tutte afferenti all'*Orlando furioso* e alla sua esegesi, contenute in altrettanti codici oggi conservati presso l'Ariosteia di Ferrara, Classe I 377 e Classe I 406, anch'essi rimasti a lungo inediti. Il suo è un caso che come pochi altri abbina la filologia dei testi a stampa con la filologia tradizionale. Si tratta infatti di testi manoscritti che si confrontano in continuazione con opere a stampa, rispetto alle quali si configurano come la replica dell'autore a quella che viene percepita come uno sfregio alla reputazione di Ariosto come pure alla propria. L'impresa in cui Giraldi si sta per imbarcare, infatti, lo vede coinvolto non solo in veste di critico militante ma anche a livello personale, come si vedrà tra poco.

Egli doveva sapere ormai da tempo che la valgrisiana curata da Ruscelli era in preparazione, ed è pertanto assai probabile che avesse seguito con una certa trepidazione gli eventi editoriali che avevano fatto da preludio alla sua apparizione nell'aprile del 1556; pubblicazioni che quasi invariabilmente avevano avuto luogo a Venezia e che merita richiamare brevemente onde poter meglio apprezzare il contesto bibliografico e culturale entro cui prende forma il *Furioso* ruscelliano. Per fare questo occorre risalire nel tempo di qualche anno e partire dal 1552 che, tra le stampe, segna l'inizio di questa storia. Anche quell'anno Gabriel Giolito de' Ferrari non mancò

di riproporre, sia in formato in-4° che in-8° e corredata dell'*Apologia* e dell'*Esposizione di tutti i vocaboli* di Dolce, un'edizione del poema ariostesco ormai ben collaudata¹⁹, la quale non meriterebbe di essere ricordata se non fosse per un particolare: essa servirà a Ruscelli da *copy-text*, ossia da base per il testo che andrà allestendo di lì a poco, peraltro senza badare agli ammodernamenti linguistici introdotti da Dolce e spacciandolo addirittura (a quanto pare) per quello del 1532²⁰. Tra le novità di quell'anno, invece, vale la pena osservare l'edizione, anch'essa curata da Dolce per Giolito, del *Decamerone*²¹, importante banco di prova per chi, come il curatore, coltivava grandi ambizioni nel campo della linguistica. Sennonché, all'atto di licenziare l'edizione aggiunse una lettera *A i lettori* (c. *3r) in cui si permetteva di fare delle allusioni poco lusinghiere all'edizione boccacciana che era in preparazione presso la concorrenza, ossia il *Decamerone* curato da Ruscelli per Valgrisi²². Allusioni miste a insinuazioni che non mancheranno di urtare la sensibilità di colui al quale erano dirette; e qui conviene cedere la parola a Ilaria Andreoli:

¹⁹ *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto con l'aggiunta di cinque canti d'un nuovo libro del medesimo, ornato di varie figure, con tutte le cose, che nelle nostre impressioni si leggono [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrarî e Fratelli, 1552, in-4°.

²⁰ Cfr. M. DORIGATTI, *Momenti della filologia ariostesca nel Cinquecento*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. CARUSO e E. RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 193-215: 200, e P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 284.

²¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decamerone [...]. Nuovamente alla sua vera lezione ridotto [...] da Messer Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrarî et fratelli, 1552, in-4°.

²² GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decamerone [...], nuovamente alla sua intera perfezione, non meno nella scrittura, che nelle parole ridotto, per Girolamo Ruscelli*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1552, in-4°.

Il Ruscelli aveva capito benissimo di essere il bersaglio dell'iniziativa. Per tutta risposta, ritardò di qualche giorno l'apparizione del suo *Decamerone* imponendo ai tipografi di stampare, in minutissimi caratteri romani, una nuova redazione polemicamente accresciuta della dedicatoria *A i lettori*, in cui replicava «copertamente però e senza mentovarlo», al Dolce e sosteneva scelte editoriali senza dubbio più prudenti: egli, spiegava, aveva «ridotto [il testo] alla vera ortografia, o ragione di scrivere» seguendo le “stampe communi”, ovvero quelle della vulgata più recente, la giuntina e, dunque, quella delle giolitine anteriori al 1552²³.

La replica di Ruscelli sancisce la definitiva rottura con Dolce (già amico e frequentatore di casa sua) che d'ora in poi, servendosi degli spazi messi loro a disposizione dalle dediche e dagli avvisi ai lettori, non mancheranno di pungersi a vicenda, grazie al mezzo tipografico cui avevano facile accesso. Così farà, ad esempio, Dolce nella lettera *Ai nobili e giudiciosi lettori* aggiunta alla seconda edizione delle sue *Osservazioni*, stampata a giugno dello stesso anno, in cui accusa il rivale di ignoranza in fatto di lingua²⁴. Giraldo Cinthio avrà assistito alla tenzone tra i due da lontano, senza peraltro prendere posizione di parte, almeno per ora.

L'anno seguente, il 1553, vide altri eventi bibliografici degni di nota, tra cui l'uscita, lungamente attesa, delle *Trasformazioni*, ossia il volgarizzamento in ottava rima, dedicato a Carlo V, del-

²³ I. ANDREOLI, *Girolamo Ruscelli nella bottega d'Erasmus*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011)*, a cura di P. MARINI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2012, 2 tomi: II, pp. 657-721: 666.

²⁴ LODOVICO DOLCE, *Le Osservazioni [...] in questa seconda edizione emendate e ampliate [...]*, Venezia, Gabriel Giolito, 1552, in-12°, pp. 231-36 (edizione moderna, fondata però sulla giolitina del 1562: LODOVICO DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, edizione a cura di P. GUIDOTTI, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004). Vietata dal Consiglio dei Dieci in quanto non autorizzata, l'infamante lettera ai lettori risulta materialmente rimossa dall'editore nella maggior parte degli esemplari superstiti.

le *Metamorfosi* ovidiane, con cui Dolce veniva ad arricchire il catalogo giolitino²⁵. Un'opera di successo, esaurita nel giro di pochi mesi, ma in cui è dato cogliere il risentimento di Dolce nei confronti di Ruscelli. Nel proemio al canto IV, infatti, in una breve rassegna di letterati contemporanei (esemplata su quella, famosa, del *Furioso* e presente unicamente nella prima edizione) compaiono degli accenni dapprima vaghi: «Molti già furo, e a nostra etade ancora, | magnanimo Signor, sono Fentonti; | ch'ardiscono di poggiare adhora adhora | deboli e infermi i più sublimi Monti [...]» (IV 1,1-4, p. 38); ma in seguito più specifici: «Voglion poi molti haver, folli, licenza | d'arricchire e illustrar la lingua Thosca; | e vi spargon dapoi certa semenza, | che povera la fanno, oscura, e fosca [...]» (IV 4,1-4, p. 39). Accenni che potrebbero anche non riferirsi a Ruscelli, ma che questi non esitò (forse a ragione) a credere rivolti a sé, tanto che pensò di non poter lasciar passare sotto silenzio questo nuovo affronto alla sua reputazione di uomo e di studioso. E così, la replica non si fece attendere. Anzi, in questo caso gli sembrò che non potesse essere contenuta entro gli spazi angusti delle dediche o degli avvisi ai lettori, ma vi volle dedicare un apposito *pamphlet* di quasi 300 pagine: *Tre discorsi [...] à M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, L'altro all'Osservationi della lingua volgare, Et il terzo alla tradottione dell'Ovidio*²⁶. Quella di Ruscelli non è tanto un'apolo-

²⁵ LODOVICO DOLCE, *Le trasformationi [...] all'invittiss. e gloriosiss. imp. Carlo Quinto*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553, in-4° (riproduzione anastatica disponibile in G. CAPRIOTTI, *Le «Trasformationi» di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi. Ristampa anastatica della prima edizione delle «Trasformationi»*, Ancona, Affinità elettive, 2013).

²⁶ GIROLAMO RUSCELLI, *Tre discorsi [...] à M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, L'altro all'Osservationi della lingua volgare, Et il terzo alla tradottione dell'Ovidio*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553, in-4° (edizione anastatica disponibile in S. TELVE, *Ruscelli grammatico e polemista: i «Tre discorsi a Lodovico Dolce»*, Manziana [Roma], Vecchiarelli, 2011).

gia di se stesso quanto un *j'accuse* lanciato contro il rivale, la cui opera viene impietosamente dissezionata mettendo a nudo le carenze e i difetti nonché l'incompetenza e l'ignoranza del suo autore, il tutto confezionato nel giro di appena qualche settimana (giusto i ritmi frenetici imposti dalle tipografie veneziane). Ora, tanto per restare alle *Trasformazioni*, la cui discussione occupa il discorso di gran lunga più esteso, Ruscelli non esita a ritorcere contro Dolce quanto questi aveva insinuato contro di lui, prendendo lo spunto proprio dal proemio al canto IV appena citato:

Non vi par' egli Signor mio, che se si giuocasse hoggi tra i libri à qual fosse adorno di piu sorti d'errori spaventevoli, questo vostro, non avanzasse l'*Ancroia*, il *Bovo d'Antona*, & *Antifor d'Albarosia* bravamente? [...] Et se vi ricorda, voi stesso siete quel medesimo, che in farsetto & sbracciato colericamente in questo medesimo libro à car. 39 come dissi certe carte à dietro, gridaste,

Voglion poi molti haver folli licenza
D'arricchire e illustrar la lingua Tosca,
E vi spargono dipoi certa semenza,
Che povera la fanno oscura e losca²⁷.

Ma sono gli errori di lingua, da Ruscelli ingranditi e messi in bella mostra, che lasciano un'impressione duratura e che finiscono per conficcarsi nelle *Trasformazioni* come i chiodi in una bara. Ecco ad esempio (uno dei tanti, scelto tra le centinaia) il verso di un'ottava, in cui Dolce aveva scritto la seguente mostruosità, «E come il figlio fu SEVERO ULTRICE» (XIX 58, p. 200), che non tarda a scatenare la furia ruscelliana:

Vedete voi, Signor mio dolce, in questa stanza un bellissimo ornamento, in uno che con tanta carità si riscalda nel medesimo libro contra quei che la riempiono di semenza che la fa oscura &

²⁷ Ivi, p. 130.

losca? Parvi che à voler fare i monstri di cera, ò di stucco si potessero da qual si voglia eccellente scoltore formar piu horrendi che questo, che usate voi con la scrittura, il quale nella lingua materna, & della quale vi siete bandito per dottore & per maestro, fate così ridicolo Latin falso dicendo IL FIGLIO FU SEVERO ULTRICE, che i facchini, i fruttaruoli, le lavandiere certamente non farebbono discordanza tale²⁸.

«[...] non vi accorgete – conclude insomma Ruscelli al termine della sua lunga requisitoria –, che assassinate il Poeta che traducete, & lo fate dir quello, ch'egli non direbbe con la corda»²⁹. Dopodiché, avendo mortalmente ferito il rivale, si cura di cospargere la ferita con il sale: «[...] voi come vedrete questi discorsi, fulminerete da principio, & andrete smaniando con mille pensieri di difendervi, di scusarvi, di vendicarvi, di far censura sopra gli scritti miei, & mille cose sì fatte. Ma io vi ricordo, che di tutto mi riderò [...]»³⁰. Prevedibile l'effetto di una sì impietosa stroncatura: «e infatti – commenta Bodo Guthmüller – a Dolce venne rifiutato il consueto compenso per la sua dedica [a Carlo V]; il sonetto dell'Aretino all'imperatore [«Augusto invitto, Carlo sacrosanto [...]»] scompare dalla traduzione di Dolce dopo il 1553. Qui diventano evidenti le implicazioni commerciali e politiche del *Discorso* di Ruscelli»³¹. A questo scontro Giraldi deve aver assistito da vicino stavolta, visto che quell'anno si trovava a Venezia per fare un'ambasceria in veste di segretario di Ercole II, a nome del quale tenne un'orazione, il 17 giugno, dal titolo *Oratio, ad sereniss. Venetiarum principem Marcum Antonium Trevisanum pro eodem excellentiss. duce Ferrariae* (Venezia, Giolito, 1553). Quanto alla

²⁸ Ivi, pp. 105-06.

²⁹ Ivi, pp. 235-36.

³⁰ Ivi, p. 286.

³¹ B. GUTHMÜLLER, "De' tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à M. Lodovico Dolce, discorso terzo", in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, vol. I, pp. 257-82: 270-71.

sua reazione, basterà ricordare che nelle *Note critiche* bollerà i due contendenti con l'espressione, altamente ironica, «ingegni bellissimi», esonerandosi dal dover dire «chi serà di miglior giudizio»³². Ma avrà certo notato, nascosto nel libro III, il primo accenno pubblico all'edizione ariostesca che Ruscelli andava preparando, ossia quelle «[...] annotationi fatte sopra quello Autore, il quale con l'aiuto di Dio fra non molto tempo uscirà per opera dell'honorato M. Vincenzo Valgrisi, con molti non meno utilissimi, che bellissimi adornamenti»³³.

Il 1554 rappresenta un anno cruciale nel periodo antecedente l'uscita dell'edizione del *Furioso* curata da Ruscelli. È l'anno in cui, in primavera, appaiono in rapida successione i *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* di Giraldo Cinthio³⁴ e *I Romanzi, divisi in tre libri, ne quali della Poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta* di Giovan Battista Pigna³⁵, il cui nome figurava già nei *Tre discorsi* come amico e consulente di Ruscelli,

³² GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, Classe I 377, pp. 5-6.

³³ RUSCELLI, *Tre discorsi [...] à M. Lodovico Dolce*, p. 144.

³⁴ *Discorsi di M. Giovambattista Giraldo Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentiss. Duca di Ferrara intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554 (cfr. 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, che comprende le aggiunte autografe apportate dall'autore in vista di una nuova edizione mai avvenuta).

³⁵ *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna, al S. Donno Luigi da Este vescovo di Ferrara, divisi in tre libri, ne quali della Poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554, in-4° (si veda anche GIOVAN BATTISTA PIGNA, *I romanzi*, edizione critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997).

a cui pertanto veniva a legarsi³⁶. Due libri peraltro molto diversi ma che hanno in comune fin dal titolo il termine *romanzi*, da intendersi quale chiave interpretativa in grado di aprire una strada del tutto nuova alla critica ariostesca, superando l'*impasse* che si era venuto a creare in seguito alla ricomparsa della *Poetica* aristotelica. Talché quell'idea che informava entrambi i libri, sia pure in maniera assai diversa, divenne subito oggetto di un'aspra contesa. E probabilmente fu solo scorrendo il libro di Pigna, ancora fresco di stampa, che Giraldi apprese che un suo discepolo, anzi quello prediletto a cui, con amore paterno, aveva addirittura dedicato la propria opera («Io. Bap. Pignae discipulo optimo atq. carissimo»), ora lo accusava nientemeno di aver plagiato la sua, in una disputa che non avrebbe trovato soluzione né presso i contemporanei né presso i posteri. Ammalatosi all'età di 17 anni, Pigna – così racconta – avrebbe trascorso la convalescenza leggendo «libri di Romanzi», su cui avrebbe scritto un «giudizio», in seguito mostrato «à colui che sa vostra Eccellentia [Luigi d'Este, vescovo di Ferrara]», ossia Giraldi: «Egli veggendolo essere materia nuova, del soggetto si maravigliò: & appresso à sé il tenne [...]»³⁷. Così inizia la versione di colui che lo accusa, e anche se Giraldi farà di tutto per dimostrare la propria innocenza, non riuscirà mai a distogliere da sé l'ombra del sospetto (che gli penderà sulla testa come una spada di Damocle), né – è da credere – l'«infinito dispiacere»³⁸

³⁶ Infatti, parlando delle *Annotationi*, ossia del commento al *Furioso* che stava preparando, aveva aggiunto: «Il che io, oltre alla ragione, ho fatto col parere del Pigna, il quale come il mondo ne fa universal giudicio, et in brieve ne farà molto più largo, ha havuti & ha ancora oggi pochi pari nello intendere & discorrere le cose della poesia» (RUSCELLI, *Tre discorsi* [...] à M. Lodovico Dolce, p. 173).

³⁷ *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna*, libro I, p. 4.

³⁸ *Giovambattista Giraldi A Messer Giovambattista Pigna*, 28 marzo 1554, Venezia, Francesco Marcolini, s.d. [ma 1554].

che un tale caso gli dovette procurare e su cui non merita soffermarsi ulteriormente (già molto essendo stato scritto in proposito³⁹), anche se su di esso dovremo ritornare in seguito.

Occorre constatare invece l'apparizione, in quel fatidico 1554, di altri titoli, come ad esempio, presso Valgrisi, *Il duello di Pigna*⁴⁰ (incentrato proprio sull'idea di «honore»), più tardi elogiato da Ruscelli, segno di un'intesa tra i due che andava crescendo. Per parte sua, quest'ultimo si presentò sul mercato librario con una propria offerta: *Il Petrarca, nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli*⁴¹,

³⁹ Sulla vertenza Giral-di-Pigna, motivata dalla reciproca accusa di plagio, si veda in particolare *Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna*, in G. GIRALDI CINTIO, *Scritti estetici*, a cura di E. CAMERINI, Milano, Daelli, 1864, vol. II, pp. 151-66 (rist. anast. Bologna, Forni, 1975); C. SIMIANI, *La contesa tra il Giral-di e il Pigna*, Treviso, Stab. Tip. Turazza, 1904; D. BOCCASSINI, «Romanzevoli muse»: *Giral-di, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, «Schifanoia», XIII-XIV (1992), pp. 203-16; GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lettere 46*, 47 e 67, pp. 224-33, 261-63; S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Giral-di Cinzio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-61; S. JOSSA, *Giral-di e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in *Giovan Battista Giral-di Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. Romera Pintor, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 535-52.

⁴⁰ GIOVAN BATTISTA PIGNA, *Il duello [...], al S. Donno Alphonso da Este prencipe di Ferrara, diviso in tre libri. Ne quali dell'honore, & dell'ordine della Cavalleria con nuovo modo si tratta*, Venezia, nella bottega d'Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554, in-4°.

⁴¹ *Il Petrarca, nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi, & un pieno Vocabolario del medesimo, sopra tutte le voci, che nel libro si contengono, bisognose di dichiarazione, d'avvertimento, & di regola, bt [sic] con uno utilissimo rimario di M. Lanfranco Parmegiano, & un raccolto di tutti gli Epiteti usati dall'Autore*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, in-8°.

che, facendo da *pendant* all'edizione boccacciana, pubblicata due anni prima ed ora di nuovo riproposta, lasciava trasparire un piano ambizioso da parte del suo curatore, volto ad offrire, debitamente rivisti e commentati, non già testi singoli, ma quelle che sono le colonne portanti della letteratura italiana. Dove la dizione «corretto da Girolamo Ruscelli», sorta di marchio di garanzia che fa capolino nel titolo del Petrarca e che tornerà anche in quello del 1556 («Orlando furioso [...] tutto ricorretto»), introduce una pericolosa ambiguità tra *corretto* nel senso di depurato dagli errori di trasmissione (con evidente riavvicinamento all'originale), e *corretto* nel senso di migliorato in seguito all'applicazione delle cosiddette “regole della lingua” (distanziandolo dall'originale). Quest'ultimo comportamento editoriale gli pare tanto più doveroso in quanto, come insiste nella lettera *A i lettori*, tali “regole”, che governano la lingua come pure l'ortografia, erano del tutto ignote ai tempi di Petrarca. Del resto, che Ruscelli vi abbia messo mano, e che la sua mano (ovvero il suo intervento sul testo) sia sempre pesante, ce lo dice lui stesso in un'altra opera, apparsa essa pure nel 1554: «nell'imprimer de' libri senza la presenza dell'autore, le stampe, oltre à gli errori che son'atte à commettere per se stesse, sanno sempre dell'odore & del sapore de' cervelli di coloro che le correggono»⁴². Se così – commenta Paolo Procaccioli –, «nessuna meraviglia che a qualcuno l'odore e il sapore del cervello ruscelliano siano parsi nauseabondi», si tratti pure «dell'inadeguatezza dell'editore boccac-

⁴² *I ragionamenti di M. Agostino da Sessa, all'Illustriss. S. Principe di Salerno, sopra la filosofia morale d'Aristotele. Raccolti dal Reveren. Monsig. Galeazzo Florimontio, Vescovo d'Aquino, Et nuovamente mandati in luce da Girolamo Ruscelli [...], Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, in-4°, dedica (Al molto illustr. et Reveren. Signore, il Sig. Francesco Aleandro, arcivescovo di Brindisi, Girolamo Ruscelli), c. a1v.*

ciano e ariostesco, della sordità del lettore di Dante, della proflissità del polemistia antidolciano»⁴³.

Il 1555, a confronto col precedente, appare un anno relativamente tranquillo. Ma mentre Dolce faceva uscire, presso Giolito, la terza edizione delle *Trasformazioni*, «di nuovo da lui riviste, & emendate», e inoltre, per lo stesso editore, una nuova edizione della *Commedia* dantesca facendola precedere dall'aggettivo *Divina*, che poi le resterà attaccato; mentre insomma Dolce si occupava di divinità sia cristiane che classiche, Ruscelli si faceva notare per qualcosa di ben più terreno, tanto da mettere in dubbio l'immagine di persona timorata che si era faticosamente costruita presso i lettori: un processo, intentato contro di lui e il compagno Plinio Pietrasanta, per aver stampato senza licenza un componimento fortemente allusivo, anzi francamente osceno, intitolato *Capitolo delle lodi del fuso*, autore Girolamo Ruscelli⁴⁴. I due se la cavarono con una multa, anche se questo episodio decretò la fine della loro società commerciale; ma di certo non arrestò l'attività, rigogliosa e multiforme, di Ruscelli.

Arriviamo così al 1556, l'anno dell'edizione ariostesca, avendo ripercorso gli eventi dell'editoria veneziana che la precedono e che in certo modo formano l'orizzonte culturale entro cui sarebbe comparsa. Quando essa uscì dai torchi valgrisiani, ad aprile, a nessuno sfuggì la sua novità: si tratta in-

⁴³ P. PROCACCIOLI, "Costui chi e' si sia". *Appunti per la biografia, il profilo professionale, la fortuna di Girolamo Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, vol. I, pp. 13-75: 35.

⁴⁴ *Il capitolo delle lodi del fuso, composto dal S. Girolamo Ruscelli*, Venezia, s.n.t. [ma Plinio Pietrasanta], 1554, in-8°, su cui si veda G. MASI, *Scabrose filature. Il «Capitolo del fuso» fra Ruscelli e Doni*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, vol. II, pp. 401-53; TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, pp. 253-54, e A. NUOVO - C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 202; DORIGATTI, Introduzione a GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, pp. XXVI-XXVII.

fatti dell'edizione forse più influente, destinata a cambiare la storia della critica e dell'ecdotica ariostesche. Ma per Ruscelli (che non contò mai la modestia tra le proprie doti) essa rappresentava anche qualcosa di più, vale a dire una tappa decisiva verso il coronamento di un vasto programma, un affresco dell'Italia contemporanea sia sotto l'aspetto fisico che storico e culturale, nel quale il *Furioso* veniva ad affiancarsi al canzoniere del Petrarca quale esempio di poesia moderna atto a dimostrare la «perfettione della nostra lingua». È lo stesso Ruscelli a spiegarlo nella dedica:

Percioche essendomi più di XV. anni continui fatto intender dal mondo d'essere in pensiero, & in opera di voler pienamente descrivere à i presenti, & à i posteri l'eccellenza della nostra ITALIA, & non volendo con le sopr'eccedenze, & con le cose in aria mostrar di far panegirici, ò di prendere à sostener paradossi, mi disposi di far vedere, & come sicuramente toccar con le mani, non che con le ragioni manifeste & chiare, tutto quello ch'io n'ho da dire, in tre volumi particolari. Nell'uno de' quali si descriva con parole, & con figure [...] il sito dell'Italia in universale [...]. Nell'altro volume poi han da essere gli essempli veri, & l'istorie del valore delle persone chiare [...] da dugento anni à dietro della nostra Italia [...]. Et nel terzo, la perfettione della nostra lingua. [...] con gli essempli, [...] io in essi inquanto alla poesia (che è la più importante per dimostrar la perfettion d'una lingua) ho proposto, & nominato sempre il Petrarca, & il Furioso [...] Et di qui s'è fatto, che in questi XV. ò XVI. anni, io son venuto di continuo leggendo, & rileggendo questo poema [...]⁴⁵.

La dedica reca la data del 12 aprile. Sei giorni dopo, il 18, Ruscelli era già in grado di spedire una copia fresca di stampa a Pigna, allegandovi una lunga lettera in cui lo informava nei minimi dettagli dell'edizione del *Furioso* che aveva appena

⁴⁵ *All'illustriss. et excellentiss. signore, il Signor Donn'Alfonso da Este, principe di Ferrara, Girolamo Ruscelli*, in ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, c. *2r-v.

portato a termine. Si tratta pertanto di un documento unico, contenente fatti e retroscena relativi alla produzione del libro noti soltanto ai collaboratori intimi di Vincenzo Valgrisi:

Molto Eccellente Mag.^{co} et oss.^{mo} Sig.^r mio,
 Il Furioso con la molta gratia di Dio benedetto è già finito, et con questa ne manderò uno a V. S., se non che Mess. Vincenzo, dapoi che è stato tirato l'ultimo foglio, s'è risoluto a volervi pur fare una tavola de' principii di tutte le stanze, fatta da un padovano [Battista Rota] che per certo mi vi è molto caro; et Mess. Vincenzo s'era disposto a non voler che il Furioso suo crescesse più, perché in effetto è cresciuto più di quello che si pensava. Ora, Dio gratia, il libro è venuto tale, che spero in Dio che viverà sempre in questa forma [...]. Et Mess. Vincenzo ha ferma speranza che a settembre non n'habbia d'haver uno in bottega di questi che ora ha stampati così in ottavo, come in quarto: tanta calca ha di librari di qui et di fuori, et tanti particolari che glielo chieggono. Et potrebbe ancor essere che con questa Ascesa si desse loro un bravissimo scacco matto. [...]. La V. S. vi è dentro per tanta parte et così onoratamente per se stessa et per tanti luoghi ch'io ve l'ho nominata, che è i tre quarti dello splendore di questo libro. Io le mandai già l'epistola dedicatoria a vedere, ma non mi havendo V. S. risposto a tempo, è stata forza di farla, perché le stampe che sono in corso intorno a un'opera non possono intrattenersi. [...]

Quando V. S. mi scrisse di far questa elettione nel dedicarlo, ella sa che il primo foglio era stampato; onde, e per questo, e perché in effetto la carta in che si son fatti tutti è grande et bellissima, io non ne feci fare in altra carta. [...]

Ora V. S. si degni d'avisarmi che le par che io faccia intorno al presentarsi il libro al S.^r Principe. Io fin qui ho fatto pensiero di farneli legar due, uno in ottavo et l'altro in quarto, l'uno in velluto cremisino, l'altro in raso. Di spender 30 o 40 scudi in stimarlo, io, S.^r Pigna mio, n'entro in pensiero, perché in effetto non si stendono per ora tanto le forze mie. Piaccia adunque a V. S. d'avisarmi intorno a ciò tutto quello ch'io ho da fare, et se si aspetta Sua Eccellenza di corto, o le par che se gli mandino in Francia con lettere di V. S., o tutto quello che a lei in questo fatto le par da risolvere. E tutto questo mi raccomando in sua buona gratia con tutto il cor mio. [...]

Al S.^r Giraldi col quale so che V. S. si parla e parlerà, faccia grazia di raccomandarmi [...].

Di Venetia il dì XVIII d'aprile del 56⁴⁶.

La lettera ci permette per così dire di entrare nell'officina tipografica e osservare l'intenso lavoro. «Messer» Vincenzo» è giubilante per il lavoro svolto, ma non si dà pace: nonostante aver tirato l'ultimo foglio, si è messo in testa di aggiungere, oltre ai paratesti già presenti (che sono tanti), un incipitario di tutte le (4.842) stanze che richiederà l'aggiunta di quattro duerni (M-P) in fondo al volume⁴⁷. Nelle sue intenzioni queste tavole e indici aggiuntivi daranno un duro colpo alla concorrenza degli altri editori, specialmente Giolito che da anni si accontenta di una formula praticamente inalterata. È convinto inoltre di poter smerciare l'intera edizione, il formato in-4° come pure quello (più economico) in-8°, entro settembre; ma se la domanda dovesse rivelarsi superiore al previsto, addirittura entro l'«Ascesa», ossia la festa dell'Ascensione (a Venezia Senza) che quell'anno cadeva il 14 maggio. Insomma, grandi sono le speranze riposte in questa edizione.

Ma se tante particolarità cui accenna Ruscelli si potevano intuire, altre giungono del tutto inaspettate. Tra queste, la più sorprendente è senz'altro la notizia della «eletione», o scelta del dedicatario dell'opera. Si apprende così che l'idea di dedicarla al principe Alfonso d'Este, primogenito di Ercole II,

⁴⁶ Girolamo Ruscelli a Giovan Battista Pigna, 18 aprile 1556, Modena, Biblioteca Estense, ms. it. 2487, β 32.33, copia ottocentesca di A. Cappelli, l'originale essendo scomparso: cfr. GIROLAMO RUSCELLI, *Lettere*, a cura di C. GHIZZI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 67-70.

⁴⁷ E neanche questo lo soddisferà pienamente, tanto che in fondo al volume, nella parte conclusiva de *Lo Stampatore à i Lettori*, si legge: «Un'altra tavola, & qualche altra cosa eravamo in animo d'aggiungere in questo fine. Ma vedendosi il libro cresciuto tanto, è stato forza haver consideratione à i compratori, & non lo far più grande» (ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, c. 14r).

non fu di Ruscelli, bensì di Pigna: fu lui a suggerirla peraltro a stampa già avviata («il primo foglio era stampato»). E Ruscelli, da parte sua, non tardò ad avvertire le possibilità estremamente vantaggiose che gli si aprivano davanti, ragion per cui in questa delicata faccenda si lascia guidare dal fido compagno, che funge anche da intermediario. Ma se la pronta adesione di Ruscelli è facilmente comprensibile, meno si capisce che cosa spinga Pigna e quale sia per lui la posta in gioco. Al che merita anzitutto osservare che il dedicatario designato è il giovane Alfonso, di cui Pigna è stato precettore, e non Ercole, il duca regnante, che tutto sommato gravita nella sfera di influenza di Giraldi e a cui resta poco da vivere. Per Pigna, insomma, anche questa scelta contribuiva a appianargli la strada che lo avrebbe portato, nel 1559, a diventare segretario ducale, subentrando in un ruolo fino ad allora svolto da Giraldi. E forse non è un caso, osservando le lettere di Ruscelli che ci sono pervenute, che ogni qual volta egli si rivolge a Pigna, non manchi quasi mai di ricordare Giraldi, pur sapendo bene – grazie anche a amici comuni come Bernardo Tasso che erano in corrispondenza con entrambi – quale fosse l'effettivo rapporto tra i due. Ruscelli, cioè, non perde l'occasione di interferire a distanza mettendosi nel ruolo di “rappacificatore”. Si noti ad esempio nella lettera, l'espressione «[...] col quale so che V. S. si parla e *parlerà*», in cui sembra di avvertire, nel verbo replicato nel tempo futuro, una sorta di ammonimento, quasi un ordine, impartito a Pigna. Che Ruscelli lo faccia per vero interessamento nei confronti di Giraldi, pare poco credibile e del resto non trova conferma nella pratica: nell'edizione ariostesca, ad esempio, non se ne fa il nome, e quando viene additato tacitamente si tratta perlopiù di casi che lo vedono dalla parte del torto.

Resta che Giraldi e Pigna appaiono in qualche modo legati l'uno all'altro nella mente di Ruscelli. Ne è prova la missiva inviata a Pigna sei mesi dopo, il 18 novembre 1556, in cui

compare il seguente accenno: «Al Sig.^r Giraldi io scriverò con questa medesima se avrò tempo, et in tutti i modi V. S. mi faccia gratia di far riverenza a S. S. da mia parte, et dirle che il mondo sta in grandissimo desiderio di lodare il suo bellissimo *Ercole*, che già l'intenda essere per farsi publico»⁴⁸, dove mostra di sapere già che il poema girdiano è ormai prossimo alla stampa, che sarebbe avvenuta soltanto nei primi mesi del 1557 a Modena presso Cornelio Gadaldini. Dopodiché così proseguiva: «Io ho molto caro di intendere che tra V. S. [Pigna] et esso [Giraldi] è quella buona e vera congiunzione d'animo che vi è stata fin da principio, et spero ne haveran gloria i lor Signori et il mondo»⁴⁹. Ancora una volta Ruscelli dà l'impressione di voler sanare *manu propria* la frattura tra Giraldi e Pigna, ma si fatica a intuirne la motivazione o dire fino a che punto la sua opera di mediazione sia sincera. Egli si rivolge a Pigna (allora ventottenne) come a persona più giovane, a cui non esita a impartire consigli e rassicurazioni, non mancando mai (come è nel suo stile) di lusingarlo. Ecco così che parlando del volume appena pubblicato, Ruscelli non esita a confessargli che il contributo da questi fornito – ossia gli *Scontri* e la *Vita dell'Autore* (che altro non sono che la riproposta in forma succinta di parti già contenute nei *Romanzi* del 1554) – rappresenterebbe nientemeno che «i tre quarti dello splendore di questo libro», stando alla lettera del 18 aprile sopraccitata. Ma sono affermazioni che, mentre magnificano il ruolo e la figura di Pigna, lasciano intendere per implicazione in quale considerazione dovesse tenere, all'estremo opposto, Giraldi.

In Pigna, Ruscelli certamente trovava un compagno e un collaboratore malleabile che per di più gli permetteva di allar-

⁴⁸ A Giovan Battista Pigna, 18 novembre 1556, in RUSCELLI, *Lettere*, p. 75.

⁴⁹ *Ibidem*.

gare la sua influenza in ambito ferrarese e in particolare presso la corte. La scelta del dedicatario da lui suggerita, infatti, si sarebbe dimostrata vantaggiosa oltre ogni dire per Ruscelli. Il quale non aveva preso alla leggera l'impegno di scrivere la dedica. Da consumato conoscitore di questa particolarissima arte, egli sapeva bene che le lodi, per essere credute e quindi avere un effetto, devono poggiare su un fondamento vero, per quanto sublimato dalla maestria dello scrivente. In quel periodo Alfonso si trovava alla corte di Enrico II di Francia, da cui non avrebbe fatto ritorno fino al febbraio dell'anno successivo. Ciò non impedì a Ruscelli, sfruttando a suo favore quella circostanza, di presentarlo nelle vesti di condottiero di eserciti in terra straniera, puntando su quanto Alfonso poteva avere di più caro, ossia la sua reputazione in fatto d'armi che ne faceva un vero cavaliere, pur essendo ancora "un fanciullo" al pari di Ruggiero. «[...] et il mondo sa ch'io non adulo»⁵⁰, aggiungeva da ultimo, soltanto per poi paragonare Alfonso ad Alessandro e Augusto... Evidente anche l'abilità con cui Ruscelli mascherava le divergenze politiche esistenti tra sé, filospagnolo e fedele a Carlo V, e il principe dedicatario, di parte francese.

L'esito della dedica ruscelliana si fece attendere alquanto, ma quando arrivò – circa un anno dopo, nel maggio del '57 – fu strabiliante, tanto che Ruscelli si precipitò subito a darne notizia a Pigna:

[...] Perché, essendo cosa certissima che i libri s'hanno a dedicar per illustrar essi col nome di coloro a chi si dedicano, ogni piccolo segno di gratitudine che ne torni in dietro, è degno d'alta gloria, et in tutti i modi cento scudi sono dono che non si disconviene a qual si voglia gran sig.^{re} di farlo. [...] Può dunque pensar V. S. che plauso habbia fatto, et faccia ogni persona di conto in questa città, che un Sig.^{or} Giovanetto, ancor, si può dir, figlio di famiglia, torna-

⁵⁰ *All'illustriss. et eccellentiss. signore, il Signor Donn'Alfonso da Este, c. *4v.*

to pur ora di Francia, ove ha speso una somma infinita, et in tempi che par che ricerchino il procurar di cavarne da ogni parte, si sia messo a mandare a così minimo ser.^{or} suo una collana d'oro di valuta di cinque cento scudi, che per certo non è chi dica esserne un'altra tale in Venetia [...]»⁵¹.

Insomma, stando al tariffario (implicito nel ragionamento di Ruscelli), se 100 scudi rappresentano il valore per così dire medio di una dedica, 500 rendono bene la misura dell'apprezzamento che Alfonso deve aver dimostrato per la sua; e lo ha fatto tramite una collana d'oro che richiama alla memoria quella che Pietro Aretino, grande amico di Ruscelli fin dal suo arrivo a Venezia nel '49, ebbe in dono da Francesco I sul finire del 1533 e valutata oltre 600 scudi. Tuttavia si impone una correzione: nell'euforia della notizia Ruscelli non si è accorto che accluso alla lettera di Pigna vi è un foglio aggiuntivo («poscrittino»), in cui si puntualizza: «La collana è di 400 scudi ma può comparire per cinque cento», anche se resta pur sempre una collana «d'anelloni 163 et se manca qualche cosa del peso è nella fattura»⁵². Evidente (e palpabile) la soddisfazione di Ruscelli per il compenso (equivalente al quadruplo di una normale dedica) ricevuto da «sua Ex.^a», il quale alla prodezza in campo militare poteva ora aggiungere anche la fama di principe liberale.

È in questo contesto che si situa l'intervento di Giraldi Cinthio all'indomani della comparsa dell'edizione ruscelliana del '56, subito coronata da grande successo, di vendite come pure di riconoscimenti prestigiosi, grazie anche all'apporto non indifferente, come si è visto, di Pigna. Si tratta, in particolare, di un milieu culturale in cui prevalgono le tensioni, le fratture, i dissensi, tra Dolce e Ruscelli, tra Giraldi e Pigna, cui si deve ora aggiungere Ruscelli, protagonisti di una disputa –

⁵¹ A Giovan Battista Pigna, 22 maggio 1557, in RUSCELLI, *Lettere*, p. 94.

⁵² Ivi, p. 97 (la sottolineatura è nell'originale).

su Ariosto e il suo ruolo nella nascente identità italiana – che si svolge interamente a mezzo stampa e che ha il centro ideale a Venezia. Anche il materiale preparatorio di Giraldi, conservato in forma manoscritta, infatti, sebbene non sia dato sapere a cosa, nel concreto, dovesse approdare, sembra tuttavia probabile che dovesse concretizzarsi in una pubblicazione a stampa da affiancare ad una riedizione dei *Discorsi intorno al comporre* recante correzioni e integrazioni rispetto al testo del '54, di cui si conserva a Ferrara un esemplare a ciò predisposto dall'autore⁵³. L'una pubblicazione e l'altra non avvennero mai per una serie di fattori concomitanti, non ultimo la posizione di Giraldi, sia entro la corte che l'università di Ferrara, che si indeboliva in pari misura in cui quella di Pigna si andava rafforzando. Pertanto, la voce di Giraldi non raggiunse mai, nel Cinquecento, quelli che dovevano essere i suoi interlocutori designati, restando sepolta in carte autografe fortunatamente conservate per i posteri a cui, ormai, quelle carte sono dirette.

L'elemento scatenante la sua reazione, forzandolo a imbarcarsi in una fatica certo non indifferente, a giudicare dalla mole del materiale superstita, è l'edizione Ruscelli, in un periodo in cui Giraldi si trova peraltro impegnato nell'elaborazione dell'*Hercole*, che sarebbe uscito a stampa in una versione ridotta l'anno successivo. A spingerlo in questo senso, chiamando a raccolta le proprie forze, sono gli aspetti meno appariscenti ma più profondi dell'edizione – primo fra tutti il testo stabilito da Ruscelli come pure il suo commento (*Annotationi*), cui si aggiungono i numerosi paratesti – che lo costringono a scendere nell'agone (che indirettamente coinvolgeva anche Dolce) e dare sfogo alla propria disapprovazione. La quale veniva a colpire una serie di presupposti e asserzioni che mettevano in

⁵³ Su tale esemplare si basa l'edizione critica GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*.

dubbio, non soltanto l'operato, ma finanche il carattere e la buona fede di Ruscelli. Un intervento, il suo, non esente da rischi e ripercussioni, se solo si considera la dura reazione di Ruscelli nei confronti di Dolce a proposito delle *Trasformazioni*. Ma Giraldi si sentiva sicuro del fatto suo; sapeva di avere dalla propria parte nientemeno che Ariosto, dalla cui voce aveva appreso non poche delle cose ribadite in queste carte, cose che sconfessavano quanto era stato imprudentemente affermato da Ruscelli.

Tra queste, l'idea che Ariosto possa aver annotato un esemplare della terza edizione del *Furioso* in vista di una nuova stampa, operando una serie di interventi correttori che nelle mani di Ruscelli si sarebbero trasformati in altrettante prove materiali di quanto andava sostenendo, non è soltanto un'impostura, secondo Giraldi, ma anche un affronto alla memoria del poeta morto come pure alla buona fede di coloro che ne conservano ancora viva la memoria. È quanto si premura di far sapere già negli inserti aggiunti al *Discorso del comporre de i Romanzi*, da cui verosimilmente partì la sua reazione critica; laddove, ribadendo quanto già affermato (e prontamente smentito da Ruscelli) a proposito della voce *diva*⁵⁴, così proseguiva:

non sarei però io stato ardito di mutar cosa alcuna nell'opera sua, come veggo essere stato pur troppo ardito chi si è dato a variar molte cose nell'ultima editione del suo *Furioso*, dicendo, per dare autorità a' suoi capricci et acquistare lor fede, havere havuto da messer Galasso, fratello dell'auttore, un libro degli stampati, nel quale erano correctioni non pure di ortographia, ma di molte altre cose; il che non è punto vero. Et oltre la fede che ne potrei far io che di questo nobile auttore fui familiare di stretta conversatione, la diligenza ch'egli mostrò nell'ultima editione prima ch'ella uscisse, può mostrare che l'opera, quando uscì, haveva havuta da lui

⁵⁴ Sulla questione cfr. DORIGATTI, Introduzione a GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, p. XXII, nota 39.

l'ultima mano, quanto alla correzione di quello che volle egli al-
lhor dar fuori⁵⁵.

L'impressione che il testo ariostesco avesse subito un forte degrado e che pertanto dovesse essere ricondotto all'edizione originale, del '32, è ormai sentimento comune in questi anni; persino Pigna, in conclusione ai *Romanzi*, aveva affermato di «desiderare ch'ultimamente un Furioso venga in luce, che mutato non sia dall'ultimo originale del Poeta»⁵⁶. Ma non è questo l'*Orlando furioso* che sta a cuore a Ruscelli; è quello per l'appunto «tutto ricorretto» (con l'ambiguità di cui si diceva sopra): per lui il poema ariostesco è un banco di prova (così come lo erano stati il *Decameron* e il canzoniere petrarchesco) su cui spera di formare un ideale linguistico come pure retorico. Da notare in ogni caso che le critiche giraldiane non si limitano al testo ma si estendono anche alla grafia⁵⁷ e al problema – da poco emerso ma già spinoso – dei *Cinque canti*⁵⁸. Tanto che gli dovette sembrare che le aggiunte fatte al *Discorso* rischiavano di esondare, mettendo a rischio la struttura del libro così come era stato concepito originariamente, per

⁵⁵ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, pp. 132-33.

⁵⁶ *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna*, libro III, p. 174.

⁵⁷ In particolare esse intendono confutare la pretesa di Ruscelli di avere ridotto il *Furioso* «alla vera, & perfettissima ortografia, sì come si conviene à libro tale» (*All'illustriss. et eccellentiss. signore, il Signor Donn'Alfonso da Este*, cit., c. *3r).

⁵⁸ In questo caso Giralda ripudiava la tesi di Ruscelli secondo cui i *Cinque canti* avrebbero costituito una continuazione del poema: «Et questo dico perché so (havendone parlato meco più volte l'Ariosto), che i cinque canti ch'egli haveva nelle mani, erano riserbati da lui da essere aggiunti all'opera sua, se altra volta egli l'havesse fatta ristampare, non per continuation dell'opera, né per far novo poema, ma per trapporgli (se morte non vi si fosse frapposta), nell'opera ove meglio a lui fosse paruto [...]» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, pp. 133-34).

cui si riservò di «parlarne sul medesimo Ariosto» più estesamente in «altro tempo et altra compositione»⁵⁹.

Non è dato sapere a che cosa mirasse esattamente tale proposito, né se fu mai attuato. Si conserva tuttavia tra le carte di Giraldi un codice autografo, Classe I 377, dedicato quasi interamente ad un tema comparativo, nella fattispecie il raffronto fra la prima (A) e la terza (C) redazione del *Furioso*, il quale presenta alcuni punti di contatto già con il *Discorso* a stampa del '54, di cui riprende qualche spunto, come ad esempio il verso «Pieno di dolce affetto e reverente» (I 54,1 A), mutato dall'autore in «Pieno di dolce e d'amoroso affetto» (C)⁶⁰, che si può considerare la cifra o il manifesto del suo particolare metodo analitico. Sennonché, nel '56 (o comunque nel periodo post-Ruscelli, a cui si deve datare il codice 377), la riproposta del metodo già esperito nel '54, veniva a caricarsi di un significato aggiuntivo tramite il richiamo all'opera di Pigna, pure del '54, in particolare il terzo libro dedicato appunto agli *Scontri*, ribadendo ancora una volta il primato di colui che si considerava il vero iniziatore. Instaurando un implicito raffronto tra le due opere, mostrava la differenza tra l'operato del maestro e quello di un discepolo che si muove a tentoni; fu il primo, infatti, che «mostrò ad esso suo discepolo et agli altri come questi incontri dell'una et dell'altra editione dell'Ariosto si potevano fare»⁶¹. Il *lapsus calami* che compare nel manoscritto – «questi ~~seontr~~ incontri»⁶² –, è in questo senso ri-

⁵⁹ Ivi, p. 137.

⁶⁰ Cfr. GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi [...] intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, pp. 121-22 (= GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, pp. 125-26) e GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, Classe I 377, pp. 14-15.

⁶¹ Ivi, p. 15.

⁶² *Ibidem*.

velatore; esso conferma che Giraldi sta pensando proprio agli *Scontri* di Pigna di recente riproposti da Ruscelli. Insomma, due anni e la ristampa dell'opera dell'ex allievo non hanno per nulla cambiato la posizione di Giraldi che rimane fermo nella rivendicazione di quella che vede come una propria innovazione. Tanto che in questo caso non fa appello a testimoni o ad altri strumenti probatori che possano dirimere la controversia, ma all'originalità del metodo e all'esclusività della sua esecuzione. Ciò rende queste pagine di minuta variantistica d'autore (come oggi si direbbe) un'opera militante rivolta *in primis* a Pigna e inoltre a quanti nutrissero ancora dubbi circa il primato giraldiano, posterius compresi. Il 377 si arresta dopo appena 4 carte (46r-49v), formanti un duerno completo (anche se, come mostra Carla Molinari, è probabile che continuasse altrove)⁶³; ma la lunghezza non inganni.

Diverso invece l'altro codice, Classe I 406, anch'esso autografo, forse intrapreso quando la spinta innovativa che guidava l'altro cominciava a venir meno, se non fu addirittura coltivato parallelamente almeno per un tratto. Diverso in ogni caso anche l'intento ispiratore, non più rivolto all'analisi comparatistica bensì esclusivamente all'esegesi della redazione finale (C) del poema. Se l'altro codice presupponeva, nel sottofondo, la presenza inquietante di Pigna, questo pare appuntare l'attenzione su Ruscelli e il testo da lui fermato, rilevando (forse per essere raccolte separatamente in un secondo tempo) le lezioni più controverse, implicanti quasi sempre un allontanamento dall'edizione del '32, vuoi per incomprensione, vuoi per smania di "correggere" ossia "migliorare" il testo di partenza (che per lui, come si ricorderà, equivale all'edizione Dolce del 1552). E soltanto un paziente confronto delle varie edizioni permette al lettore delle annotazioni giraldiane di co-

⁶³ C. MOLINARI, Introduzione a GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, p. XLII, nota 15.

gliere la vera misura del distacco del «giosatore» (come spesso viene apostrofato Ruscelli)⁶⁴ non solo dall'originale ma anche dagli altri editori cinquecenteschi. Sennonché sarebbe sbagliato ridurre il codice 406 ad un regesto di lezioni arbitrarie introdotte da Ruscelli; esso vanta una grande varietà di temi e argomenti trattati, tanto da renderlo una sorta di commento al poema ariostesco. Talvolta, prendendo spunto non già dal testo, bensì dalle *Annotazioni* ruscelliane (sia quelle poste in appendice ai singoli canti che il saggio omonimo, *Annotazioni, et avvertimenti [...] sopra i luoghi difficili, et importanti del Furioso*)⁶⁵, Giraldi si addentra nelle questioni più disparate (dalla prosodia alla linguistica alla teoria letteraria all'etica) offrendo delle risposte che non mancano quasi mai di sorprendere. Altre volte, però, è lo stesso Ariosto, non già i suoi esegeti, ad essere oggetto (ovvero bersaglio) di annotazioni che, scrutando l'operato del poeta, non esitano a metterlo sotto accusa. Anche un grande autore come Ariosto, insomma, non è immune da critiche talora pungenti, secondo Giraldi, il quale lo interroga con la stessa acribia dispiegata nei confronti di Ruscelli e degli altri letterati del suo tempo.

Trattandosi di un aspetto assai originale del codice 406 (qui più preponderante di quanto non lo fosse nell'altro), merita considerare un caso specifico. Tra i tanti che si offrono all'attenzione, quello su cui vorrei soffermarmi – scelto per il suo valore introspettivo nonché per la pertinenza del rilievo critico, tuttora attuale – riguarda l'episodio di Rodomonte e Doralice, che occupa la maggior parte del canto XXX. Il fatto è noto. Doralice, la donna amata da Rodomonte, è stata anche l'amante di Mandricardo, dando luogo ad un dissidio tra i due saraceni che si concluderà con la morte di quest'ultimo, ucciso, nonostante che la donna avesse cercato di impedirlo,

⁶⁴ Per altri epiteti dategli da Giraldi cfr. *ivi*, p. 54, nota 289.

⁶⁵ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, cc. a1r-c4v.

in un duello con Ruggiero. A questo punto, morto l'amante, le simpatie di Doralice sembrerebbero – si noti il condizionale nonché l'esitazione del poeta: «Io dico forse, non ch'io ve l'accerti» (71,1) – rivolgersi al vincitore, «tal la bellezza e tali erano i merti, | i costumi e i sembianti di Ruggiero» (72,3-4). Del resto, soggiunge l'autore, in un commento scanzonato ma destinato a diventare oggetto di accesa disputa,

Ella, per quel che già ne siamo esperti,
 sì facile era a variar pensiero,
 che per non si veder priva d'amore,
 avria potuto in Ruggier porre il core.

Per lei buono era vivo Mandricardo:
 ma che ne volea far dopo la morte?
 Proveder le convien d'un che gagliardo
 sia notte e di ne' suoi bisogni, e forte.
 (*Fur.*, xxx 72,5-8; 73,1-4)

L'apprezzamento sulla figura morale di Doralice, incostante e «volubil più che foglia» (come il poeta si esprime altrove), se non preoccupa il lettore moderno (che tutto sommato è incline a darvi credito), non manca di suscitare lo sdegno e la disapprovazione di Giraldi che lo legge come un affronto alla reputazione di una donna incompresa dal suo autore; una donna onesta di cui non esita a prenderne le difese:

Da questa stanza settima [xxx 71], ove si parla di Doralice, sino à la nona [xxx 73], ove continua il parlar di lei, si vede cianza sconvenevolissima al decoro di Doralice. La qual prima havea fatta così saggia l'auttore che ella, essendo già stata violata da Mandricardo, che per forza l'havea rapita et era stata con esso lei più giorni, volle più tosto rimaner di Mandricardo che darsi à Rodomonte, stimando cosa sconvenevole che fusse stata con uno altro huomo et poi si volesse porre nelle mani di Rodomonte et soppori à lui violata. Et così poté più in lei il rispetto dell'honore che l'amore che, polcella, havea mostrato à Rodomonte. Et hora vuol questo auto-

re che tosto che fu morto Mandricardo ella si fosse tosto disposta ad ire ad abbracciar Ruggiero, come ella fusse donna libidinosisima. Deveansi queste chiacchiere far d'una meretrice, non d'una come Doralice⁶⁶.

Merita osservare che Doralice non è soltanto una donna amata da Rodomonte; è la sua promessa sposa (cfr. *Fur.*, XIV 40,3-4), la quale viene intercettata e rapita da Mandricardo («per forza», sottolinea Giraldi) proprio mentre veniva condotta da lui. È un fatto che Agramante non pare voler tenere nel debito conto nel momento di sedare il litigio sorto tra i due rivali; e qui conviene passare la parola a Maria Pavlova, che si è occupata del caso soffermandosi sul ruolo dell'Agramante ariostesco, meno benevolo verso Rodomonte di quello boiardesco:

Gli viene in mente un espediente semplice quanto naturale: lasciare che sia Doralice a scegliere tra i due. E la bella spagnola sorprende tutti scegliendo il re tartaro a cui – ma questo soltanto il lettore lo può sapere – ha già offerto il fiore della propria verginità⁶⁷.

Il problema che si pone a Doralice in queste circostanze è cosa fare dopo essere stata con Mandricardo, ossia quale dei due pretendenti scegliere. Potrebbe tornare da Rodomonte, a cui è legata da un amore che gli aveva dimostrato fin da quando era ancora «polcella». Ma secondo Giraldi, ella ora non può (pur volendolo) presentarsi da lui proprio in virtù di tale amore, essendo «cosa sconvenevole» che una sposa si offra allo sposo non essendo vergine. La sua decisione (di rimanere con Mandricardo dopotutto) si rivela pertanto improntata al «rispetto dell'honore», anziché al capriccio o alla passione. Non ritorna da lui per riguardo nei suoi confronti, nonostante sia

⁶⁶ GIRALDI CINTHIO, *Note critiche all'«Orlando furioso»*, Classe I 406, p. 79.

⁶⁷ M. PAVLOVA, *Rodomonte e Ruggiero. Una questione d'onore*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLII (2013), pp. 135-77: 153.

stata violata da altri contro la sua volontà e quindi non ne porti colpa: ma così vuole la rigida morale che regola il matrimonio.

È significativo che anche un contemporaneo di Giraldi – l'anonimo autore del breve trattato *Pareri in Duello* che figura nell'edizione Valvassori del 1566 –, parlando della «querela» ovvero dell'offesa subita da Rodomonte a causa di Mandricardo, si senta in dovere di fare una puntualizzazione che nella sostanza coincide con la tesi giraldiana:

Nel gettar le sorti delle querele, qual prima combatter si dovesse, mi par che si facesse torto à Rodomonte. Et questo dico per più rispetti: che la querela era più importante; era prima nata; era cominciata a combattere; et era stata interrotta per servire Agramante: il che a Rodomonte acquistar dovea non poco favore. Ma ho ancor da dire, che questa non era querela da combattere, essendo manifesto, che Doralice sposa di Rodomonte da Mandricardo era stata rapita, convenendosi a ciò più vendetta, o castigamento, che Duello. Né era tal quistione da rimettere al giudizio della Donna: che havendo ella da rimaner moglie d'un di loro, era conveniente, ch'ella elegesse di darsi, anzi a colui, che l'haveva havuta intera, che corrotta ad un'altro [...] ⁶⁸.

È un caso che infervora Giraldi (il che non stupisce in un autore con uno spiccato interesse per le questioni giuridiche), e nemmeno l'unico: si veda anche quello di Isabella e Zerbino (XXIV 46-85) di cui, ancora una volta, il letterato ferrarese non esita a ribaltare l'interpretazione comune⁶⁹. Vicende come queste lo infervorano proprio perché pongono in primo piano l'etica matrimoniale, e in particolare il ruolo e la funzione

⁶⁸ *Pareri in Duello d'incerto Autore*, in *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, con cinque nuovi canti del medesimo* [...], Venezia, Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1566, in-4°, p. 326.

⁶⁹ Ne ho parlato altrove: cfr. DORIGATTI, *Note preliminari ai codici giraldiani Cl. 1 377 e Cl. 1 406 della BCAFè*, pp. 66-68.

(scomoda) della donna all'interno di essa, che sarà al centro degli *Hecatommithi*, la grande opera pubblicata da Giraldi dopo la partenza da Ferrara (1563), ma contenente «ragionamenti» (ossia novelle) composti – come dirà nella dedica al duca di Savoia Emmanuele Filiberto – «nel fiorire de gli anni, dando loro tutto quel tempo, che mi avanzava da gravi studi di Philosophia»⁷⁰. Uscita nel 1565, a soli due anni dalla conclusione del concilio tridentino, ne sposa la morale controriformistica che ormai pervade il clima culturale italiano, dando all'attività letteraria una finalità etico-educativa «dirizzata tutta, con molta varietà di essempli, à biasimare vitiose attioni, & à lodare le honeste»⁷¹, senza però mai cadere nel dogmatismo e mantenendo viva quella visione aperta improntata alla ragione che distingue il pensiero giraldiano.

Ora, scorrendo gli *Hecatommithi* non si tarda a imbattersi in casi che ricordano da vicino la scelta straziante fatta da Doralice. Ecco ad esempio (uno tra i tanti che si potrebbero portare) la novella X della prima deca: «Silla ama Silvia, ella lo sdegna, è maritata à Mario, & Silla, per piacevole accidente, in vece dello sposo la prima notte con lei si giace, & ella, credendolo lo sposo, se ne gode, poscia avedutasi dello inganno, come saggia, se ne stà cheta, & passa il rimanente della vita

⁷⁰ *Al serenissimo et invittissimo signore il signore Emmanuele Philiberto duca di Savoia*, in *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese*, Montereale, Lionardo Torrentino, 1565, 2 tomi, in-8°: I, c. aijr (edizione critica: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommithi*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 tomi: I, p. 7). Sull'etica matrimoniale alla luce degli statuti tridentini si veda lo studio magistrale di R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommithi» del Giraldi*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Roma-Bari, Laterza, 2006, 3 vol.: II, pp. 553-76.

⁷¹ *Al serenissimo et invittissimo signore il signore Emmanuele Philiberto duca di Savoia*, cit., vol. I, c. aijr-v (edizione VILLARI, vol. I, p. 7).

col Marito honestissimamente»⁷². Pur essendo costruita sul motivo tradizionale della sostituzione dell'amante al marito, la novella non ha risvolti comici ma piuttosto tragici. In essa, Silvia, proprio come Doralice, è detta donna «saggia». Anche lei si è trovata a venir meno al dovere coniugale e giacere con un altro uomo; non già per forza, nel suo caso, bensì per un inganno tramato da Silla, ma pur sempre contro la sua volontà. Anche per lei quindi si prospetta il dilemma di cosa debba fare, una volta avvedutasi del torto subito, se restare con l'altro uomo o tornare dal marito. Ma a questo punto le scelte fatte dalle due donne si biforcano: Doralice, come abbiamo visto, sceglie di restare con l'amante, Mandricardo; Silvia di tornare dal marito, Mario. Ciò potrebbe creare l'impressione che regole morali diverse vengano applicate a donne la cui storia, in fondo, è pressoché identica, ma così non è. Infatti occorre osservare – e il fatto non è di poco conto – che Silvia è donna coniugata, e Doralice no: è vero che il padre Stordilano l'ha «maritata», vale a dire promessa a Rodomonte, ma il matrimonio non è stato ancora celebrato (né lo sarà mai). Pertanto, mentre sarebbe impensabile che Silvia, dopo aver contratto il vincolo matrimoniale, potesse vivere con un uomo diverso dal marito, la posizione di Doralice è più delicata e problematica, in quanto non è ancora una donna sposata. Per restare nel mondo degli *Hecatommithi*, il suo caso assomiglia più, semmai, a quello di Melina (Introduzione, X), di professione cortigiana (a cui si è ridotta dopo essere stata abbandonata dal marito, nel sonno come Olimpia nel *Furioso*)

⁷² *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese*, vol. I, pp. 305-12 (edizione VILLARI, vol. I, pp. 348-56). Sulla novella si veda anche, in questi stessi Atti, il contributo di S. VILLARI, *Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla («Ecatommiti», I 10) e altri spunti esemplari*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 295-319, che in appendice ne ripropone il testo.

e pertanto a chiunque accessibile. Ella però ama intensamente un giovane ferrarese, Licio, «& ella lui, la qual gli fà conoscere, che, per troppo amore, ch'ella gli porta, non gli vuol compiacere di sé, & egli, conosciuta la bontà della Donna, le provvede, che santamente si vive»⁷³. Melina, cioè, sente di non potersi concedere a Licio pur amandolo, anzi proprio a causa di ciò: lo stesso motivo nobile che – nella lettura che Giraldi fa dell'episodio ariostesco – impedisce a Doralice di tornare da Rodomonte (sebbene questi, a differenza di Licio, non possa immaginarne la ragione). Ecco allora che il motivo della donna «saggia» accomuna Doralice, Silvia e Melina, tre donne che contemperano l'amore carnale ad una finalità morale, ossia quel «rispetto dell'honore» che percorre la vita come pure l'opera di Giraldi Cinthio.

Punto di confluenza, anziché d'arrivo, le *Note critiche* costituiscono, tra le tante cose, un osservatorio che permette di rilevare quelle che si potrebbero definire le costanti della prassi letteraria giraldiana e di quella critico-interpretativa, cogliendole nel momento in cui, intersecandosi, rivelano tematiche comuni ad entrambe. In virtù di tale rapporto, fatto di scambi e anticipazioni, l'universo ariostesco entra in risonanza con quello dell'*Hercole* come pure degli *Hecatommithi*, dimostrando quanto la frequentazione di Ariosto e del suo poema abbia compenetrato la multiforme opera di Giraldi Cinthio.

Non resta da aggiungere, ormai, che un epilogo. Le *Note critiche* nascono come reazione all'edizione ariostesca del 1556 e veicolano il dissenso di Giraldi nei confronti di Ruscelli, Pigna e Dolce. Il che fa sorgere un interrogativo: che cosa accade ai rapporti tormentati e conflittuali tra questi letterati col passar del tempo?

⁷³ Ivi, vol. I, pp. 171-87 (edizione VILLARI, vol. I, pp. 208-24).

Onde far luce su questo interrogativo possiamo cominciare da Bernardo Tasso, il quale è il primo ad andare a stampa con un'opera di una certa importanza, l'*Amadigi*, nel 1560. Inoltre, essendo legato da vincoli di amicizia verso i letterati che ci interessano, egli funge quasi da intermediario, influenzando il loro rapporto. Tuttavia, Tasso era particolarmente vicino a Giraldi come pure (se non più) a Ruscelli. A quest'ultimo si era rivolto nel 1557, avendo «deliberato che e questo poema e tutte l'altre mie composizioni [intendasi una nuova edizione delle *Rime*] vengano in luce sotto la diligenza e correzione vostra»⁷⁴. Per ragioni non del tutto chiare Ruscelli ricusò l'offerta e alla fine l'*Amadigi* fu pubblicato da Giolito per le cure di Dolce. E questo nonostante il fatto che, in precedenza, Tasso si fosse trovato assai deluso dalla stampa curata da Dolce del quarto libro delle proprie *Rime* (Venezia, Giolito, 1555). Ruscelli tuttavia si prodigò a favore di Tasso in occasione della sua candidatura a biografo ideale di Carlo V, anche se la causa non ebbe l'effetto sperato. Tasso aveva quindi un debito di gratitudine verso entrambi i letterati, e se ne ricordò nell'ultimo canto dell'*Amadigi*, destinato, su esempio del *Furioso*, alla celebrazione dei contemporanei illustri. Qui compare dapprima Dolce:

Il Dolce, che con colti, e dolci carmi
 Ha le cangiate forme di Nasone,
 E d'Achille cantati i pregi, e l'armi;
 D'Ifigenia la morte, e di Didone;
 Piagner facendo di pietate i marmi;
 E con disciolto, e polito sermone,
 Per mostrar del dir bel la norma, e l'arte
 Vergate tante sempiterne carte⁷⁵.

⁷⁴ Bernardo Tasso a Girolamo Ruscelli, 4 marzo 1557, in RUSCELLI, *Lettere*, p. 79.

⁷⁵ L'*Amadigi del S. Bernardo Tasso*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1560, in-4°, canto C, ottava 36, p. 606.

a cui segue Ruscelli:

Girolamo Ruscelli, al cui inchiostro
Cotanto debbe il bel nostro idioma;
Che col giudicio, e col sapere ha mostro,
Come huom gli scritti suoi polisca, e coma⁷⁶.

e infine Giraldi:

Il Giraldi, che in stil puro, & eletto
Canta ad ogn'hor con le sorelle Dive;
Filosofo, e Orator raro, e perfetto,
Le cui opre saran mai sempre vive⁷⁷.

La rassegna di letterati fatta da Bernardo Tasso segna un precedente molto importante nonché, come vedremo, l'inizio di una nuova tendenza. Di Dolce vengono ricordate tanto le *Trasformazioni* quanto le *Osservazioni nella volgar lingua*. L'elogio di Ruscelli, invece, è esemplato su quello – celebre – di Bembo nel *Furioso* (XLVI 15,2-4), di cui riprende, sia pure invertendola, l'espressione «idioma nostro» e la rima rima *mostro* : *inchiostro*.

Se Bembo insomma ha mostrato «l puro e dolce idioma», Ruscelli lo avrebbe depurato ulteriormente. Nel caso di Giraldi, infine, si allude all'*Hercole*, alla poesia coltivata accanto alla militanza critica e all'attività diplomatica e didattica.

Qualcosa stava dunque cambiando nei circoli veneziani. Ecco che nel 1561 Dolce, ormai rappacificatosi col suo vecchio rivale, lo include «con la qualifica di “il gran Ruscelli” nel catalogo degli importanti letterati del suo tempo, dal quale lo aveva escluso nell'edizione del 1553, mentre Ruscelli ricorde-

⁷⁶ *Ibidem*, C 38,1-4.

⁷⁷ *Ivi*, C 40,2-6, p. 607.

rà all'imperatore la mancata elargizione del compenso dovuto a Dolce per la dedica delle *Trasformationi*⁷⁸. Alla fine i conti tornano così anche per Dolce dopo aver imparato a proprie spese che cosa voglia dire mettersi contro Ruscelli.

Di lì a poco, nel 1565, sarebbe stata la volta di Giraldi il quale, giunto il momento di licenziare gli *Hecatommithi*, sentì di dover anch'egli rendere omaggio ai personaggi e ai letterati che avevano dominato la sua vita, in un'appendice in terzine che porta il titolo *L'autore all'opera*. E lì, rispuntano nomi a noi ben noti, a cominciare da quello di Dolce:

E il dolcissimo Dolce, il quale indarno
Assale il tempo, & pien d'Astio l'Oblivio
Dice, ove gli altri spengo, io questo incarno⁷⁹.

il cui encomio è costruito su un luogo ariostesco: l'opera infaticabile del Tempo che salva dall'oblio soltanto gli uomini – quantomai rari – che ne sono degni (*Fur.*, XXXV 18-23).

Segue Bernardo, che compare in compagnia del figlio Torquato, allora ventunenne:

Bernardo Tasso i' dico, ch'amo, & colo,
Il qual ti [*scil.* all'opera] viene incontro allegramente,
Compagno havendo il suo gentil figliuolo⁸⁰.

Ma se la presenza dei Tasso poteva darsi per scontata, dato il forte vincolo d'amicizia che lega Giraldi soprattutto a Bernardo, occorre ora prepararsi ad una sorpresa:

⁷⁸ GUTHMÜLLER, "De' tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à M. Lodovico Dolce, discorso terzo", pp. 275-76.

⁷⁹ *L'autore all'opera*, in *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio*, vol. II, p. 800 (edizione VILLARI, vol. III, p. 1846).

⁸⁰ Ivi, vol. II, p. 801 (edizione VILLARI, vol. III, pp. 1846-47). Introduco l'apocope (*il quale > il qual*) nel secondo verso, onde ripristinare la cadenza endecasillabica.

Ecco il Ruscelli, che con gentili opre
Cerca aggiungere honore à questa nostra
Favella, che dell'altre il pregio copre.
Hor scrivendo la imperla, & hor la inostra
Et, con grata maniera, in vago stile,
De lo scriver miglior la forma mostra⁸¹.

L'elogio di Ruscelli risulta modellato, forse per reverenza, su quello dell'amico Bernardo Tasso, il cui verso «Come huom gli scritti suoi polisca, e coma» sta all'origine di quello giraldiano, «De lo scriver miglior la forma mostra», da cui Ruscelli emerge come colui che aveva saputo condurre la lingua alla sua perfezione, giusta l'immagine che questi si era creata per sé. Se Tasso, che avrebbe voluto affidargli la propria opera, lo poteva pensare, v'è motivo di dubitare che Giraldi potesse crederlo del pari, dopo quanto ne aveva scritto in precedenza.

A ben vedere, esteriormente, il suo rapporto con Ruscelli appare cambiato già da prima, almeno dal '59. A quell'anno, infatti, risale una lettera indirizzata a Bernardo Tasso in cui gli comunicava l'improvvisa scomparsa di Ercole II, il quale aveva fatto appena in tempo a concedere un privilegio di stampa a favore dell'*Amadigi*; dopodiché, aggiungeva laconicamente Giraldi:

Fra tanto bacio la mano a Vostra Signoria e le mi raccomando, e la prego a baciare la mano a nome mio al signor Domenico Venieri. E salutate il signor Dolce, e il signor Ruscelli e gli altri comuni amici.
Di Ferrara a di XII di ottobre del LIX⁸².

Dunque Dolce e Ruscelli sarebbero da annoverarsi tra i «comuni amici»? Se lo sono, di certo non lo furono. Ma come regolarsi se si ha un nemico che però vanta un amico in co-

⁸¹ Ivi, vol. II, pp. 801-02 (edizione VILLARI, vol. III, p. 1848).

⁸² Al signor Bernardo Tasso il Giraldi, 12 ottobre 1559, in GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 356.

mune con noi? È una situazione che a lungo andare diventa insostenibile. O si finirà per inimicarsi entrambi, oppure, onde evitare ciò, bisognerà cercare di riconciliarsi con entrambi. Quest'ultima alternativa comporta un tacito accordo di non belligeranza in nome del tornaconto comune, un'iniziativa di cui Ruscelli, come ben rivela il carteggio, pare essere stato il promotore.

In tale clima – profondamente mutato dagli anni Cinquanta – è difficile pensare come Giraldi potesse contemplare di pubblicare i *Discorsi* nella nuova versione aggiornata e già predisposta per la stampa come pure almeno un'altra opera “bruciante”, aspramente critica nei confronti di rinomati editori e cultori del *Furioso*, che i materiali superstiti lasciano appena intravedere. Decaduti a documenti non più rilevanti e presto abbandonati, essi rappresentano quanto resta di una stagione ormai passata, viva testimonianza della militanza giraldisiana nell'ambito dell'esegesi ariostesca.

Scopo del presente studio è quello di ripercorrere le vicende e i retroscena dell'editoria veneziana che hanno fatto da preludio alla stesura delle *Note critiche all'«Orlando furioso»* di Giraldi Cinthio all'indomani dell'uscita, presso Valgrisi, dell'edizione ariostesca del 1556. Esso si concentra sulle figure protagoniste di quel circolo di letterati – in particolare Ruscelli, il curatore della valgrisiana, Dolce, Pigna e Bernardo Tasso – cercando di coglierle sia in sé che (e soprattutto) nel rapporto, spesso improntato a antagonismo, coi loro rivali. Conclude lo studio un epilogo che rivisita quel tormentato rapporto a distanza di anni, permettendo così di constatare quanto esso sia mutato col passar del tempo e quanto sorprendente sia stata la metamorfosi.

The aim of this study is to trace the events and other little-known facts surrounding the Venetian publishing industry that led Giraldi Cinthio to write his *Note critiche all'«Orlando furioso»* in the aftermath of the publication, by the printer Valgrisi, of the Ariosto edition of 1556. Focusing on the leading figures of that circle of literati – particularly Ruscelli, the editor of the Valgrisi edition, Dolce, Pigna and Bernardo Tasso –, it examines them both individually and especially in their relationship, often marked by antagonism, with their rivals. The study concludes with an epilogue that revisits that tormented relationship after many years, allowing us to determine how much it changed over time and how surprising the metamorphosis was.



ANNO
V
2019

ISSN 2421-4191
DOI: 10.6092/2421-4191/2019.5.389-395

CARLA MOLINARI

«*DA FERRARA A FIRENZE: INCONTRI GIRALDIANI*»
NOTE IN MARGINE ALLA PRESENTAZIONE

Che il libro presentato quest'oggi mi riguardi appare fin dal titolo, e intendo il titolo nella sua interezza, ossia non solo per la parte che esplicita l'omaggio, ma anche per quella precedente che nomina due città, Ferrara e Firenze, centrali nella mia vita lavorativa e di studio, ma potrei dire senz'altro le due città della mia vita, che si è difatti spesa per lo più, come alcuni qui sapranno (di certo le curatrici del volume) tra Ferrara, nelle sale di consultazione di manoscritti e rari della Biblioteca Ariosteia, e Firenze negli ambienti di varia destinazione d'uso, tutti a lungo frequentati (aule, sale di lettura, biblioteche) della Facoltà (poi Dipartimento) di Lettere e Filosofia dell'Università.

Devo dire che il titolo si attaglia così bene alla mia condizione esistenziale oramai pregressa (essendo ora in quiescenza) anche perché (pur senza volerlo, ossia volendo alludere ad altro) individua la direzione di uno spostamento (*Da Ferrara a Firenze*) che, verificatosi all'origine delle mie vicende di studentessa (maturata nel ferrarese Liceo classico «Ludovico Ariosto» e iscritta per motivi di famiglia a Lettere a Firenze), si impose con l'avvio in questa città della mia carriera universitaria (la mia residenza frattanto tornata nell'altra) e si protrasse negli anni a seguire (una quarantina), finendo per rappresentare il verso di una vita da pendolare, con innumerevoli

CARLA MOLINARI, «*Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani*». *Note in margine alla presentazione*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 389-395.

spostamenti, nonché per individuare gli estremi di una tratta ferroviaria tante volte percorsa (andata e ritorno).

Un titolo più appropriato di questo non si sarebbe dunque potuto pensare per me, anche se (lo so bene) la scelta è stata dettata da una contingenza precisa, dal fatto cioè di riguardare la raccolta dei contributi pronunciati nel corso di due incontri giraldiani, incentrati sulla presentazione dell'edizione critica dei *Canti dell'Hercole*, uscita per le mie cure nel 2016: il primo incontro si svolse (lo ricordiamo) nella Sala Riminaldi della Biblioteca Ariosteia il 24 novembre di quell'anno stesso, per iniziativa dell'allora dirigente del servizio archivi e biblioteche, dott. Enrico Spinelli, della responsabile dei manoscritti e rari, dott.ssa Mirna Bonazza, e del direttore dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, prof. Marco Bertozzi, e fece registrare una serie tutta maschile di interventi di specialisti della letteratura del Cinquecento "ferrarese" (Riccardo Bruscastelli, Renzo Cremante, Marco Dorigatti, Gianni Venturi) con una mia conclusiva riflessione di bilancio sulla filologia appresa dai maestri, Domenico De Robertis su tutti, esperita nelle ricerche svolte nell'arco dell'intera mia attività e consegnata a nuove generazioni di studiosi e studenti. Fu una riflessione anche inevitabilmente segnata nei toni crepuscolari dall'imminenza del pensionamento che sarebbe scattato all'inizio dell'anno ormai entrante. Il secondo incontro si tenne, per iniziativa di Concetta Bianca e di Isabella Becherucci, a Firenze il 6 febbraio 2017, nella sede del Dipartimento di Lettere e Filosofia: esso registrò all'opposto una serie tutta femminile di contributi, grazie alla generosa adesione e ai sapienti interventi di Isabella Becherucci, Irene Romera Pintor e Susanna Villari e si svolse alla presenza di colleghi fiorentini, dei dottorandi e dei frequentatori abituali, provenienti da diverse sedi accademiche, del Seminario di Filologia intitolato a Giuliano Tanturli, dopo la sua scomparsa, ossia a colui che ne era stato l'ideatore e per anni il propulsore.

Nell'intitolazione della raccolta di atti che stiamo presentando appare non meno delle precedenti appropriata alla dedicataria l'informazione esplicativa finale (*incontri giraldiani*), perché individua un autore (Giovan Battista Giraldi Cinthio) sulle cui opere si è in effetti esercitata la mia attività di filologa (ammesso che possa dirmi tale) con indubbia prevalenza, se si eccettuano alcune incursioni nel campo tassiano della *Liberata* e guariniano del *Pastor fido*: ricorderò l'articolo d'esordio sulla vicenda redazionale dell'*Egle* pubblicato in rivista nel 1979 e le due edizioni critiche di autografi giraldiani (casi di filologia d'autore, quando non addirittura degli scartafacci), uscite a un trentennio di distanza l'una dall'altra: l'una, pubblicata nel 1985, di testi contenuti nel codice ariosteo miscelaneo Classe I 331 (*Egle* e il frammento di *Favola pastorale*), con l'idiografo della *Lettera* sulle satire proveniente dal postillato Classe I 90; l'altra delle prime centosettanta carte autografe del Classe I 406 attestanti undici canti dell'*Hercole* in forma pressoché integrale, frammenti di canto e ottave sparse. A queste oggi va ad aggiungersi l'edizione critica appena uscita, anch'essa giraldiana (giusto per non smentirmi), curata insieme a Marco Dorigatti delle *Note critiche al Furioso* conservate autografe nei codici Classe I 377 e 406 ancora della Biblioteca Ariosteana.

Ma se nella dicitura *incontri giraldiani* l'aggettivo può (e forse intende) richiamare tutto ciò, anche il nome sembra assolvere al suo compito informativo, perché entrambe le circostanze a cui esso rimanda furono (grazie all'apporto di tutti i partecipanti) per davvero incontri, ossia occasioni favorite e prontamente colte dagli studiosi convenuti per dare un seguito a quelle giornate, già in sé fra l'altro testimoni di interventi non effimeri, ma anzi degni di memoria: e questo, pur venendo perseguiti gli intenti primari dell'omaggio affettuoso alla mia persona e della celebrazione di un testo come l'*Hercole*, importante per la letteratura del suo tempo e del suo genere,

giunto alla conclusione del laborioso procedimento ecdotico e critico che ne aveva fatto emergere le fasi di un'intrigante e a tratti imprevedibile dinamica testuale.

Le riflessioni degli specialisti sui *Canti dell'Ercole* e sullo stato della filologia e della critica giraldiane che a Ferrara e a Firenze si ebbe occasione di svolgere (e il dibattito che ne seguì) propiziarono infatti l'avvio dell'iniziativa, proposta allora con entusiasmo da Irene Romera Pintor e da Susanna Villari, di allestimento di una collana di «Studi e Testi giraldiani». Non c'è del resto da meravigliarsi che l'impulso di tale fondante impresa partisse dall'indefettibile passione giraldiana delle stesse due studiose, che si erano l'anno precedente già segnalate all'attenzione dei giraldisti con l'istituzione e la direzione della rivista *on line, open access* «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», giunta nel 2016 al suo secondo numero.

Alla loro instancabile operosità si deve l'individuazione decisiva nei due anni seguenti, vagliate ed escluse altre opzioni, di Aracne quale casa editrice a cui affidare la stampa degli studi e dei testi di Giraldi, previsti nel programma della collana «*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» appena istituita, e la loro disponibilità *on demand*; a loro si deve anche la definizione paziente (pur col supporto degli altri componenti del comitato scientifico) di tutte le norme e le scelte tecnico-editoriali caratterizzanti sul piano estetico e funzionale la nuova collana, la cui copertina, almeno per la sezione degli Studi, può vantare addirittura la riproduzione di un olio appositamente eseguito da Susanna Villari. Del resto sarà appena il caso che io ricordi agli specialisti, riuniti in questi giorni di convegno nella bellissima città che ci ospita dall'infaticabile e preziosa Irene Romera Pintor, che già gli atti, da lei curati, del convegno internazionale in omaggio a Renzo Cremante del novembre 2012 tenutosi proprio qui a Valencia, su *Giovan Battista Giraldi Cinthio, hombre de corte, preceptista y creador*, si fregiavano nella copertina di un ritratto dello scrittore ferrarese dipinto

dalla Villari; così come sulla *portada* della *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, appena consegnataci fresca di stampa da Irene, che ne è stata la scrupolosa curatrice (Madrid, Fundación Updea, 2018), campeggia un altro *retrato* del Cinthio intento a scrivere nel suo studiolo, dovuto anch'esso alla mano di Susanna.

Oggi possiamo pertanto vedere senza stupirci i suoi *pomi del giardino delle Esperidi* illustrare il frontespizio del volume inaugurale della sezione Studi della collana *Arbor inversa*: ma che questo primo volume sia per l'appunto rappresentato dalla raccolta dei lavori delle due così fattive e intense (e per me indimenticabili) giornate giraldiane, lo si deve a un'altra felice iniziativa, di Concetta Bianca questa volta, che con generoso e lungimirante slancio, non appena concluso l'incontro di Firenze, propose di raccogliere in volume le relazioni di quel pomeriggio insieme ai contributi ferraresi, offrendosi di provvedere alle spese di pubblicazione.

È sotto i nostri occhi il risultato di tanto lavoro da parte di tanti studiosi (i relatori dovettero fornire, cosa non prevista in origine, una versione del loro intervento in forma scritta, corredata di note e con gli adattamenti editoriali del caso) e possiamo oggi finalmente esprimerci sull'esito di tanta applicazione, da parte di alcuni in particolare: le curatrici del volume, naturalmente, ossia ancora la formidabile coppia formata da Irene Romera Pintor e da Susanna Villari, affiancata nelle fasi non sempre lineari di allestimento del volume da Isabella Becherucci, un'altra affidabile e ferma sostenitrice.

Di questo libro, che la generosità dei promotori, dei curatori e dei contributori ha reso possibile realizzare (e con espressa dedica a me), sono sempre stata informata, a partire dal suo concepimento, presente come ero alla sua ideazione e successivamente nel corso della sua gestazione convocata al bisogno, fino all'atto di nascita. Può sembrare un'anomalia, e che in questo modo sia venuto a mancare l'effetto-sorpresa che si

è soliti ricercare e custodire in omaggi simili. Ma il fatto è che lo scopo primario di questa raccolta di saggi (in cui non per nulla ne figura anche uno a firma mia) è un altro: essa intende infatti riunire le riflessioni di alcuni specialisti sullo stato della ricerca critico-ecdotica, svolta finora (e sulla direzione più di recente imboccata), intorno a Giovan Battista Giraldi Cinthio, alla sua figura e all'opera multiforme, che (sollecitate dall'edizione critica dei *Canti dell'Hercole*, dalla spregiudicata impostazione su cui essa poggia) hanno potuto anche investire questioni generali poste dalla prassi e dalla teoresi filologica, tutte ascrivibili al controverso capitolo della cosiddetta filologia d'autore. Si deve poi al valore degli specialisti chiamati a intervenire in quelle due memorabili giornate di studio e alla profondità della loro lettura dell'edizione dei *Canti dell'Hercole* se quei lavori, scampata la deriva referenziale sempre in agguato in simili circostanze, poterono tradursi in progetti esecutivi e persino in un dettagliato programma di altre prossime edizioni e di nuovi studi su Giraldi e il suo tempo; e sono davvero grata agli amici e ai colleghi, artefici di tutto questo, di avere fatto sì che tale promettente e fervido inizio fosse scandito proprio da un libro che mi riguarda e mi vede fattivamente coinvolta. È vero: la sua pubblicazione come numero 1 di *Arbor inversa* è stata una conquista raggiunta *in itinere* (come sanno le curatrici del volume e i componenti del comitato scientifico), anche (se si vuole) favorita dagli imprevedibili moti del caso, non pianificata insomma dal principio e almeno per me (personalmente toccata e onorata dalla significativa concomitanza) davvero sorprendente. Una sorpresa, di quelle che più contano, alla fine dunque c'è stata, insieme con la dedica, inaspettata e commovente. Ma se ne è aggiunta un'altra, attinente all'ambito degli affetti e delle emozioni, ed è rappresentata dall'elenco ragguardevole, non soltanto per il numero, di amici, colleghi, studiosi e studenti che hanno voluto sottoscrivere l'omaggio.

Queste le riflessioni che il titolo del libro mi ha suggerito: poiché le relatrici incaricate lo hanno presentato nella sua composizione e sostanza, io mi trattengo e mi fermo sulla soglia, come credo sia giusto; e forse ho già ecceduto con le parole, che tuttavia spero i miei pazienti ascoltatori giudicheranno con benevolenza, come frutto, non di indiscreta presunzione, ma di un sentimento di gratitudine profonda per tutte le persone coinvolte in quest'impresa giraladiana, iniziale di un nuovo corso di studi che ne conterà altre.

A questo punto, prima di tacere, una sola parola mi resta da dire, probabilmente la più importante, ed è con tutto il cuore che la pronuncio: grazie.

Si tratta di una lettura pronunciata il 17 Novembre 2018 a Valencia, nel corso della presentazione di «*Arbor inversa* - Studi e testi giraladiani», una nuova collana, con speciale riguardo al primo volume, pubblicato a cura di Irene Romera Pintor e Susanna Villari (Roma, Aracne, 2018), *Da Ferrara a Firenze: incontri giraladiani. Per Carla Molinari*.

This text was read at Valencia on 17 November 2018, in the course of the presentation of «*Arbor inversa* - Studi e testi giraladiani», a new book series, and in particular the first volume, edited by Irene Romera Pintor and Susanna Villari (Roma, Aracne, 2018), *Da Ferrara a Firenze: incontri giraladiani. Per Carla Molinari*.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall'Autore; licenziatario Studi giraladiani. 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 giraladiani. Letteratura e teatro, Anno V, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.389-395

